

EXAMENSARBETE

Hösten 2006

Institutionen för Beteendevetenskap

Sociologi

Edith Piaf:

Att överskrida på förhand givna
förutsättningar

Författare

Carolinn Bäck

Handledare

Eduardo Naranjo

Innehållsförteckning	Sid
Sammanfattning	3
Nyckelord	3
1. Inledning	4-7
2. Syfte och frågeställning	7-8
3. Avgränsningar	8
4. Metod	8-9
5. Teori	10-13
6. Edith Piafs levnadsvillkor	13
6.1 Historisk bakgrund	13-15
6.2 Socialisering	15-16
6.3 Struktur och aktör	16
6.4 Aktörens frigörelse	17
6.5 Aktörens uppväxt	17-18
6.6 Edith pendlar mellan hermeneutisk cirkel och hermeneutisk spiral	18-19
6.7 Med nytt namn och nya kärlekar	19-21
6.8 Moral i kärlek, krig och efterkrigstid	21
7. Analys	24-27
7.1 Identitet och polarisering	27-28
8. Diskussion	28-31
Referenslista	32-33

Sammanfattning

Den allra första gången jag kom i kontakt med den franska sångerskan Edith Piaf var när jag var liten. Jag förstod inte vad hon sjöng om men hörde på hennes röst att det var något alldeles speciellt. Som sociologistudent och med de sociologiska begreppen i bagaget upptäckte och upplevde jag Piaf på ett annat sätt, i Mills bemärkelse, problematiken mellan det biografiska och det historiska.

Uppsatsens frågeställning hur en aktör kan överskrida på förhand givna omständigheter, besvaras med hjälp av analyser av Edith Piafs liv. Piaf rörde sig under sin livstid upp och ner eller fram och tillbaka i ett polariserat artistliv i trettioalets Paris och passade därför bra som studieobjekt för uppsatsen. Teorier och tankar kring att röra sig i, samt att delta i att skapa nya strukturer appliceras på Piaf. Uppsatsen behandlar Piafs historiska bakgrund samt socialisering, hur aktören under sin livstid har genomgått olika stadier och positioner in i vad som i uppsatsen kallas hermeneutisk cirkel. Ur perspektivet kulturellt kapital diskuteras också aktörens reproduktion av vanor och mönster, samt habitus och förvaltandet av det.

Nyckelord: Edith Piaf, socialstruktur, hermeneutisk cirkel, aktör, klassresa

1. Inledning

Den första gången jag kom i kontakt med den franska sångerskan Edith Piaf var när jag var liten och min mamma spelade *La vie en rose* på stereon i vardagsrummet. Jag kunde inte sätta ord på det då och kan det inte nu heller, men Piafs röst gick rakt in i mig och fyllde mig på något sätt. Jag förstod inte vad hon sjöng om men hörde på hennes röst att det var något alldeles speciellt. Mamma lånade mig ett par år senare Simone Berteauts bok om Piaf, och jag läste den pärm till pärm.

Jag kan än idag inte förstå franska men jag har läst översättningar av Piafs sånger eller visor, och förstår att jag hade rätt när jag antog att det var något alldeles speciellt Piaf sjöng om. Hon sjöng om sitt liv vilket med facit i hand på många sätt var speciellt.

Piafs liv blev intressant för mig genom hennes låttexter och hennes röst när hon sjöng. Piaf blev en förebild för mig i konsten att älska och jag blev övertygad om att ”utan kärlek är man ingenting” (*Hymn del amour*). När jag sedan kom att läsa sociologi på Högskolan i Kristianstad blev Piafs liv intressant för mig på ett nytt sätt. Frågor om hur hon kunde förhålla sig så övertygad och optimistisk till livet och tron på kärlek, trots alla hjärtesorger och vad vi i dagens samhälle skulle kalla livskriser hon gick igenom dök upp. Olika sociologiska begrepp och teorier fick mig stundtals att tvivla på Piafs plats på en piedestal i mina tankar. Att leva på förälskelsens rus låter stundtals banalt, var hon helt enkelt naiv?

Som sociologistudent och med de sociologiska glasögonen på mig upptäckte jag att Piaf mycket väl kan ha varit naiv och ibland till och med framstått som patetisk i sitt kärlekssökande. Samtidigt upptäckte jag att under ytan av kärlek fanns en mycket intressant livshistoria ur ett sociologiskt perspektiv. Många av begreppen jag lärde mig under föreläsningarna kan appliceras på historien om Piaf.

Under svåra, tunga eller sorgsna stunder i livet vandrar tankarna lätt iväg till vackrare stunder. Piafs liv var sorgkantat, många och jag själv också, hade nog inte orkat gå vidare gång på gång.

I vårt samhälle idag hade en människa med Piafs upplevelser och minnen antagligen fått gå i terapi i många år.

Piaf dog när hon var fyrtioåttio år och hann kanske inte slå sig till ro tillräckligt länge för att bearbeta det hon upplevt. Men det är efter vad jag har förstått av Piafs livsfilosofi inte heller särskilt troligt att hon hade gjort det. Hon hade enligt vad jag tror omvandlat allt till vackra, tragiska och kärleksfulla historier eller sagor som hade fortsatt att förtrolla en hel värld. Vilket i sig också kan upplevas som en form av terapi. Kanske fungerade hennes sjungande som en form av terapi för henne?

Vi vet att Georg W Hegel och Friedrich Hölderlin under revolutionära stunder brukade sjunga ”hymn till glädjen” som Friedrich von Schiller skrev år 1785, och Beethoven tonsatte. I en annan kontext och epok uttalar sig Bill Clinton mycket positiv i sitt förhållande till populär musik. Clinton berättar bland annat att:

Jag älskade Elvis (Presley). Jag kunde sjunga alla hans sånger, liksom The Jordanaires körbakgrunder. /.../. Förutom hans musik, identifierade jag mig med hans småstadsbakgrund. Och jag tänkte att han hade ett gott hjärta (Clinton 2004:43).

När jag hörde och fick berättat för mig vad Piafs sång *Non je ne regrette rien* betyder, *Jag ångrar inget*, förstod jag inte hur någon kunde säga så, särskilt inte en kvinna. Jag hade redan som tonåring skaffat mig en uppfattning om hur man som kvinna bör känna och göra, en uppfattning som jag idag slåss med att få bort. I dikten *Därför* av Stina Aronsson skildras denna känsla i de inledande raderna:

Kvinnor har fött och fostrat mig. Därför är het ångest mitt innersta (Hermodsson (red) 1985:30).

När jag nu har blivit lite äldre spelar jag *Non je ne regrette rien* med beundran för denna kvinna som inget ångrade, utan kunde konsten att blicka framåt.

Många har uttryckt sina åsikter om Edith Piaf och om deras förhållande till henne. Den svenske skådespelaren och artisten Rikard Wolff menar att:

Hon har följt mig alltsedan jag dansade runt till Milord i vardagsrummet i Gubbängen. Allra mest naturligtvis under mina struliga tonår när Piafs röst gav mig mod att leva. /.../ Piaf är musik för de utsatta, de förtryckta, de som inte finner sig. Piaf var stigmatiserad i alla avseenden, kvinna, proletär – narkoman (Rikard Wolff, www.rikarswolf.se/turne).

En annan som uttalat sig om sitt förhållande till Piaf är den svenska författarinnan Ulla Lundqvist:

Artisten Edith Piaf fyllde som ingen annan min ungdom med en säregen blandning av stilla vemod och extatisk livsbejakelse. För mig stod det klart att denna kvinna verkligen sjöng sitt liv och levde sin sång. /.../ Redan medan hon levde blev Edith Piaf en myt och legend – något som hon själv också aktivt bidrog till: när man läser om henne slås man av hur motsägelsefulla hennes egna uttalanden är om vad som hänt henne i livet (Lundqvist 1993: 9).

Författaren David Bret skriver i inledningen till sin bok *The Piaf Legend* att:

There is little doubt that Edith Piaf was the greatest chanteuse-réaliste of this century. She was one of the world's foremost communicators, an authority on the human condition. Her life was like her songs: its beginning was humble and hesitant, its zenith colourful and lively, its end sad (Bret 1988:11).

Piaf föddes som tidigare nämnt på trappan till huset på Rue de Belleville, (Lundqvist 1993:32) men kom i sin karriär högt över husen i Belleville:

Den tjugofemte september 1962, två dagar innan Olympia, sjöng hon från Eiffeltornet till premiären på filmen 'Den längsta dagen' I parken Palais de Chaillot var det stor middag.

Där dinerade Eisenhower, Churchill, Montgomery, Mountbatten, Schahen och kejsarinnan av Iran, kungen av Marocko, prinsen och prinsessan av Liège, Don Juan av Spanien, Sophia av Grekland, Rainier av Monaco, Elizabeth Taylor, Sophia Loren, Ava Gardner, Robert Wagner, Paul Anka, Audry Hepburn, Mel Ferrer, Curd Jürgens, Richard burton och över 2 700 åskådare som hade betalat /.../ (Berteaut 1974:397).

Berteaut menar att efter uppträdet ska publiken ha ropat bravo, och hurrat för henne. Att födas i och tillhöra gatansvärld för att en dag stå på Eiffeltornet och sjunga inför en stor publik med ovanstående stjärnor är en bedrift som inte unnas många. Det är därför intressant att ställa sig frågan: Hur en aktör överskrider de samhälleliga och socialagränserna?

2. Syfte och frågeställning

Uppsatsens syfte är att försöka belysa hur en social aktör, i detta fall Piaf, kunde överskrida de samhälleliga och sociala gränserna.

Max Weber tyckte att sociologins fråga är att ”förstå social handling utifrån den innebörd som den handlande individen själv ger sitt handlande” (Miegel & Johansson 2002:37), och inte på sociala strukturer som både Karl Marx och Émile Durkheim ansåg existera oberoende av individerna, vilket kan naturligtvis låta deterministiska. Men Marx betonade dock att:

Människorna gör själva sin historia, men de gör den inte efter eget gottfinnande, inte under omständigheter som de själva valt utan under omständigheter, som är omedelbart för handen givna och redan existerande. Traditionen från alla döda släktled trycker som en mara på de levandes hjärna (Marx [1852] 1981:11-12).

Edith Piaf valde inte sina omständigheter eller objektiva sociala strukturer, men traditioner och strukturer tryckte som en mara på hennes hjärna och hjärta.

Bourdieu sociologi försökte sammansmälta ett strukturalistiskt perspektiv med ett

konstruktivistiskt. Det finns enligt honom objektiva sociala strukturer, men människor deltar i konstruktionen av den sociala verkligheten. Giddens utvecklade en liknande uppfattning i sina analyser av förhållandet mellan *structure* och *agency* (Miegel & Johansson 2002:272).

Sammanfattningsvis kan sociala aktörer eventuellt överskrida de objektiva sociala strukturerna.

3. Avgränsning

Uppsatsens syfte är inte att skriva en biografi om Edith Piaf, utan snarare att studera hur Piaf agerade och handlade i olika positioner och situationer. Jag sökte relevant litteratur genom databasen "Libris". De flesta träffarna var på franska, så jag valde bland de som var översatta till svenska eller engelska.

4. Metod

Den fråga jag ställde i början av studien om fenomenet Edith Piaf har jag besvarat med hjälp av olika teorier och begrepp. De tänkare jag har valt att använda i min uppsats är Karl Marx, Emile Durkheim, Max Weber, Pierre Bourdieu, Irving Goffman, Anthony Giddens, samt Mats Trondman. Anledningen till att jag valt ovanstående tänkare är att de diskuterat och berört begrepp och teorier som är intressanta och relevanta för uppsatsen. Alberoni har skrivit om kärlek och det är ett begrepp som är aktuellt i uppsatsen, därav citeras Alberoni.

För att få förståelse för fenomenets natur har jag också valt att basera min uppsats på olika böcker som berättar om Piaf och hennes liv. Böckerna är slumpvis valda på så vis att de var de titlar på svenska och engelska som dök upp när jag gjorde en sökning på Edith Piaf, samt Juliette Gréco i databasen Libris. Jag har valt att inte basera min undersökning på Piafs egen biografi, utan jag har valt att använda mig av andras skildring av hennes liv, detta för att undvika Piafs eventuella subjektivitet. En bok av Juliette Gréco citeras också i uppsatsen, i syfte att ge stöd åt teorin om att Piaf inte uppfattades som en intellektuell vissångerska. Clintons bok *Mitt liv* citeras i samband med att han uttalar ett förhållande till en viss musik. Dikten *Därför* av Aronsson citeras som uttryck för en känsla i det inledande avsnittet.

Uppsatsen baseras i huvudsak på sekundärdata i form av analyser av Piafs liv genom teorier och begrepp. Men uppsatsen baseras också på en del primärdata i form av Piafs sångtexter på så vis att hon enligt mina källor inte sjöng något som hon inte stod för. Sångtexterna som kommer att analyseras i uppsatsen är valda på så vis att de är de som mest talar och berättar om Piafs liv och sociala verklighet.

Eftersom jag inte behärskar det franska språket har jag valt att använda mig av Rikard Wolffs översättningar. Anledningen till att jag har valt Rikard Wolffs översättningar är att han under en föreställning om Piaf (Chanson Suicide, teatern i Kristianstad) uttalat sitt intresse för Piafs liv och musik och förklarat att det var därför som han valde att lära sig att tala franska. Det ligger ett problem i att jag inte förstår franska, och får förlita mig på översättningar.

Uppsatsen är inte som redan sagts en biografi av Piaf utan en sociologisk analys av hennes sociala struktur. Jag har valt att använda mig av en narrativ metod. Händelser i Piafs liv tas upp och analyseras genom de olika teorierna och begreppen men också genom en del av sångtexterna. Detta för att belysa och ge svar på hur aktören kunde agera som hon gjorde.

De olika böckerna har lästs, gjorts anteckningar på och sedan citerats. De citat som valts har valts för att de illustrerar eller verifierar en händelse eller en teori. Läsningen har skett under största möjliga objektivitet och med försök att inte låta förutfattade meningar påverka. Detta för att kunna sätta saker i parentes, i Husserls bemärkelse, mina subjektiva upplevelser om Piaf (Bryman 1997), och framförallt enbart behandla frågeställningen, det vill säga att hålla uppsatsens validitet och reliabilitet, inte i kvantitativa termer, utan snarare i kvalitativa.

5. Teori

Mats Trondman definierar sociologin på följande vis:

Sociologin är en självständig vetenskap med egen teoribildning, egna begrepp och principer för analys som brukar definieras som 'läran om samhället'. Det som speciellt

intresserar sociologin är de samhälleliga betingelser, som utgör människans sociala villkor eller omständigheter. Hit hör aspekter som sociala strukturer (formella och informella), mänsklig samvaro och interaktion, sociala handlingar liksom den moral och de normer och värderingar, som ligger till grund för både samförstånd och konflikter i samhället. Inom ramen för dessa aspekter ryms även frågor om social förändring, samhällets förmåga att forma människan och människans förmåga att omforma samhället liksom människans självförståelse (Trondman 1991:21).

Definitionen ger stöd åt den sociologiska relevansen i att studera Edith Piaf. Jag upprepar återigen *det som speciellt intresserar sociologin är de samhälleliga betingelser, som utgör människans sociala villkor eller omständigheter*. Piaf framträder magnifikt i uppsatsens problematisering.

Hennes sociala och kulturella kapital, inte i Bourdieus bemärkelse, har satt tydliga spår i hennes tankegångar och handlingsmönster, man kan säga att hon vandrade eller pendlade mellan en hermeneutisk cirkel och en hermeneutisk spiral. Bourdieu diskuterar bland annat populärkultur kontra finkultur. I *Kultur och Kritik* menar Bourdieu att ”Jag kommer inte med något nytt när jag påstår att man lika ofelbart kan sluta sig till vilken samhällsklass en person tillhör, /.../ utifrån den musik han föredrar/...” (Bourdieu 1991:174). Tanken är intressant att fundera på när det gäller Piaf. Hon kom från gatan, hon föddes till och med på gatan, på trappan till hus nummer 72 på Rue de Belleville hänger det en skylt som säger ”På trappan till detta hus föddes den 19 december 1915 i största armod EDITH PIAF vars röst, senare, skulle revolutionera världen” (Bret 1988:14) men hennes berättelser om det hårda livet på gatan lyssnades på av den franska societeten.

Piaf bjöds in att dinera med societeten och tillbringade många nätter med crème de la crème i Paris, sippande på Pernod, iförd päls med en ronsontändare i fickan. Allt för att nästa dag bokstavligen stå på gatan utan en franc och sjunga för den som ville höra. Genom Piafs sånger kom gatulivet rakt in i teatern utan censur, eller om man så vill, populärkulturen från gatan rakt in i finkulturens salonger.

I *Jaget och maskerna* skriver Goffman att ”vi kommer till världen som individer, förvärvar en karaktär och blir personer” (Goffman 1998:27). Idén är också spännande i diskussionen kring Piaf eftersom det i allra högsta grad var det hon gjorde. Hon började livet som Edith Giovanna Gassion en tjej från gatan, anammade rollen som sångerska och blev en person, som visste vem hon var. När hon såg Marcel Cerdan för första gången ska hon enligt Lundqvist ha pekat mot honom och frågat Guite vem han var, Guite ska då ha sagt ”Nej, för guds skull Edith, peka inte! Det gör man inte!” och Edith ska ha svarat ”Jag gör det” (Lundqvist 1993:127). I *La goualante du pauvre Jean* eller enligt Wolffs översättning, *Älska mer*, uppmanas i slutet av sången människor att ”lyssna upp nu stolta folk, låt mig göra mig till tolk, för alla dumheter ni ser - älska mer!” (René Rouzaud, översättning Rikard Wolff). Det kan tolkas som om Piaf inte bara hade en stark tro på kärlek, utan också ville sprida det budskapet.

Uppsatsen grundar sig och bygger på ett par olika teorier och begrepp, detta för att sociologiskt definiera och analysera fenomenet som i den här uppsatsen är Edith Piaf.

Många tänkare bland annat Weber, Goffman, Bourdieu, Marx etc., har formulerat teorier för att förklara eller förstå människor, och människors olika relationer till varandra men också relationerna till samhället och omvärlden. Människors olika beteende och handlingsmönster har också varit ämnen för studier. Det är intressant att studera och försöka tolka ett fenomen, problem eller objekt med hjälp av olika teorier och begrepp. Den första delen i den processen är att finna teorier som diskuterar, belyser eller berör det man har för avsikt att studera.

Ett primärt sociologiskt problem är relationen mellan struktur och social aktör. Det finns inte en tillfredsställande teori. Som tidigare nämnt menade Marx att;

Människor gör själva sin historia, men de gör den inte efter eget gottfinnande, inte under omständigheter som de själva valt utan under omständigheter, som är omedelbart för handen givna och redan existerande. Traditionen från alla döda släktet trycker som en mara på de levandes hjärna (Marx [1852] 1981:11-12).

Marx socialfilosofi, nämligen konflikten mellan objektiva sociala strukturer och social aktör, är applicerbart på livshistorien om Piaf, eftersom hon bidrog till att skriva sin historia.

Ett annat problem är hur social aktör löser den ovanstående konflikten. Bourdieu diskuterar en sådan problematik utifrån *habitus*, *socialt* och *kulturellt kapital*. Habitus är enligt Bourdieu de system av dispositioner som människor förvärvar genom att vistas i en bestämd social miljö, och som sedan tillåter dem att utifrån ett litet antal principer generera de tanke- och handlingsätt som krävs på de olika sociala fält där de hamnar (Broady 1991:225).

Aktörer rör sig i olika sociala fält utifrån ett ackumulerat socialt och kulturellt kapital. Det sociala kapitalet är, enligt Bourdieu, kontakter och förbindelser med släktingar samt med skolkamrater. Piaf ackumulerade också ett kulturellt och socialt kapital, inte i Bourdieus konnotationer, utan snarare i en annan social och kulturell dimension. Hennes sociala kontakter var inte eliten och hon förvärvade inte heller den legitima kulturen i skolsystemet. På gåtorna, glädjehus, kabaréer, teatrar och salonger skapade hon sina sociala kontakter. Det kulturella kapitalet ackumuleras genom livets universitet.

Ett tredje problem är hur aktörer handlar. Enligt Weber kan en aktör handla *traditionellt målrationalt*, *värderationellt* eller *affektivt*. Seder och bruk karakteriserar en traditionell handling. En målrational handling är när en person har ett klart utskiljt mål att sträva efter och försöker tillämpa olika strategier i strävan efter att nå sitt mål. Värderationell handling grundar sig på ideal och värderingar. Känslor avgör en affektiv handling. (Miegel & Johansson 2002:37-38). Piaf förenade i sig själv de fyra typer av handlingar

Giddens och Bourdieu diskuterar också begreppen struktur-aktör, respektive struktur-agent, teorier om hur en aktör eller agent handlar i sociala strukturer. De strukturer som uppsatsen hänvisar till är de som återfinns i hos Giddens och Bourdieu, de samhällliga eller sociala strukturer som vi till viss del är med och utformar men som också formar oss. Giddens teori om att samhället formar oss är också relevant i den här studien, eftersom aktören i uppsatsen rörde sig i samhället är det troligt att samhället till viss del formade aktören.

Bourdieu och Trondman diskuterar begreppen klasskamp, klassifiering och klassresa, dessa begrepp behandlar också aktörens rörelse i den sociala strukturen och är därför också relevanta för studien. Trondmans teori om att det finns tre stadier i en klassresa är till hjälp för att förstå aktörens olika positioner i sin resa. Det första stadiet är ”lossbrytning”, som innebär att klassresenären lämnar sin uppväxtmiljö, det andra stadiet är ”inträdesprocessen”, där aktören introduceras i ett nytt sammanhang. Det tredje stadiet är inträdesprocessens konsekvenser på aktörens förhållande till sitt sociala ursprung (Trondman 1993:25).

Trondman menar att människor kan göra klassresor, att ta sig från en social situation till en annan. Klassresan är inte lätt process. Klassresenären har en livshistoria som präglar hans/hennes resa.

En annan problematik är hur aktören konstruerar sin identitet. Goffman talar om ”kollektiv representation” och om den bild som vi projicerar, medvetet eller omedvetet i mötet med andra människor. Goffman menar att vi på något sätt vill ge sken av en viss social status eller situation. Uppsatsens aktör kom att bli sedd av tusentals människor och det är därför en teori som är intressant att fundera över gällande aktörens representation av sig själv.

”Den kollektiva berusningen” är Durkheims teorier och begrepp på känslan av att vara kär, eller förälskad. Uppsatsens aktör sjöng nästan uteslutet om kärlek, vilket också var aktörens stora signum, och hennes stora drivkraft. Piafs moralfilosofi handlade i stort om kärlek, att älska. Durkheims definition är till användning för att ge stöd åt en känsla som annars är individuell och subjektiv.

6. Edith Piafs levnadsvillkor

6.1 Historisk bakgrund

Edith Giovanna Gassion föddes under en kritisk epok för Frankrikes historia. År 1914 inbjöd ”Frankrikes ekonomiska och militära svaghet till anfall från dess mäktiga granne i öster” (Dillard

1980:239). Tyskland ersatte Frankrike som starkare nation i Europa. Frankrike karakteriserade av en hög arbetslöshet (Dillard 1980:439). Samtidigt som Piaf också föddes efter Paris "la belle époque". Paris blev "ljusets stad" och staden blomstrade med teatrarna och kabaréerna, bland annat Folie-Bergère och Moulin Rouge (Ståhlberg 2004:26).

Piaf föddes som tidigare nämnt på en trappa på Rue de Belleville, den 19 december 1915. Hon levde sina första år hos sin mormor Mena Maillard. Sedan sporadiskt med hennes mamma Line Marsa, en gatuartist, vilken lämnade henne där (Bret 1988:15). Mormodern följde gamla franska traditioner när hon gav Edith lite rödvin med vatten i när hon skrek, för att det gjorde henne så tyst och lugn (Lundqvist 1993:35). Ediths pappa akrobaten Louis Gassion som hade varit ute i kriget sedan hon föddes, såg det och påpekade att det inte var lämpligt för en flicka på två år. Han tog muggen ifrån Edith som då skrek ännu högre (Lundqvist 1993:35).

Piaf var socialiserad i en artistmiljö och hennes föräldrar läste inte vid universitet. De ärvde och kultiverade en gammal fransk tradition. Om Ediths föräldrar läst vid universitet finns möjligheten eller risken att Edith förblivit Edith Giovanna Gassion, och inte fått artistnamnet La Môme Piaf, eftersom det då hypotetiskt sätt inte hade funnits samma anknytning till gatan och artistvärlden.

Om man med Bourdieus teorier gör en tolkning av Piafs uppväxt vid den här punkten, kan man spåra en röd tråd i form av det sociala och kulturella kapitalet. Ediths mamma var gatuartist och Ediths pappa var akrobat. Båda föräldrarna livnärde sig alltså på att uppträda där det gick, exempelvis gatan, vilket sedermera också kom att bli Piafs huvudsakliga scen. Att växa upp i ett glädjehus där männen kommer och går, skulle man kunna säga ha haft betydelse för Piafs kommande kärleksliv.

Varken Piafs föräldrar eller Edith läste på Lyseen Louis-le-Grand eller Lyssen Henri IV, och inte heller vid École Nationale d'Administration (ENA), eller École Normale Supérieure (ENS). De förvärvade en annat socialt och kulturellt kapital. Även om det inte var ett intellektuellt eller elitiskt kapital, så kunde de i alla fall försörja sig. Lundqvist menar att gatan var "hennes hem, hennes skola, och hennes universitet, hennes akademi och hennes konsertsal i över tio år"

(Lundqvist 1993:61).

6.2 Socialisering

Piaf fick inte en traditionell socialiseringsprocess, familjen krackelerade redan innan hon föddes. Socialiseringen utvecklades genom hennes mormor och farmor samt de prostituerade som arbetade vid det glädjehus där Piaf bodde under en period. Vilka manliga förebilder som kan ha präglat eller influerat Piaf är svårt att svara på, hennes ständiga förälskelser i nya män kan tyda på en brist på manlig eller faderlig förebild.

Ediths pappa ansåg inte att mormodern kunde ge en bra uppväxt åt Edith och tog därför med henne till hennes farmor som drev ett glädjehus, där fick Edith kärlek och empati enligt Bret:

The prostitutes adored Edith and she became their mascot. For the next few years she, who never had known her real mother, knew several (Bret 1988:15).

Efter ett tag där upptäckte de att Edith såg dåligt och tog henne till en läkare, vars röst Edith hade hört ett par gånger i farmoderns hus. När hon påpekade det fick hon lära sig att aldrig tala om episoden igen. Läkaren gav Edith en ögonsalva, som inte fungerade och Edith blev helt blind. Som blind lärde hon sig att höra bättre och spenderade mycket tid vid ett piano där hon lekte fram egna melodier. Det var vid det pianot Edith senare fick tillbaka sin syn. Madame Marie på glädjehuset hade fått en förnimelse, och övertalade farmodern att de skulle gå till Lisieux och be till den heliga Thèrèse om att Edith ska få tillbaka sin syn. Madamerna satt i huset och diskuterade sin oro för den lilla flickan som hörde om hur vanvårdad hon var när hon kom till dem. Men ett par dagar senare satt Edith vid pianot och berättade för sin farmor att hon inte vill gå och lägga sig för det var så vackert det hon såg! (Berteuat 1974:16).

Bourdieu diskuterar i *Kultur och kritik* bland annat om ”skilda sätt att förvärva den musikaliska kulturen” (Bourdieu 1991:175). Han menar att det finns motsättningar och tar som exempel upp:

Å ena sidan står orkestern, patetisk eller högtravande, i vilket fall som helst uttrycksfull. Å andra sidan har vi pianots, det moderliga instrumentet framför alla, och den borgliga salongens intimitet (Bourdieu 1991:179).

Det är en intressant parallell till Piaf. Hon satt inte i en borglig salong utan på ett glädjehus vid ett piano, men besökarna var ur den borgerliga samhällsklassen. Intimiteten i just den salongen rör inte precis Piaf men hon befinner sig mitt i den.

Sammanfattningsvis kan jag peka på att Ediths socialiseringsprocess inte utvecklades i traditionella miljöer, det vill säga i traditionella familjer, skolor etc., utan snarare i ett glädjehus, där olika sociala figurer trädde fram.

6.3 Struktur och aktör

Piafs samhällliga strukturer var det franska samhället som fördömde fattiga människor att försörja sig med folkliga konster. En trasig familj var en annan struktur i hennes liv. En imaginär skola var en latent struktur. Glädjehuset var en viktig social struktur i hennes liv.

Som tonåring kunde hon gatans lag, hon visste var och hur man fick in mycket pengar. ”Du förstår, jag lärde mig yrket hos pappa. Jag vet vilka gator som är bra. Jag vet hur man gör” (Berteaut 1974:20).

6.4 Aktörens frigörelse

Att Ediths syn hade kommit tillbaka uppmärksammades av Fader Jean Pierre som ville se till att hon fick gå i skola. Jean Pierre telegraferade också till Louis Gassion om att hans dotter nu var normal igen. När hösten kom hämtade han Edith och drog henne med ut på gatorna som fick bli hennes skola. Nu var hennes barndom slut, hon gick runt med en basker när Louis uppträdde och skulle ”faire la quête som det oöversättligt kallas –för inte kan man använda orden ’ta upp kollekt’ i samband med gatans liturgi?” (Lundqvist 1993:67). Edith fick höra hennes pappa säga

att hon var moderlös till damer i publiken för att mjuka upp dem (Berteaut 1974:17). Edith bodde med sin pappa som ibland lät sina älskarinnor sova i deras säng. Edith vande sig vid kvinnorna och visste att de ständigt byttes ut men att hon skulle bestå ”Fruntimerna kommer och går men dottern består, /.../” (Lundqvist 1993:69). En kväll ville publiken höra den *lilla sparven* sjunga och de fick de, "Låt din môme sjunga en bit så blir det kosin!" (Lundqvist 1993:68). Edith och Louis tjänade mycket pengar den kvällen, som också blev den sista kvällen som Edith sjöng tillsammans med sin pappa.

Begreppet normal har diskuterats av många men innebörden är inte fastställd, vad som är normalt eller inte är individuellt. För en objektiv åskådare med de sociologiska glasögonen på är mycket lite rörande Edith vad man skulle kunna definiera som normalt. Att med Giddens ord bli formad av samhället är en teori som i Ediths fall kan stämma mycket väl. Vid den här punkten i Ediths biografi är den lilla sparven flyttfärdig, och ger sig också ut för att prova sina vingar. Hon är formad för att driva runt på gatorna och samla in pengar, det är vad hennes föräldrar har gjort, och det kan tyckas falla naturligt.

6.5 Aktörens uppväxt

I *Bilden av en klassresa* menar Trondman att det finns tre stadier i processen att bryta sig loss och börja sin resa. ”Det första är att lämna sin uppväxtmiljö, vilket jag i denna studie väljer att benämna ’lossbrytningsprocessen’, det andra är att integreras i nya sammanhang, vilket jag benämner ’inträdesprocessen’, och det tredje är att mot bakgrund av lossbrytningsprocessen men främst inträdesprocessen förhålla sig till sin uppväxtmiljö eller sitt ursprung” (Trondman 1993:25). Ser man till det faktum att Edith ger sig av utan sin pappa kan man med Trondmans ord säga att hon befinner sig i stadie ett ”att lämna sin uppväxtmiljö” (Trondman 1993:25). Edith lämnar sin uppväxtmiljö även om hennes kommande miljö är hennes hemkvarter.

Nu börjar inträdesprocessen. Som femtonåring står Edith på egna ben med sin röst som inkomstkälla och beger sig till sina hemkvarter. Det är vid den här tiden hon möter Francois Nicot och älskar för första gången. Med den glansen i ögonen drar hon in mycket pengar, och hon

drar även ögonen till sig av Louis Léprieu, ägaren till cabareten på Rue Pierre Charon. En annan som också drar sig till Edith och hennes pengar är Simone, även kallad Momone.

När Edith är sjutton år gammal träffar hon en ny kärlek, Louis Dupont, eller Petit Louis. Han flyttar in med Edith och Momone samma kväll och det dröjer inte länge förrän de är förlovade och Edith är gravid. Petit Louis ville inte att Edith skulle sjunga på gatan och det gick inte heller när hon var gravid. Då försörjde sig Edith och Momone på att binda begravningskransar, men Edith nöjde sig inte med det yrket, inte heller med den mannen. Edith ville ut på gatorna och sjunga, och hon gjorde det i smyg med dottern Marcelle, eller som hon kallade henne Cécille på armen. När Petit Louis fick reda på det blev han arg och deras förhållande var över. Hennes yrke är artist och hon vet att hon kan sitt yrke (Berteaut 1974). Nu slutar det tredje stadiet

6.6 Edith pendlar mellan en hermeneutisk cirkel och hermeneutisk spiral

Redan i det här stadiet i Piafs liv anas en reproduktion av beteende eller vanor. Piaf har själv följt med sin pappa på gatorna och nu tar hon med sin dotter. Hennes pappas älskarinnor byttes ständigt ut, och när hennes trolovade går emot hennes yrke som artist, byter hon ut honom. I *L'accordéoniste* (Text Mikael Emer) eller *Dragspelaren* (Översättning Wolff) sjunger Edith om att älska och börja om på nytt:

Där en annan vid sitt dragspel spelar natten lång varje kväll. Nu hör hon hans vals. Det är ingenting alls. Hon blundar och ser, hans händer han ler. Och det rusar i blodet hon återfår modet och vill bara vråla rent fysiskt för att få glömma bort till sist börjar hon kort med små steg dansa runt till musiken./.../

Musiken skildras här som ett sätt för kvinnan i låten, kanske Edith, att lockas till att komma över en händelse och ta ett steg mot nästa. Livet börjar om med en ny dragspelare, en ny kärlek.

Edith Piaf var *målmedveten* eller *målrationell*, i Webers bemärkelse, om sitt yrke. Vilket var som ett *kall*. Den protestantiska etiken var inte Piafs signum. Som gatuartist hade Edith en fin sommar

med mycket pengar. Hon köpte nya kläder till Cécelle så ofta de gamla var smutsiga, ”Edith är inte så mycket för att tvätta” (Berteaut 1974:97). När sedan hösten kom gick det sämre, Cécelle blev större och tyngre vilket gjorde att hon blev svårare att ta med dessutom var det för kallt. Så Edith följde gamla franska traditioner hon också, och gav henne lite vin, så att hon somnade (Berteaut 1974:98). Sen gav Piaf och Momone sig ut. Petit Louis fick åter reda på att situationen med hans barn inte var den bästa och hämtade henne. Den här gången orkade Edith inte hämta tillbaka henne som hon gjort en gång tidigare, utan såg det som en chans att få sjunga. Ett år senare träffade hon Petit Louis som skrek ”Här sitter du din slyna medan din ungstackare ligger på Tenonsjukhuset och dör” (Lundqvist 1993:101). Cécelle var döende i hjärnhinneinflammation, men dog innan Edith hann fram till henne.

Piaf blev lämnad av båda sina föräldrar, och kom själv att lämna sitt barn. Piaf levde en tid som blind under uppväxten på grund av vanvårdnad och starr, och hennes egen dotter dog av hjärnhinneinflammation. Det är en ständig reproduktion av mönster och beteenden som utspelas. Här cirkulerar Piaf i en hermeneutisk cirkel. Hon cirkulerar i samma sociala punkt, utan att överskrida tidigare socialiseringsprocess.

Sorgen att förlora ett barn nämns ofta i folkmun som den största och mest smärtsamma sorgen av alla sorger. Edith valde att lämna sitt barn hos dess far, och hade enligt mina källor ingen kontakt med sitt barn under det året. Edith kunde förstås inte veta att hennes dotter skulle dö, men samvetet måste ha varit tungt. ”Vårt förflutna tynger vårt samvete. Vi försvarar oss mot det genom att glömma, tänka på annat och förtränga det till det omedvetna, men som Freud sade, det omedvetna är odödligt” (Alberoni 1982:24).

6.7 Med nytt namn och nya kärlekar

Här kan vi konstatera övergången från en cirkel till en spiral. Kanske upprepar Piaf samma misstag eller problem, men i en annan social dimension. Ytterligare ett år senare mötte hon Pappa Leplée igen, han talade om för henne att hon måste ha ett annat namn. Edith Giovanna Gassion var inte artistiskt. Det har sagts att Edith sjöng som en liten sparv, men det franska namnet för

sparv, moineau, var redan taget:

The Parisian slang for moineau is piaf' he told her. 'You will be called La Môme Piaf!'
(Bret 1988:25).

Och så fick hon namnet Piaf. Pappa Leplée gav henne sitt första scenuppträdande och Berteaut eller Momone, skriver om hur hon och Piaf i brist på pengar stickade en svart klänning inför uppträdet. Piaf ska ha sagt:

Pappa Leplée som säger att alla kändisarna kommer, och så kommer jag som stjärna i en stickad svart klänning. Vilken chock. Men jag kommer ju från gatan! Och på gatan traskar man inte omkring i några långa klänningar (Berteaut 1974:47).

Och efter uppträdet var inget sig likt, ”Det gick vägen. Jäntungen knep dom...” (Berteaut 1974:50).

Den övre samhällsklassens folk fick genom Ediths uppträdande höra kärlekshistorier. Men de fick också en bild av gatan och dess värld, en värld som Edith älskade. Älskade gjorde hon också när det gäller män, ”Hon var inne i en period av sjömän, legionärer, halvskumma typer. Det var som en mani hos henne” (Berteaut 1974:60). Återigen går det att spåra en röd tråd i form av den kulturella reproduktionen, Ediths pappa bytte ständigt ut sina älskarinnor, och Madammerna på glädjehuset hade också ständigt nya *kärlekar*, den synen på kärlek verkar ha levt vidare hos Piaf.

1939 blev Leplée mördad och Edith anklagades. Vid den här tiden levde hon tillsammans med Raymond Asso. Som kanske såg en chans till att lyckas genom Edith, liksom Jaques Bourgeat. Anklagelserna mot Edith satte tillfälligt stopp på karriären, men med en röst som Ediths stoppas man inte helt och karriären fortsatte. Ediths *klassresa*, med Trondmans (1993) uttryck, tog ett momentant stopp, men fortsatte därefter mot nya höjder.

Nu var den stickade klänningen borta. Edith bar päls fast det inte var kallt, och hade en

Ronsontändare i fickan. Ett liv i lyx med oändliga nätter med fester fram till morgonen, ”allt är magi och demonerna flyr, ännu en natt” (Lundqvist 1993:114). Goffman diskuterar i *Jaget och maskerna* om ”När en individ framträder inför andra individer projicerar han medvetet eller omedvetet en definition av situationen i vilken hans jaguppfattning ingår som en viktig del” (Goffman 1998:210). Om Edith var medveten om den bild av sig själv som projicerades kan här inte svaras på. Men att bära päls när det inte är kallt kan uppfattas som att personen i fråga vill visa upp en viss bild av sig själv eller ge sken av en social position.

Goffman diskuterar begreppet kollektiv representation och menar att ”en given social fasad tenderar att bli institutionaliserad i så motto att den ger upphov till abstrakta, stereotypiserade förväntningar/.../ (Goffman 1998:33). Päls och Ronsontändare är vad man skulle kunna kalla representanter för lyx, och för att kunna unna sig lyx behöver man vara någon. Edith var La Môme Piaf.

6.8 Moral i kärlek, krig och efterkrigstid

Det var av praktiska skäl som Edith under kriget åter bodde i ett glädjehus, om än lite diskretare än det förra. Madame Billy som skötte huset var nöjd med den uppmärksamhet som huset fick av Edith och hennes fina vänner. En som besökte Edith var sekreteraren Madame Bigeard.

Tillsammans smed de en plan. När Edith uppträdde inför krigsfångarna bad hon om att få bli fotograferad med dem och de fick hon. Sedan förstörde de upp bilderna separat och gjorde legitimationshandlingar så att fångarna kunde befrias (Berteaut 1974:125). I *La goulante du pauvre Jean* (text René Rouzaud) eller *Älska mer* (Översättning Wolff) sjunger Piaf om hur det bara finns en moral som man ska ha, och det är ”kärlek hela dan”. Genom agerandet med krigsfångarna bevisar Piaf att den kärleken inte bara gäller mellan två älskande utan också för medmänniskor.

En kväll när Edith trodde att Asso var i Normandie fylldes åter hennes hjärta av längtan efter en annan man, Paul Meurisse. Men Asso var inte i Normandie utan mötte Edith och Meurisse i dörren till Hotel Alsina. Efter ett gräl körde Edith alla på porten, utom Momone, som också dykt

upp den kvällen. Edith hade alltså varit otrogen, men i stället för att ge vika kör hon ut dem båda. Edith ska ha sagt ”Momone, en kvinna som blir bräddad har jag inte mycket för. Karlar finns det gott om, gatorna är fulla av dem. /.../ (Berteaut 1974:121).

Men kärleken mellan två älskande föds ännu en gång. En kväll på Club des cinq blev Edith kär i Marcel Cerdan en gift proffsboxare, men Cerdans äktenskap hindrade inte deras kärlek. Tanken om att slå sig till ro tilltalade Edith som ville att Cerdan skulle ha ett hem hos henne också (Berteaut 1974:147). De hade ett passionerat förhållande. En kväll bad Edith Cerdan att han skulle sätta sig på nästa flyg till henne, hon kunde inte vara utan honom. Cerdan satte sig på på planet som störtade, och Cerdan dog. Trots det stod Edith samma kväll under strålkastarnas ljus på scen och sjöng (Berteaut 1974:156-162).

Om en dag den tid vi fått är slut. Om du dör - vårt timglas rinner ut. Låt det ske för jag försäkrar att då dör ju även jag./.../ För i kärlek möts vi två igen ja i kärlek möts vi två igen ja i kärlek möts vi två igen (ur Hymn á l'amour eller Lovsång till kärleken, text Piaf, översättning Wolff).

En tid av sorg präglade Ediths liv. Hon slutade att äta och till och med att sjunga. Momone fick Edith att tro att de genom seanser hade kontakt med den döde Cerdan och att han uppmanade henne att äta och sjunga, och det gjorde hon (Berteaut 1974:277). Det som hände med hennes syn under hennes barndom och som kallades mirakel, kan ha påverkat hennes medvetna eller omedvetna beslut att tro på seanserna.

1946 gav Jean-Paul Sartre Juliette Gréco den berömda sången ”La rue des Blancs-Manteaux”, som han skrivit för *Inför lyckta dörrar* och även komponerat musiken till. Sartre gav Gréco den första skjutsen, så föddes Juliette, en tjugoårig begåvad och bräcklig flicka (Cohen-Solal 1987:319). Ingen filosof gav något till Edith Piaf. Hon uppfattades inte heller som någon intellektuell vissångerska, som i fallet med Gréco, Piafs visor hade en annan publik.

En kväll då hon kommer ut från scenen på Rose rouge säger Cocteau till henne: 'Du

sjunger för två hundra personer, du borde sjunga för miljoner' Gréco förstår anspelningen. Cocteau älskar Piaf. Jujube älskar också Piaf men hon är Gréco. Det är inget vidare med det. Deras språk är inte detsamma (Gréco 1983:149).

Vid den här tiden var Piaf en stor stjärna, men efter en bilolycka blev hon beroende av morfin. Hennes nya man Jacques Pills försökte få henne att sluta, men efter en ny bilolycka fick hon ett återfall. Efter en kollaps på scen och ett par kärlekar senare träffade hon den som kom att bli hennes sista kärlek, Théophanis Lambukas. Eller som Edith kallade honom, Théo Sarapo (Berteaut 1974:391). Han gifte sig med Edith trots hennes dåliga hälsa och ekonomiska skulder. Tillsammans skrev de jättehiten *Milord*. Men lyckan varade bara ett år och en dag, den 10 oktober 1963 dog Piaf (Lundqvist 1993:201).

Den hermeneutiska cirkeln är sluten. Piaf föddes under fattiga förhållanden, och vid tiden för hennes död hade hon ekonomiska skulder. Hennes sorgkantade liv kan ha haft betydelse rörande hennes beroende av morfin, kanske bedövade det all sorg mer än musiken. Sacha Guitry menar att "Piafs liv var så sorgligt att det nästan är för vackert för att vara sant" (Berteaut 1974). Uttalandet får nästan Edith att verka som en martyr för kärleken, men enligt mina källor bearbetade inte Piaf sina sorger utan gick vidare gång på gång. Därför skildras inte heller något sorgarbete i större omfattning, i förhållande till det faktum att ett par av hennes älskare dog ifrån henne.

Durkheim talar om den *kollektiva berusningen*. Han menar att "Den människa som grips av den här har en känsla av att vara dominerad av krafter som inte är hennes egna, som drar iväg med henne, som hon inte kan behärska /.../ hon känner sig förflyttad till en annan värld än där hennes privata liv utspelar sig. En värld där livet inte bara är intensivt utan också kvalitativt annorlunda /.../ hon mister intresset för sig själv, ägnar sig helt och hållet åt de gemensamma målen/.../" (Alberoni 1982:8).

I *Hymne a l'amour* eller *Lovsång till kärleken* sjunger Piaf:

Jag kan leva i en koja jag kan krossa varje boja om det är det du vill av mig. Jag kan ge dig sol och himmel jag kan avstå varje timme om det är det du vill av mig. Jag kan bryta blodets band jag förråder fosterland om det är det du vill av mig. Jag kan svälta jag kan blöda jag kan svika jag kan döda om det är det du vill av mig (Hymne a l'amour text Piaf eller Lovsång till kärleken översättning Wolff).

Om man med Durkheims teori tolkar texten ser man tydligt att Piaf upplevde den *kollektiva berusningen*. En annan känsla som Piaf tycks ha haft gemensamt med andra är musikens tröst och eviga existens. *Jag är som jag är* av Gréco 1983 avslutas med en mening som speglar ett liknade vemod blandat med samma tro på att det finns en fortsättning. Det är en mening som skulle kunna sammanfatta den känsla som genomsyrar allt jag läst om Piaf, "Ett piano spelar någonstans. Ännu." (Gréco 1983).

Meningen speglar också den hermeneutiska cirkeln som Piaf vandrade i. Hennes liv må stundtals ha varit mörkt av sorg, men hördes ett piano började karusellen på något sätt igen. Piaf klev på den gång på gång på gång vilket också illustreras i *J'en ai tant vu*, eller *Inte färdig än* "Det är så mycket som har hänt så många broar som jag bränt och jag förstår det räcker nu det är för mycket ska ta slut, ändå varje gång vill jag vända om faktiskt på ett lustigt sätt så vill jag börja om" (*Je'ai tant vu*, Michel Emer, Rene Rouzaud, *Inte färdig än* översättning Rikard Wolff).

9. Analys

I ett sociologiskt retrospektiv kan vi se en aktör – Edith Piaf – som rör sig. En aktör som inte är statisk trots motgångar. Aktörens liv utvecklar sig genom motsättningar och konflikter, såväl interna som externa. Aktören var målrational, hon visste vilket som var hennes mål, samtidigt som hon var värderationell, traditionell och affektiv. Piaf valde inte sina institutioner, de gick i arv och determinerade delvis hennes livshistoria. Under klassresans gång lärde sig Piaf de sociala koderna.

Låt oss titta lite närmre på min problematik. Uppsatsens inledande frågeställning var: Hur en

aktör kan överskrida de sociala och samhälleliga gränserna. Under min forskningspraktik i vilken jag utförde studie i Edith Piaf historiska bakgrund, har frågeställningen blivit besvarad. Genom olika sociologiska begrepp och teorier samt Piafs sångtexter i översättning av Rikard Wolff, har jag i rollen som sociologisk forskare kunnat hitta fakta, bevis och förklaringar som jag anser vara trovärdiga och verklighetstroga. Det var genom historiska och sociologiska analyser av aktörens biografi ur ett sociologiskt perspektiv som jag kom fram till mitt resultat.

En aktör, *agent* i Bourdieus vokabulär, är en som handlar. Piaf var inte en passiv handlare. Hennes sociala praktiker var inte skrivna i förväg. Piaf spelade spelet och kunde överskriva de objektiva sociala strukturerna.

Bourdieu tar upp problematiken kring det kulturella kapitalets ackumulation. Enligt Bourdieu får vi i den primära socialisationsprocessen vissa dispositioner, som hjälper oss under livet. ”Skolan är platsen framför andra /.../ där man skaffar sig en distanserad och neutraliserande disposition gentemot den sociala världen /.../ (Bourdieu 1991:193). Piaf gick inte i skola och skaffade sig således eventuellt inte en distanserad och neutraliserad disposition gentemot den sociala världen. Men till delar av den, som till exempel till att leva på gatan, till att vara stor stjärna eller rent av till att vara många mäns älskarinna.

Piaf förvärvade ett *habitus*, men inte i Bourdieus betydelse. Habitus är enligt Bourdieu, ett system av dispositioner som människor förvärvar genom att vistas i en bestämd social miljö (hem, skola etc.). Piafs sociala fält varken skola, universitet eller intellektuella miljöer.

Piafs sociala miljö var glädjehus, gatan, scen, teatrar m m. Här visste Piaf fältets sociala regler, och här förvärvade hennes dispositioner, *habitus*.

Piaf handlade på olika sätt, skapade mening. Hennes handlingar, särskilt inom musiken, uttryckte en intention. I *L'acordéoniste*, eller *Dragspelaren* skapar Piaf en mening i en ensam och relativt hopplös situation:

Det står en tjej på gatan hon är inte glad idag. Det är nånting som hon saknar hennes karl

har blivit soldat. Men när han kommer hem från kriget det är då de får sin chans. Att bygga upp en framtid ha ett café nånstans. Livet får en mening dom ska ha ett riktigt hem han ska sitta vid sitt dragspel och spela varje kväll (L'accordéoniste, Michel Emer, Dragspelaren översättning Rikard Wolff.)

Teorin om att en viss aktör gör en slags klassresa mellan olika sociala och samhälleliga områden verifieras här med Piaf som fältets aktör.

Piaf föddes på gatan. Mina källor har olika detaljbeskrivningar kring händelsen men är överens om tid och plats. Att födas i fattigdom på gatan är en start i livet med mycket litet kulturellt och ekonomiskt kapital. Hennes system av dispositioner var begränsade. Aktören hade vid tidpunkten inga föräldrar att förlita sig på utan hänvisades till sin mormor. Piafs pappa insåg snart att mormors vindrickande, som hon också bjöd Piaf på, inte var hälsosamt för ett barn och flyttade henne till hennes farmor som drev ett glädjehus.

Aktören har här vandrat från gatan, till ett hem hos sin mormor, och till sin farmor som drev ett glädjehus. Än hade aktörens egen inkomstkälla inte upptäckts, och hon hade heller ingen syn. Det var först när synen kom tillbaka som Piaf gjorde sin nästa etapp i vandringen, från glädjehuset ut i gatan värld igen, Piaf har redan som tonåring gjort ett varv i vad som i uppsatsen kallas den hermeneutiska cirkeln.

Men det är också en cirkulation eller reproduktion i form av det tidigare sociala och kulturella kapitalet. Piafs föräldrar var gatuartister och nu var även Piaf det, hon tog dessutom med sitt barn ut på gatorna när hon uppträdde. Gatuartistlivet har gått vidare ännu en generation. Om Piaf istället sats i skola hade hennes sociala fält inte varit detsamma. Men hennes pappa tog beslutet att hon skulle vandra på Paris gator med honom i stället för att gå i skola och så blev det. Det går här i Bourdieus betydelse att konstatera en klassreproduktion.

Piafs klassresa var inte endimensionell eller linjär. Piaf pendlade från trottoar till teater och från lyxliv till glädjehus igen.

Piafs sociala praktiker var inte skrivna i förväg eller predeterminerade. Piaf spelade fältets regler och kunde överskriva de objektiva sociala strukturerna. Livet som gatuartist genererade visserligen pengar, men livet som stor stjärna lockade. Pappa Leplée gav Piaf sitt första stora uppträdande, därmed hade resan tagit en ny väg. Gatans bakgårdar och gränder var i backspegeln, och aktören befann sig i teatrarna salonger. Ett tag senare blev Piaf anklagad för mord, men tog sig ur rollen som anklagad och antog den som stjärna. Rådande omständigheter i Frankrike gjorde att aktörens cirkel kom att slutas ännu en gång, som boende på ett glädjehus för andra gången, men denna gång som stjärna.

Piaf gick från stjärna till änka, narkoman och ekonomiskt skuldsatt. Sedan Marcel Cerdan gått bort och Piafs åter sorgkantade liv förändrats genom en bilolycka blev Piaf beroende av morfin. Efter en ny kärlek och en vistelse på en avvänjningsklinik inträffade en ny bilolycka och Piaf tog morfin igen.

Piafs klassresa tog en annan dimension. Efter att ha mött och gift sig med Théophanis Lambukas och tillsammans med honom skrivit jättehiten *Milord*, sluts Piafs cirkel för alltid. Hon har då cirkulerat ännu ett varv, född under fattiga förhållanden och sjuk under uppväxten, dör Piaf av sjukdom och med ekonomiska skulder.

Teorin om att aktören överskridit de på förhand givna positionerna och fälten har verifierats med beskrivning av aktörens med Trondmans uttryck, *resa*, eller i det här faller flera resor tur och retur mellan de olika samhällsklasserna.

Hur aktören kunde överskrida de sociala och samhällseliga gränserna, det vill säga uppsatsens frågeställning, besvaras nedan med de svar som framkommit i studien om Piaf.

9.1 Identitet och polarisering

Piaf föddes med ett kapital eller dispositioner. En resurs som fungerade som en biljett, och som kunde ta henne från gatan till ett liv i lyx som stor stjärna. Hennes uppväxt och uppfostran, eller

brist på uppfostran gjorde henne förberedd på det liv som skulle komma. En människa som haft en trygg uppväxt i ett hem med båda föräldrarna hade kanske sett ett liv vandrande på gatorna som otryggt, men Piaf föddes till det. Hennes identitet, en tjej från gatan, förändrades inte men Piaf var både på botten och på toppen i en polariserad artistvärld. Ibland samtidigt.

Piaf fick genom sina sociala praktiker en enorm erfarenhet. Genom hennes ständiga byten av älskare fick hon också tillgång till nya upplevelser att berätta om, och det gav henne textmaterial som blev låtar. En av dem gav Piaf hennes första stora uppträde, och namnet La Môme Piaf. Dessa låtar sålde sedan och genererade pengar. Texterna i Piafs låtar speglade en annan värld än den som de i den övre samhällsklassen levde i och de intresserade dem. Vilket ledde till att Piaf fick tillgång till deras värld, inte som deras like, men som artist. Att uppträda inför mycket människor och att sälja skivor ger inte bara pengar utan också erkännande, prestige, status, i Bourdieus betydelse, och publicitet. På så vis blev Piaf en omtalad stjärna. Hon hittade sin nisch, hon levde den!

Uppsatsens aktör kunde alltså vandra, röra sig eller orientera sig relativt fritt i de olika positionerna. Marx citeras i teoriavsnittet till uppsatsen, om hur människor gör sin historia, utifrån det man har. I fallet om Piaf är det en teori som stämmer. Hon tog det hon hade och gjorde det bästa av det. Skillnaden är att hon också bröt mot det som var henne givet, ett liv på gatan blev inte bara det och det är det som är det intressanta ur ett sociologiskt perspektiv.

10. Diskussion

När jag var på konserten *Chanson Suicide* då Rikard Wolff tolkade Piaf minns jag känslan som infann sig hos mig. Samt vad jag fick höra senare, hos många andra. Det var som om Wolff trollband oss. Men inte bara i egenskap av sin person, som för mig kan liknas vid ett manligt skogsrå, utan också som förmedlare av Piafs budskap. Att återigen få höra hennes historia, och hennes visor gav en känsla av magi.

Som sociologstudent försöker jag vara alert och vaken för förändringar eller betingelser i

samhället, och det var svårt att för mig själv förklara känslan på teatern den kvällen. I publiken satt många olika människor, troligtvis med många olika intressen, jobb och sociala verkligheter. Under den sista låten, *Non je ne regrette rien*, lät Wolff en liten docka iförd svart klänning stå ensam på scenen med en strålkastare på sig. Hela teatrarna fylldes av Piafs röst. Wolff valde att inte sjunga själv utan att spela upp originalet, och vad jag kunde se satt alltså en fullsatt salong med vuxna människor som trollbundna av en liten docka, och en stereo. Hur förklarar man det?

Under uppsatsens gång har känslan av förundran infunnit sig flera gånger. Hur denna till storleken mindre person kunde ha dels en så stor röst, men också en så stor personlighet. Det har varit intressant att studera hur denna person har kunnat göra allt hon gjorde, att till exempel lämna sitt barn för att kunna sjunga är ett av de beslut som jag inte förstår. Jag har i åtanke att Piaf inte kunde utöva sitt huvudsakliga yrke på grund av det då lilla barnet, men det hade hon kunnat efter ett par år. Marcelle kunde ha följt med Piaf. Men frågan är om hon då blivit den världsstjärna hon blev? Marcelles pappa tog kanske inte hand om henne som han borde, eftersom hon dog av hjärnhinneinflammation, men hade hon överlevt så hade hon kunnat finnas vid sin mammas sida. Om Piaf haft sin dotter med sig under sin resa finns det en möjlighet att den tagit andra vägar.

I ett hypotetiskt scenario kan jag argumentera om Marcelle inte hade gått bort finns det en chans eller risk om man så vill att Piaf återigen reproducerat sina föräldrars beteenden vanor och mönster. Vem vet vem Marcelle Piaf kunde ha blivit.

Men den största orsaken till funderingar har varit hennes resa genom livet. Det var först i resultatdelen som min fråga kunde besvaras. Då kunde jag läsa igenom mina insamlade data om henne och börja dra slutsatser och se mönster. Det kändes som om det var då själva uppsatsen tog sin form.

De händelser som tas upp i uppsatsen rörande Piafs livsresa är händelser som jag anser att utmärker eller urskiljer sig från vad man skulle kunna kalla normalt, även om det begreppet är laddat och odefinierbart på grund av dess individualitet. Redan vid Piafs födelse började hennes

vandring. Vissa beslut eller vägar som Piaf tog, och som förvisso kom att gynna hennes karriär, är beslut som jag inte finner stöd i. Jag kan endast tolka genom konflikten mellan aktör och strukturer.

I *Bilden av en klassresa* menar Trondman att "Begreppet klassresenär antyder /.../ att det är fråga om en 'resa' från en social och kulturell belägenhet till en annan" (Trondman 1993:24). I Trondmans mening av begreppet klassresenär, anser jag mig kunna placera Piaf, eftersom hennes liv skulle kunna beskrivas som en resa mellan olika sociala och kulturella belägenheter. Piaf befann sig ibland i två samhällsklasser parallellt med varandra. Hon var både en tjej från gatan och en stor stjärna samtidigt. I *Kultur och kritik* (1991) diskuterar Bourdieu bland annat begreppen klasskamp och klassificering. Min personliga åsikt är att det inte går att klassificera Piaf, eftersom hon ständigt pendlade mellan samhällsklasser. Jag har under studiens gång inte kunnat finna belägg för någon klasskamp gällande Piaf, som visste att hon kom från gatan och använde det som nisch.

Jag har i rollen som kvinna utan att egentligen vilja erkänna det, funderat på vad kvinnor i Piafs omgivning ansåg om hennes beteende angående män. Men kanske var Piaf så stark i sin person att man inte ifrågasatte det, utan genom hennes sång och sätt accepterade hennes syn på kärlek? Det känns omöjligt för mig att ens försöka driva ett resonemang om hur pass medveten Piaf var om sin syn på kärlek, eller sitt agerande i den bemärkelsen.

Jag beundrar trots en del meningsskiljaktigheter rörande vissa beslut, Piafs styrka att gå vidare gång på gång. Hennes ständiga vilja att sjunga och naturligtvis hennes röst, hjälpte henne att ta sig över och överskrida de sociala strukturerna. Bourdieus teori, "att förena ett strukturalistiskt perspektiv med ett konstruktivistiskt, dvs, föreställningen om att det finns objektiva sociala strukturer med tanken att människor deltar i konstruktionen av den sociala verkligheten" (Miegel och Johansson 2002:272) är applicerbart på Piaf. Efter att ha genomfört den här studien kan jag urskilja ett visst deltagande från Piaf i att konstruera sin sociala verklighet. Piaf rörde sig i objektiva sociala strukturer, men hennes sociala verklighet blev genom förvandlingen till visor som en saga, en saga som hon sjöng.

Det som också har varit intressant var att läsa om Rikard Wollfs förhållande till Piaf, han menar att han haft stort stöd i hennes musik, och att hon är musik för de utsatta. Piafs liv har alltså hjälpt en annan person som också varit vilse, att hitta rätt. Jag tror, utan vetenskapliga bevis eller belägg eller begrepp som stöd, att många har funnit stöd i Piafs livsfilosofi. Hon kunde vandra i sina cirklar och kunde ta sig från trottoaren till teatern, och jag tror att det kan vara stöd för dem som har för avsikt att göra detsamma.

Piafs liv visar att livet inte är determinerat eller predestinerat. Aktören gör historien, åtminstone sin historia, och aktören kan delvis förändra de rådande sociala strukturerna. Några aktörer kan till och med tjäna som förebilder för andra aktörer.

Referenslista

- Alberoni, F. (1982) *Förälskelse och kärlek*, Göteborg: Bokförlaget Korpen.
- Berteaut, S. (1974) *Edith Piaf, en berättelse*, Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Bourdieu, P. (1991) *Kultur och kritik*, Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB
- Bret, D. (1988) *The Piaf legend*, London: Robson Books Ltd.
- Broady, D. (1991) *Sociologi och Epistemologi: Om Pierre Bourdiues författarskap och den historiska epistemologin*, Stockholm: HLS Förlag.
- Bryman, A. (1997) *Kvantitet och kvalitet i samhällsvetenskaplig forskning*, Lund: Studentlitteratur.
- Clinton, B. (2004) *Mitt liv*, Stockholm: Albert Bonniers förlag AB.
- Cohen-Solal, A. (1992) *Sartre: ett liv*, Stockholm: Bonnier
- Dillard, D. (1980) *Västeuropas och Förenta staternas ekonomiska historia*, Lund: Liber
- Goffman, I. (1998) *Jaget och maskerna*, Stockholm: Bokförlaget Prisma
- Gréco, J. (1983) *Jag är som jag är*, Malmö: Berghs Förlag AB.
- Hermodsson, E. (red) (1985) *Kvinnors dikt om kärlek*, Stockholm: Litteraturfrämjandet
- Lundqvist, U. (1993) *Piaf. Sången som liv*, Stockholm: Rabén & Sjögren

Marx, K. ([1852] 1981), *Louis Bonapartes adertonde Brumaire*, Proletärkultur AB, Göteborg.

Miegel, F. & Johansson, T. (2002) *Kultursociologi*, Lund: Studentlitteratur.

Mills, C W. ([1959] 1985) *Den sociologiska visionen*, Malmö: Arkiv.

Ståhlberg, K. (2004) *De Gaulle: Generalen som var Frankrike*, Stockholm: Nordstedts.

Trondman, M. (1993) *Bilden av en klassresa*, Stockholm: Carlsson Bokförlag AB.

Trondman, M. (1991) *Kultursociologi. En essä om en disciplin i en "ny" tillblivelse*, Växjö: Högskolan i Växjö.

Internet

Rikard Wolff, www.rikarswolf.se/turne