

• PORTRÄTT •



ELDKVARN

[SLITZ, APRIL 1988]

EN TIDIG MORGON på anrika Café Fix på S:t Eriksgatan. Ingen kan anklagas för att se direkt pigg ut. Carla har legat och läst Robert B. Parker på morgonen och fotografen/chauffören har inte sovit alls. Hur länge Plura sovit säger han inte, men han gäspar minst lika ljudligt som artikelförfattaren.

Medan var och en tyst rör runt i sin kaffekopp studerar jag inredningen på det sympatiskt slitna Café Fix. Plura meddelar att Eldkvarn alltid samlas här innan de åker någonstans. Carla spår på med att fiket är Stockholms äldsta. Om det är sant vet ingen säkert, men det ser åtminstone rätt gammalt ut.

När alla stälpt i sig sin välbehövliga dos koffein går vi mot bilen. Carla släpar efter. »Fan, Plura. Kunde du inte ha skrivit en lät om Wienerkonditoriet i Stockholm i stället? Då hade vi sluppit den här manövern.«

Efter den slingriga vägen ut ur city väntar en 16 mil lång spikrak motorväg mot Norrköping. Bröderna Jonsson sitter i baksätet, fotografen kör och jag sitter halvvänd i framsätet och försvarar min hemstad Linköping. Rivaliteten mellan Östergötlands två största städer är stor. »Norrköping är som Manchester, Linköping är som Cambridge«, säger Carla.

Det har han i och för sig rätt i. Norrköping är en tung industristad med ett bra fotbollslag. Därmed inte sagt att Norrköping skulle vara trevligare. Efter en rad misslyckade helgbesök har jag inte mycket till övers för den

stadens nöjesliv. Enligt färsk statistik är Linköping dessutom på väg att gå om i fråga om befolkning.

Det sista argumentet tog hårt, det syns. Bröderna tittar tyst på varandra och diskussionen blommar inte upp igen förrän långt senare på eftermiddagen, då jag gör misstaget att fråga Plura vad han tycker är det bästa respektive sämsta med sin hemstad. »Det bästa med Norrköping är att det är större än Linköping. Det sämsta är att Linköping håller på att gå om.«

Knappt två timmar efter att vi lämnat Stockholm är vi framme i Norrköping. Vi kör över några spårvagnsspår, som enligt Carla är det enda ställe i Europa där E4:an korsas av räls, och närmar oss centrum. Bröderna sitter som klistrade vid var sitt bilfönster. »På höger sida ser vi Strömbacka äldershem. Där har jag jobbat«, säger Plura. »Jag minns att gamlingarna var tvungna att lägga sig redan vid tre-tiden. Och där, på andra sidan, har vi Sjuksköterskehuset«. Carlas stickreplik kommer blixtnabbt. »Ridhuset!«

I samma veva passerar vi IFK Norrköpings hemmaarena Idrottsparken, där någon Black Army-bur ännu inte syns till, och svänger sedan vänster mot S:t Persgatan (som Plura sjunger om i *Alice*) och får till och med stanna för att släppa förbi 3:ans spårvagn innan vi är framme vid slutmålet.

Fotografen parkerar bilen och vi kliver ut på Bräddgatan. Där framme ligger det. Café Broadway. Den röda skylten ser i ärlighetens namn rätt hemsk ut och hela gatan känns så där stel och steril som nyrenoverade gator i mellanstora städer brukar kännas. »Mammas hus«, som förr låg på andra sidan gatan snett emot kaféet, är rivet och ersatt av ett trist nybyggt tegelhus.

Plura pekar mot platsen och berättar att det var där bandet repeterade. De höll till i sovrummet i Tonys mammas trerummare och spelade så högt att polisbesök tillhörde vardagen. »Alltid var det någon som ringde och klagade«, minns Carla. »Ågaren till ostaffären i bottenvåningen hävdade flera gånger att vi spelade så starkt att hans ostar rörde sig.« Han funderar en stund innan han vänder sig till brodern. »Kommer du ihåg när Träd, Gräs & Stenar bodde i lägenheten?« Plura minns mycket väl. »Jodå. De stannade nästan en vecka! Men det var ingen som tyckte det var något konstigt med

det. Det sprang alltid en massa folk där.«

Därefter öppnar bröderna dörren till fiket – och vi kliver in. En hel del visar sig vara ändrat här också, men inte så mycket att det stör på något sätt. Stämningen är gemytlig och inredningen precis lagom inrökt. »Du måste beställa tekaka med stekt ägg«, säger Plura. »Det är klassikern. Det åt vi alltid.«

Efter att ha beställt vid disken går vi och sätter oss vid ett bord i ett av de inre rummen. Så när som på ett par äldre män som läser DN respektive Norrköpings Tidningar är vi ensamma i lokalen. Plura och Carla tittar sig nyfiket omkring. »TV har dom kvar. Och radio. Men dom verkar ha plockat bort herrtidningarna.« Carla reser sig plötsligt. »Jag minns att Tony lämnade sina krukväxter här innan han flyttade. Jag måste titta om dom har kvar hans Benjaminfikus. Den var otrolig.« En halv minut senare kommer han tillbaka med ett besviket ansiktsuttryck. »Den finns inte kvar. Den måste ha dött.«

En ung flicka kommer och serverar. Hon meddelar att Astrid, den äldre föreståndarinnan kommer först ett par timmar senare. Plura och jag har beställt varm choklad med vispgrädde medan Carla och fotografen nöjt sig med te. Mackorna ser så goda ut att jag börjar på min direkt. Men bröderna sitter helt stilla och stirrar på varandra. »Ser du vad jag ser? En tomatskiva. Förr i tiden fick man aldrig en tomatskiva ovanpå när man beställde tekaka med stekt ägg. Aldrig.« Carla petar noga bort de sista tomatresterna på sin macka innan han svarar. »En typiskt onödig eftergift åt hälsokostvägen. Jag vågar knappt tänka på vad som hänt om Tony sett det här. Han hade knappt klarat en så traumatisk upplevelse. Han hatar tomater.«

Man kan utan större överdrift påstå att bröderna Jonsson har rätt att kalla sig experter på ämnet äggmackor på Café Broadway. I början av sjuttioalet sprang de hit och fikade i varje repetitionspaus. Bandet hette då Piska Mig Hårt, ett namn som minst sagt väckte reaktioner. »Tony var tvungen att påstå att vi hette Blixt och Dunder vid en del spelningar.«

Carla var klasskamrat med Tony. De gick båda i sista ring på Allmänna Läroverket. Plura, som gått ut året innan, jobbade någonstans men »har glömt var«. Det första kungarna från Broadway gjorde tillsammans i musik-

väg var en soaré vid namn »Välkommen till Ostlandet . . . «.

Vid den här tiden bodde bröderna fortfarande hos sina föräldrar ute i Hageby, ungefär en kvarts promenad från centrum. Tidigare hade de bott alldeles i närheten av Tonys mammas hus – närmare bestämt ovanför restaurangen God Vän i hörnet S:t Persgatan/Kungsgatan – men familjen flyttade ut till förorten innan sönerna nått tonåren.

Plura är född -51, Carla -53. De hade också en äldre syster, som tidigt omkom i en trafikolycka. »Vi brukade gå in till hennes rum och lyssna på plattor. Hon hade många bra singlar. Jag minns till exempel att hon hade Georgie Fames *Yeah Yeah* och flera favoriter med Joan Baez och Olle Adolphson.«

Mamma var hemmafru och pappa jobbade som dessinatör [läs: designer] vid textilfabriken YFA. Av 850 anställda var han den allra siste som fick gå.

PLURA: Det gjordes nedskärningar varje år. Produktionen flyttades utomlands och till slut var det bara två anställda kvar på Norrköpingsavdelningen. Två mönsterritare. Farsan var den som fick gå sist. Jag tror han tog det jävligt hårt. Han hade ju jobbat där hela sitt liv.

Hela Norrköpings innerstad är full av ödsliga, nedlagda fabrikslokaler. I väntan på att föreståndarinnan ska börja sitt arbetspass på Broadway vandrar vi runt några timmar mitt i detta synnerligen märkliga stadscentrum. Den byggnad som gapar allra tommast är det gamla pappersbruket Holmens Bruk, som flyttade sin nuvarande produktion till en fabrik utanför staden.

Vi går in på fabriksområdet och kliver ut på en liten smal bro som sträcker sig över det parti där Motala Ström forsar fram som kraftigast. Det visar sig att både Carla och Plura har sommarjobbat här vid olika tidpunkter. »Jag jobbade därinne«, säger Carla och pekar på ett jättelik hus med ett otal fönster. »Hela lokalen täcktes av en enda jättelik maskin. Så fort den råkade stanna några minuter kostade det miljoner.« Plura jobbade i det ökända barkrummet. »Det var kanske det värsta stället. Ljudvolymen var enorm. Det var där man tog bort barken på alla stockarna.«

Framåt tre-tiden, då personalen lovat att föreståndarinnan ska vara på plats, återvänder vi till Café Broadway. Vi beställer en ny omgång tekakor

med stekta ägg, och denna gång är det självaste Astrid som serverar. Hon känner igen bröderna direkt: »Hur mår ni? Jag brukar läsa vad de skriver om er i tidningen. Synd bara att Tony inte kunde komma.« Astrid berättar om fiket och bröderna kontrar med gamla minnen. »Jag minns att man ibland kunde höra er musik ända hit«, säger Astrid. »Särskilt på sommaren när ni hade fönstret öppet. Synd bara att polisen kom så ofta. Det är typiskt att folk alltid måste ringa och klaga.«

När vi säger adjö vägrar hon att ta emot pengar för det vi ätit. Vi får till och med tillbaka pengarna för det vi kåkade på förmiddagen. »Ni gör ju reklam för mig på skivan.«

På väg tillbaka till bilen passerar vi en liten musikaffär som ligger en bit längre ner på gatan. Tankarna går osökt till några textrader på titelspåret till nya LP:n. »Du stal gitarrerna, jag tog sångerna.« Är den raden bokstavligt menad? Vem tog i så fall gitarrerna? Och var? Frågan är mest ställd på skämt, men bröderna tittar besvärat på varandra. »Måste du nämna det . . . « »Jag menar, vad ska Tony säga . . . « »Det lär ju vara ägarens dotter som fortfarande har hand om affären . . . « Allt slutar i ett allmänt hysch-hysch!

I bilen pratas det reseminnen. Plura har varit i Spanien och Carla har varit i Dublin. Det pratas också en hel del om nya LP:n, som enligt under-tecknad är det bästa Eldkvarn gjort sedan *Genom ljuva livet*. Trots ett 20-tal genomlyssningar (det är inte många plattor jag spelar så många gånger) har jag fortfarande inte hittat ett svagt spår.

Allra mest gillar jag Carlas briljanta *Å'hej å'hå* med textrader som »Du hoppar ur sängen som nyrostat bröd, du halkar på DN och faller ned död«. Om någon svensk musiker borde göra en solo-LP är det han. »Åh, jag vet inte«, säger han och rycker på axlarna. Jag har visserligen tänkt på det länge, men det har bara inte blivit av. »Carla är betydligt mer intresserad av att diskutera andra saker. Som hurling [brutal irländsk landhockey-variant], Janne Svensson [fotbollsspelare], Pablo Casal [spansk cellist som tolkar Bach] och inte minst böcker, böcker, böcker.

I övrigt blir det mest allmänt småprat och innan man vet ordet av är vi framme i Stockholm. Vi hoppar alla tre av vid Skanstull. Jag går åt ett håll,

THE CURE

[SLITZ, OKTOBER 1990]

EN KLIBBIGT VARM sommarkväll framför den stora scenen på Roskilde-festivalen 1990. Det börjar dra ihop sig mot kvällens huvudattraktion, och ett märkligt skådespel utspelar sig framför scenen. Färgerna är svart, svart, svart, möjligen med en gnutta vitt här och var; frisyerna är ett gigantiskt svart spret, dränkta i hårspray; minerna belåtet buttra, flera med ett tjockt lager rött läppstift. Och på allas bröst, såväl pojkars som flickors, kan man läsa samma gruppnamn: The Cure, The Cure, The Cure . . .

Det är en märklig syn, men det är också en märkligt tydlig bild av hela åttiotalet. Under detta förbryllande, och många gånger också utskälda rock-decennium, ett decennium som hade den otacksamma uppgiften att starta just när punken tagit livet av sig själv, så är det inget band som hållit fast vid sin publik så väl som Cure.

Trender har kommit, trender har gått, och den domedagsrock, allmänt kallad postpunk, som bredde ut sig i början av åttiotalet, borde nu rimligen vara död och begravnen för evigt.

Men försök säga det till någon i en Cure-T-shirt. Samma frisyr som de hade 1981, då Robert Smith lanserade sitt postpunkburr, hade fansen även 1983, 1985 och 1987. Och har så även 1990. Förvånande nog blir de också fler och fler till antalet. De trogna Cure-fansen, de som hakade på vid gruppens genombrott *17 Seconds* 1980, torde sannolikt vara rätt till åren komna vid det här laget, men här och nu – från alla håll och kanter på denna Roskilde-åker

– dyker det plötsligt upp svarta Robert Smith-kopior i alla tänkbara åldrar och storlekar . . .

Några timmar före konserten hade jag suttit och pratat med originalet, själva prototypen till alla dessa Robert Smith-barn; den riktige Robert Smith. Med helsvarta kläder, gigantiskt svart spret, dränkt i hårspray och rött läppstift (förvisso ett tunt lager) är han närmast absurt lik sina fans.

Man undrar om någon egentligen kan se någon skillnad.

– Nej, det är knappt så att folk gör det längre, säger Robert. För ett par dagar sedan satt vi till exempel i en hotellbar då en kille kom fram och frågade om det var jag som var Robert Smith. Visst, sa jag, det är mig du pratar med. Men killen blev direkt misstänksam. »No, you're not«, fräste han. Men det är sant, försökte jag, det är faktiskt jag som är Robert Smith, jag ljuger inte. Det gjorde dock killen bara ännu mer skeptisk. »No, you're kidding me. Fuck off!« Och sen gick han bara . . .

– Efteråt tänkte jag bara, wow, nu har jag verkligen uppnått något. Om jag desutom sätter på mig en Cure-T-shirt, då är det ingen som känner igen mig . . .

Det är en mycket pigg och tillmötesgående Robert Smith som möter en i logen. Han bjuder på Carlsberg, är fjärran från den svärmodige, buttre typ han brukar beskrivas som i intervjuer, och har inget alls emot att prata gamla tider.

Tidigt 1980, några månader innan Cure släppte *17 Seconds*, var jag i London tillsammans med en kompis. Vi gjorde ett fanzine på den tiden, Jörvars Gosskör, hade spelat sönder Cures tre första singlar (bland dem *Boy's Don't Cry*) och tog oss därför mod till att ringa upp deras skivbolag för att fråga om en intervju.

Och mot förmodan fick vi klartecken. Cure, som aldrig hade blivit intervjuade av någon skandinavisk tidning förut, visade sin nyfikenhet, och hela bandet, som då var en kvartett, ställde furstligt upp för två blyga svenska 16-åringar som nervöst läste upp sina maskinskrivna frågor.

Robert lyser upp när jag nu räcker fram den tidningen.

– Herregud, det var länge sedan . . . Men jag kommer ihåg omslaget,

jag har faktiskt sparat den där hemma någonstans, säger han och visar sedan upp tidningen för trogne vapendragaren, basisten Simon Gallup, som bortsett från ett avhopp i mitten på åttiotalet, spelat med Robert Smith ända sedan starten.

Simon var 19 när den intervjun gjordes, Robert var 20, och även om de var åtskilliga kilon lättare på den tiden (det är inte för inte som Robert brukar kallas »Fat Bob« i engelsk press), så är det faktiskt ingen större skillnad på personerna som sitter framför mig jämfört med de på Instamatic-bilderna i fanzinet.

Cure-uniformen är och förblir intakt.

Jag frågar om det inte känns konstigt att spela inför en publik där nästan alla ser ut som en själv.

– Det beror på hur man ser det, säger Robert. Vid första anblicken av alla dessa spegelbilder är det väldigt lätt att först bli skrämmd och sedan börja intellektualisera det hela och tänka: »Oj, extrem idoldyrkan. Herregud, identitetsproblem . . . « Men om du i stället försöker tänka på hur det var när du själv var i den åldern, då är det lättare att förstå.

– Själv minns jag den känslan mycket väl. Jag vet hur viktigt det var att känna sig delaktig i något. Inte så att man nödvändigtvis var tvungen att se ut exakt som de man såg upp till, men man ville komma nära dem, komma in i deras värld. Så var det för mig när punken kom. En säkerhetsnål blev helt plötsligt en inträdesbiljett till något mycket stort.

Robert Smith tänker en stund på det han sagt, får därefter en ny Carlsberg av Simon Gallup och fortsätter:

– Men det märkligaste nu är alla dessa riktigt unga Cure-fans som börjar komma till våra konserter. Våra äldsta fans har tydligen blivit så gamla att de hunnit bilda familj, och tar nu med sig ungarna på en Cure-konsert . . . Can you believe that?

– Det är som när jag träffar mina bror- och systersöner. Flera av deras polare är stora Cure-fans, vilket de nu själva tagit efter. T-shirts har de fått och nu försöker de även få håret att stå rätt upp . . . Våra gemensamma middagar börjar därför bli rätt absurda. I ena änden sitter jag och min syster,

i andra änden tre knattar som försöker se ut exakt som jag . . .

Att säga att Cure är stora nu är en underdrift. I Europa säljer de fler skivor än till exempel Rolling Stones [den sammanlagda försäljningssiffran för Cures tolv album har för länge sedan passerat tio miljoner] och den gångna sommaren spelade de på tretton stora festivaler runt om i Europa – samtliga som huvudband.

Fast det krävdes stor övertalning för att bandet skulle göra några spelningar under juni månad.

– Det är naturligtvis inte kul att behöva lämna hemmet under dessa omständigheter, säger Robert denna junikväll. Vi försökte dra oss ur i det längsta, men dels lockade de med pengar, dels lovade de att det skulle finnas TV-apparater utposterade överallt där vi rör oss . . . Och det var det som avgjorde det.

Vad Robert Smith pratar om är fotbolls-VM. Ingenting skulle kunna få honom, eller någon annan i bandet (vilket Simon Gallup ivrigt intygar), att missa en VM-match.

Hela Roskildes minutiöst planerade konsertprogram höll på att spricka när det blev förlängning och straffsparkar mellan Argentina–Jugoslavien. (»Jag skrek när Maradona missade straffen«, sa Robert efteråt efter att ha vägrat lämna TV:n så länge matchen pågick.) Och veckan innan, på Glastonburyfestivalen i England, lyckades bandet lura i Bob Dylan att det egentligen är finare att spela som näst sista artist – allt för att de själva skulle kunna sitta kvar i logen och se klart Kamerun–Colombia.

Men det är inte bara fotboll som gör att Robert Smith är tveksam till att lämna sitt hus i England. Det mesta talar för att det är slutturnerat för Cures del.

– Vi ska absolut inte sluta att spela live, det kommer vi aldrig att göra, men däremot kommer vi aldrig mer att ge oss ut på några långa turnéer. Det vi gör den här sommaren, ett antal utspridda spelningar med flera dagars ledighet emellan är perfekt, då hinner man faktiskt vara turist, men vi kommer aldrig, aldrig mer att spela två dagar i rad.

– Vår senaste och sista turné, den vi gjorde i USA, var den bästa vi någon-

sin gjort, men jag vet att vi aldrig klarar av att göra om det. Jag kan bara inte gå upp på scenen längre och göra mitt bästa två dagar i rad. Jag kunde det för tio år sedan, herregud, då var man ju ständigt ute fjorton veckor i sträck, men nu är jag för gammal . . . Kroppen orkar inte, man blir för bakis.

Simon Gallup faller in:

– Så är det, det är bara att inse. När man var 20 kunde man spela tio kvällar i rad, festa som en galning och sen upp igen, men inte nu längre . . .

– I alla fall inte om man vill vara ärlig mot sig själv, fortsätter Robert. Vi vill definitivt inte bara vara ännu ett »proffsigt rockband som gör sitt jobb«, det är inte därför vi håller på. Vi är ju inga »musiker«. Vi måste fortfarande dricka oss fulla för att kunna göra bra ifrån oss på scen . . . Det är faktiskt så.

Cure har aldrig gjort sig kända som några renlevnadsmänniskor. När bandet nyligen redigerade en konsertfilm som de gjort i vindistriktet Provence tillsammans med sin ständige regissör, geniet Tim Pope, så gör ryktet gällande att sällskapet gjorde slut på 150 flaskor vin »under arbetet«. Och det bör påpekas att det »arbetet« varade i fem dagar.

Ändå har de nu enligt utsago lugnat ner sig betydligt jämfört med de mörka åren i början av åttiotalet, en tid som många fortfarande är förvånade över att såväl Cure som band som Robert som person lyckades överleva.

När vi träffades 1980 sade Robert att han lyssnade mest på Nick Drake [självmod 1974] och ödesmättade Joy Division [vars sångare Ian Curtis begick självmord ett halvår efter vår intervju]. Han sade också att han var »väldigt fascinerad av dem som personligheter«.

Denna märkliga attraktionskraft åt det destruktiva blev sedan allt starkare under de kommande åren, och kom också att prägla bandets musik. De skivor de gjorde då, album som *Faith* och *Pornography*, är nästan olysningbara i sin totala svartsyn, sitt malande vemod. Det var också då som Cure fick sin till synes outplånliga stämpel som domedagsband, en stämpel de heller aldrig ansträngt sig för att tvätta bort.

Varför denna morbida fascination? Varför lockas man av tragiska figurer som Ian Curtis och Nick Drake?

– Nick Drake och Joy Division är fortfarande mina favoritartister, säger Robert. Nick Drakes samlade verk [finns i en 4 CD-box] köpte jag faktiskt först förra året, och atmosfären i hans skivor liknar ingen annans. Joy Division har jag inte lyssnat på på årtal, men varje gång någon frågar mig om min favoritskiva svarar jag alltid *Love Will Tear Us Apart*. Jag lär nog aldrig få höra något bättre.

– Så det är helt klart den musik dessa artister gjorde som tilltalar mig. Men det var nog annorlunda då, på den tiden . . . Ett tag var jag mycket fascinerad av att saker och ting kan bli för mycket. Och den tydligaste och mest logiska vägen ut var att ta livet av sig.

– Men jag tänker inte så längre. I dag blir jag bara väldigt arg när jag ser eller hör folk som tycker att allt är för mycket, att det inte finns någon annan utväg. Vilket faktiskt är skitsnack. För ingenting kan bli så svårt att det inte går att ändra, ingenting.

– Jag tyckte också länge att det krävs ett stort mod för att ta livet av sig. Men vad som framför allt krävs är faktiskt en icke oansenlig mängd dumhet . . . Ingen klarsynt människa kan ge upp så totalt. Men, som sagt, så tänkte jag inte för sju–åtta år sedan.

Hade du allvarliga sådana tankar?

– Ja. Under den tid vi gjorde *Pornography* försökte jag rätt mycket, fast på ganska omständliga sätt . . . Jag satte mig aldrig ned och tänkte »Nu ska jag ta livet av mig«, det är inte så det görs, men vi, hela bandet, levde rätt farligt på den tiden. Du visste att om saker och ting blev fel så skulle det verkligen gå fel . . . Vi gjorde riktigt dumma saker, otroligt dumma saker.

Hur då »dumma saker«?

– Tja, vi brukade till exempel alltid hoppa från olika hotellbalkonger, balkonger med flera meter emellan . . . Och är man skitfull, fullständigt borta, så tycker man att sådant är ganska spännande. Det är först efteråt man inser att man kunde tagit livet av sig. Då, just när man gör det, känns det mest som man är osynlig.

Under dessa år levde Robert Smith dessutom ett rätt påfrestande dubbelliv. Förutom det att han var ledstjärnan i Cure, var han också parallellt

gitarrist i Siouxsie & The Banshees, som då var ett av de största brittiska rockbanden. Robert var med på flera av deras ändlösa turnéer och historierna om honom och Banshees-gitarristen Steve Severins hedonistiska leverne är åtskilliga.

Som Robert nu säger:

– Att Severin och jag kom så bra överens berodde på att vi hade samma fritidsintresse: att ta droger. Det var det roligaste vi visste, och det var också ungefär det enda vi gjorde i ett par år . . .

Robert Smiths texter har alltid rört sig någonstans i ett suddigt dimlandskap mellan hallucinogena vuxendrämmor och tydliga bilder plockade direkt från barndomen. Titeln på albumet *The Head on the Door* syftar till exempel på ett spökansikte Robert brukade se på sin sovrumsdörr när han var liten. (»Jag såg det alltid innan jag höll på att bli sjuk. Men varje gång jag gick upp för att försöka ta på det, så försvann det.«)

Singeln *Lullaby* är också en barnlig drömhistoria om spindlar och spindelmän, något som lär ha fått världssamvetet Jim Kerr i Simple Minds att i en intervju säga: »Robert Smith borde växa upp. Det är patetiskt när en vuxen man sjunger om spindlar och såna saker.«

Robert rynkar pannan:

– Så Jim Kerr tycker att en vuxen man bör sjunga om viktigare saker? Det är möjligt, men jag tycker inte att jag är vuxen. Har aldrig varit det, kommer heller aldrig att bli. Den dagen jag dör tror jag inte att jag kommer vara särskilt annorlunda jämfört med hur jag var när jag var tretton. Jag tror att »växa upp« är något som påtvingas en utifrån av omvärlden. Denna »omvärld« är ständigt på dig och försöker forma dig enligt en bestämd mall. Skolan, samhället, allt runt omkring bryter ned.

– Och därför är det så viktigt att aldrig ge upp. Jag tror att alla människor någon gång i sitt liv när en punkt när man tar ett outtalat beslut om man ska ge upp eller inte. Och de som vid det tillfället ger fan i att behålla sin integritet, de som till varje pris försvarar sig och inte låter någon annan inkräkta på sin egen sfär, de som klarar det är de människor som aldrig växer upp.

– För min egen del tror jag det har hjälpt mycket att vara med i en grupp

som Cure. I ett sånt här band bygger man upp sin egen lilla låtsavärld, vilket förvisso kan verka vara naivt, men i och med att man är en grupp människor som spelar i ett band, så har man liksom en given ursäkt att vara annorlunda. Med hjälp av den skyddsmuren är det mycket lättare att aldrig bli vuxen.

Hur länge Robert Smith förmår att hålla uppe den skyddsmur som är Cure verkar osagt, med tanke på att han är ökad för att alltid säga att varje ny Cure-LP är den sista, är det svårt att riktigt tro honom när han nu säger »Jag är trött på att skriva popsånger« och »Jag har ingen aning om när och om det kan tänkas komma en ny studio-LP med Cure«.

När ni läser detta ligger det i alla fall en färsk samlingsskiva med Cure ute på skivdiskarna. Förutom en nyskriven låt, den briljanta metalchocken *Never Enough*, består resten av skivan av gamla tolvtumsmixar.

– Skivan är mest menad som en god gest till våra fans, säger Robert. Alla våra gamla maxisinglar är för länge sedan utgångna, men folk skriver ständigt till oss och frågar efter dem, och med tanke på de hutlösa priser de betingar begagnat, så tänkte vi att det är lika bra att ge ut dem på en samlingsskiva.

Att Cure ger ut en skiva med dansanta tolvtumsmixar just nu, när praktiskt taget varenda rockband gör dansmixar av sina låtar, kan tolkas som ett rätt desperat försök att, för att citera en gammal Cure-låt, »jumping on someone else's train«.

– Hmm, den tanken har förstas inte undgått mig, säger Robert. Men några av de här låtarna är sju-åtta-nio år gamla: det är exakt samma mixar som kom då, med undantag för en ny mix. Så jag tror knappast man kan påstå att vi gör någon kursändring. Det är nog försent för oss att haka på något tåg; tåget har ju redan gått!

Jag frågar hur de ser på »den nya dansmusiken«.

– Vi har väl inte precis gått in för ny dansmusik, säger Robert med ett snett leende. Det spelas inte särskilt mycket dansmusik i turnébussen, om man säger så . . . Eller vad säger du?

Han vänder sig mot Simon, som verkar mycket fäst vid Carlsbergs gröna etikett.

– Spelas på turnébussen? Nej, där spelar vi bara dataspel.

Robert fortsätter:

– När Simon och jag först träffades, då Cure just hade startat, spelade vi mycket Chic och sänt. Då var det extra kul att gilla sänt i och med att det ansågs så fel i våra kretsar. Men nu . . . jag vet inte. När jag dansar måste jag vara rätt full, och jag ser verkligen förskräcklig ut när jag är full och dansar. Jag kan bara inte vara cool och dansa samtidigt. Och det, antar jag, utesluter väl mig från den här nya coola dansscenen . . .

– Men jag har absolut inget emot hela den här rave-scenen med acid house och sänt, tvärtom. Det är bara det att jag, personligen, faktiskt tycker att det nog ger mer att ta en tripp ensam än mitt i en folkmassa . . . Fast det kanske är annorlunda om man kan dansa?

Till sist frågar jag vad han lyssnar på vid tillfällena då han trots allt dansar.

– Joy Division! Jag lyssnar alltid på samma saker som jag alltid lyssnat på, fast högre. Mycket högre . . .

Senare samma kväll, då mörkret sänkt sig så pass att himlen och alla svarta Cure-t-shirts nästan flyter samman, intar Robert Smith, Simon Gallup och de andra tre mer anonyma Cure-medlemmarna den stora orangea Roskilde-scenen.

När de spelar *Primary*, och tusen och åter tusen Robert Smith-barn dansar sig fria från omvärldens murar, då tänker man att »Jesus, hur ska de kunna följa upp det här?»

Därefter fyrar Cure av tolv hitsinglar till i rena rama »Greatest hits«-paraden: *Love Cats*, *Boy's Don't Cry*, *In Between Days* (en av åttiotalets bästa singlar), *Let's Go to Bed*, *Close to Me* . . . Det tar aldrig slut.

Det är i sådana ögonblick man betvivlar att Robert Smith någonsin kommer att bli trött på popmusik.

Som han sa efter intervjun:

– 1980, 1990 . . . Jag tror det inte, men fan vet . . . Vi kanske syns om tio år igen?

DEPECHE MODE

[ULTRA, OKTOBER 1990]

CENTRALEN I STOCKHOLM, fyra timmar innan Depeche Modes konsert på Globen. Tåget mot Gullmarsplan och Globen rullar in på perrongen, och ett tjugotal personer kliver på i vagnen näst längst bak. De flesta är unga, runt 17–18, och varje plagg de har på sig går i färgerna svart och vitt. Två flickor, som verkar något yngre än de andra, bär även svarta hattar kring vilka de satt fast banderoller med texten *Violator*.

Alla i sällskapet verkar vara spik nyktra, de står stilla och småpratar med varandra i vagnens bakre del; ingen verkar ta någon större notis om deras närvaro. Efter ett par minuter börjar sedan plötsligt en kille med rakat huvud och lång lugg att sjunga – högt och ogenerat. Alla andra hakar snabbt på och i fyra minuter sjunger de sedan en Depeche Mode-låt rakt upp och ned. Ordagrant. A capella. Och inte ett ord verkar vara fel.

Men det märkliga är att jag, som ändå tror mig kunna rätt mycket om Depeche Mode, inte känner igen låten. Kan det vara en B-sida? Ett bortglömt LP-spår? Oavsett vilket så står det nu tjuugo personer här i vagnen som kan låten utantill och sjunger den så högt de kan, rent och nyktert. Och det är fortfarande nästan fyra timmar kvar tills Depeche Mode ska börja spela . . .

Det har hänt rätt mycket med Depeche Mode sedan gruppen bildades i Vince Clarks garage i Basildon för tio år sedan. Då kunde de sällan spela mer än femton minuter i sträck innan Vinces mamma bankade i väggen, och klagade på oljudet. »Stop that bloody clacking! I'm trying to watch the

telly! Why can't you find normal hobbies?» [citat från Depeche Mode-biografin]

Nu, tio år senare, är de nog rätt glada att de inte ägnade sig åt »normala hobbies« utan fortsatte med sitt knapptryckande. Andy Fletcher, eller Fletch som alla kallar honom backstage, är en av de som varit med ända sedan tiden i Vinces mammas garage.

Det var han, Martin Gore och Vince Clarke som startade bandet – sångaren Dave Gahan tillkom först ett halvår senare – och när ULTRA-possen träffar honom i Globens loge två timmar innan Depeche ska upp på scenen, frågar vi vad som är hemligheten bakom Depeche Modes framgångar. Hur kommer det sig att just de, trots ständiga motgångar, har kunnat komma så långt på tio år?

Han rättar till glasögonen, och tänker efter en stund innan han svarar:

– Hade jag något svar på det skulle jag vara väldigt glad, för någon patenterad lösning på framgång finns naturligtvis inte . . . Men jag tror att en tänkbar förklaring är att vi hela tiden gått vår egen väg. Det vi gör nu är egentligen exakt samma sak som vi gjorde för tio år sedan, vi har bara blivit lite skickligare rent musikaliskt.

Många andra band påverkas av olika tidsströmningar, och ändrar stil vartefter, men vi har hela tiden följt samma linje.

– Och nu, när man upplever sånt här, säger han och gestikulerar mot den dörr som leder ut mot det nästan fullbesatta Globen, så får man inte glömma att den position vi har nu, har vi nått till genom otaliga turnéer och skivor under lång tid. Vår popularitet har långsamt vuxit för varje skiva som vi har gjort. Och så länge varje ny Depeche Mode-skiva är bättre än den förra, är det naturligtvis ett drömläge.

Depeche Modes senaste LP *Violator* är på mer än ett sätt årets kanske mest lysande popalbum. Fem miljoner sålda exemplar världen över – vilket är fler än Rolling Stones, fler än Travelling Wilburys, fler än nästan alla de artister som ändå fortsätts att prioriteras av 35-åriga rockrecensenter och dito radioproducenter. Från LP:n har man dessutom plockat fyra hitsinglar – *Personal Jesus*, *Enjoy the Silence* [som ensam sålts i en miljon ex, vilket

är mer än dubbelt av vad de flesta världshits numera säljer], *Policy of Truth* och *World in My Eyes*.

Hittills.

Det som är mest imponerande med *Violator* är ändå hur skivan låter. Att något så kompromisslöst och fullständigt eget, något så avskalat och spartanskt – Depeche Mode har aldrig tidigare låtit så »enkelt« – ändå kan sälja så mycket är, hur man än vänder på det, enastående.

Det finns heller inget annat band (möjligtvis med undantag för New Order) som vågar hålla en lika djärv och konsekvent linje vad det gäller videor och skivomslag. Hela gruppens visuella yttre – videor, skivomslag, den film som visas på scen – är signerat den holländske fotografen och filmaren Anton Corbijn.

– Vi litar fullständigt på Anton vad gäller sådana saker, säger Fletch. I princip får han göra vad han vill, av den enkla anledningen att vi tror att det blir bäst så. Ska flera vara med och tycka om sådana saker, blir det lätt bara slätstruket och sönderkompromissat.

– Ibland har vi väl undrat om Anton kanske gått lite för långt. Dave [Gahan] var till exempel väldigt skeptisk till Antons idé att han skulle klä ut sig till kung i videon *Enjoy the Silence*, men till slut gav han med sig. Och när man nu tittar på videon ser man att Anton hade rätt. Den videon liknar ingen annan . . .

Samarbetet mellan Depeche Mode och Anton Corbijn bygger också på ömsesidig respekt. Lika mycket som Depeche Mode gillar Antons bilder, lika mycket gillar Anton deras musik. När undertecknad besökte Anton Corbijns studio i London för något år sedan i samband med ett reportage för tidningen *Slitz*, pratade vi just om hans samarbete med Depeche Mode.

Det är många som undrat varför Anton Corbijn, som är världens kanske ledande fotograf vad det gäller rockfotografi, väljer att samarbeta med »ett simpelt syntpopband som Depeche Mode«. Corbijn har jobbat med alla de stora – på hans anslagstavla i studion hängde ett telefax undertecknat »Yours, David« (som i Bowie) samt vykort från Bono – och anbudet strömmar in, men de senaste åren har han ändå nästan helt ägnat sig åt Depeche

Mode.

Medan vi bläddrade i Corbijns fantastiska fotobok förklarade han:

– Vad jag framför allt gillar med Depeche Mode är deras inställning. Rockbranschen domineras annars av artister som varken vågar experimentera eller gå nya vägar, men Depeche Mode är undantaget. Titta till exempel här på den målning jag gjorde till »Personal Jesus«-singeln, sa han och pekade på en gråvit, meterhög oljemålning som stod lutad mot en vägg i studion.

– Alla andra hade tyckt att det var ett skämt om jag, som faktiskt är fotograf, kommit dragande med en oljemålning som jag gjort och ville ha den i stället för ett foto på omslaget. Men de sa bara »ok, en målning – kör på den«. De har också varit helt inne på mina idéer att spela in videofilmer i Spanien, bara för att ljuset är så vackert där.

Har man så stora ambitioner som Anton Corbijn är det lätt att resultatet kan bli rätt pretentiöst – det är ju ändå popomslag det handlar om, inte konstutställningar – men det finns ju hela tiden en humor i allt som produceras.

– Anton är bra på den balansgången, säger Fletch. Många, som aldrig träffat honom, tror att han är djupt seriös och väldigt allvarlig, men han kan faktiskt också vara väldigt rolig. Ibland undrar man vad det egentligen är för en tokig holländare som man ständigt har i släptåg . . .

De dominerande färgerna i allt vad Depeche Mode gör, från musiken till skivomslagen, har alltid varit svart och vitt – framför allt svart.

Den Depeche Mode-sång fansen sjöng i tunnelbanevagnen var ingen munter popdänga i stil med *Just Can't Get Enough* (som bandet för övrigt inte ens spelar live längre), sången var vacker men dystert och melankolisk. Att fansen ändå valde just den sången säger rätt mycket om vad det är i Depeche Modes musik som lockar till den idoldyrkan bandet ständigt möter vart de än åker i världen.

Känner man sig vilse, ensam, utlämnad – då är det inte svårt att i Depeche Modes musik finna en spegelbild av sina egna känslor.

På Depeche Modes förra turné, den turné de gjorde i samband med LP:n

Black Celebration, var den svarta sidan av gruppens musik än mer påtaglig. När jag då intervjuade Dave Gahan frågade jag just om titellåten och raderna »let's have a black celebration«.

– Jag antar att den uppmaningen lätt kan missförstås, men det är inte svart voodoo eller något sådant som det handlar om. Vi sjunger bara om hur vi mår och den värld vi lever i. Och för mig, personligen, är det ofta de lite dystra sångerna som tilltalar mig mest. Det är de sångerna man kan känna igen sig i.

Och nog känner folk igen sig.

När jag den gången, 1986, såg Depeche Mode på Isstadion minns jag att jag var närmast chockad över publikresponsen. Det var inte tre–fyra låtar på slutet som folk stod upp och sjöng med i – det var samtliga låtar från början till slut. Ändå var det bara en viskning jämfört med Depeche Mode på Globen 1990.

Under hela sommaren har den ena giganten efter den andra varit i Sverige – Stones, Madonna, Bowie, Prince, för att nämna några – men ingen, jag säger *ingen*, har tidigare varit i närheten av samma publikkontakt som Depeche Mode. Konserten, som var så utsåld som något kan bli (inte ens de där gapande hälen som brukar lysa på utsålda Globenevenemang fanns där), går utanpå allting annat jag någonsin sett på en scen vad det gäller publikrespons.

Everything Counts – explosion i publikhavet.

Enjoy the Silence – riktiga tårar.

Master & Servant – Globen sattes i rullning.

Att mediauppmärksamheten ändå var så liten är rätt typiskt. Svenska rockrecensenter föredrar fortfarande gitarrer – räkna med tio år till innan de accepterar »syntgrupper«. Värst var ändå Dagens Nyheter som till konserten i Göteborg skickade dit en 50-årig recensent som i sin »recension« inte nämnde en enda låttitel (sannolikt för att han inte kände igen en enda låt) och som sket ur sig de vanliga klyschorna om »massmöte« och »syntpop«. Sânt är inte bara usel journalistik, sânt är också ett pinsamt bevis på att man inte begriper sig på den tid vi nu lever i.

När Dave Gahan sjunger om sig själv som »your own personal Jesus« följt av »reach out and touch faith«, är publikreaktionen visserligen så stark att det nästan blir en smula obehagligt – det är verkligen publikens personlige Jesus som står där på scenen – men Gahan blir aldrig någon ledare alla »bifaller«. Det är hela tiden (och detta låter ohyggligt pretentiöst, jag vet) alla tillsammans; det är hela tiden frälsning genom popmusik.

Och i såna stunder undrar man om Depeche Mode egentligen inte är ett av världens fyra bästa popband.

Depeche Mode, New Order, Cure och Pet Shop Boys – let's face it, kids – they are the leaders!

Till sist pratar vi med Fletch om hur han ska fira jul.

– Jag har faktiskt rätt svårt för julfirande, säger han. Det är så mycket förväntningar i luften varje jul att allt lätt blir ett enda stort ångestfyllt anti-klimax . . . Men jag ska i alla fall tillbringa några dagar i ett hus på landet tillsammans med min flickvän, det ser jag fram emot. Och det brukar alltid vara någon kompis som fixar någon kul fest som man kan gå på dagarna före julafton.

Vad som händer med Depeche Mode i framtiden vet han inte riktigt. Gruppen är just nu aktuell med en ny fotobok *Strangers* (»Anton har valt ut några suveräna bilder från Tjeckoslovakien och USA«), men efter turnén ska de sedan ta långledigt.

– Jag tror det behövs, säger Fletch. Ska vi kunna hålla samma klass, eller förhoppningsvis till och med bättre klass, på våra skivor i framtiden måste vi ta oss tid till att spara energi ett tag. Det är nödvändigt för att få inspiration, för att få nya idéer. Så det kan nog dröja ett par år innan det kommer en ny Depeche Mode-skiva.

– Men vi kommer tillbaka, lita på det!

WATERBOYS

[SOUND AFFECTS, JUNI 1991]

DET FINNS ETT lagerutrymme någonstans i London där ett halvt liv ligger nerpackat. I den dammiga förvaringscontainern, som stått orörd sedan mitten av åttiotalet, ryms lite kläder, några möbler, troligtvis ett och annat prydnadsföremål, men mest är det skivor, tidningar och kassetband. Där finns en gigantisk samling fanzines, med praktiskt taget varenda stenciltidning som gjordes i England och Skottland under punkåren – inklusive udda bidrag från Sverige och Europa. Där finns också massor av amerikanska serietidningar, mest i fantasy-genren.

Vad det gäller skivor och band är två artister kraftigt överrepresenterade; Patti Smith och Bob Dylan. Allt de någonsin presenterat på vinyl finns där, nerpackat och hermetiskt tillslutet. Där finns också ett drygt hundratal olika Dylantejper, de flesta obskyra piratinspelningar . . .

Förvaringscontainern tillhör Mike Scott, ledfigur i Waterboys, och ögonen lyser när han berättar om den. Ju djupare han gräver i minnet, desto tydligare minns han detaljerna.

— Herregud, vad jag saknar de där prylarna, säger han. Jag hade nästan glömt bort att jag hade dem kvar, det var så länge sedan jag tänkte på det . . . Jag måste absolut hämta dem nästa gång jag kommer till London.

Det är mitt i natten och vi sitter ensamma i ett stort kontorsrum i ett övergivet Globen och pratar gamla tider, om tiden före Waterboys. Mike avbryter sina utläggningar med att då och då ta djupa klunkar ur en tvåliters

flaska med mineralvatten. Ibland blir han också plötsligt helt tyst och tycks totalt försjunken i sina egna tankar, men annars pratar han obehindrat på och verkar inte ha något alls emot att tala om sig själv.

Att Mike Scott ger intervjuer är något mycket sällsynt. Under hela andra halvan av åttiotalet vägrade han konsekvent att prata med rockpressen, och det är först under den senaste turnén han rubbat på den principen. Men, som hans turnémanager allvarligt förklarar, »Mike Scott ger bara en intervju per land«. Inte nog med det, dock. Skivbolagsrepresentanten meddelar före vårt möte att maxtiden är tjugo minuter, med reservation för att den kan bli ännu kortare.

– Du vet, när vi var i Norge i går fick intervjuaren bara en kvart på sig. Sedan tröttnade Mike och gick . . .

Just den här natten, efter en konsert i Globens annex, verkar dock Mike Scott ha glömt bort att han egentligen inte tycker om att ge intervjuer. När vi tittit och pratat i en och en halv timme, och Globen helt tömmts så när som på några räddare, kommer hans manager in och frågar om han vill »hänga med på stan«. Mike skakar på huvudet:

– Nej, det är bra för mig. Men jag skulle inte ha något emot om någon lämnar kvar ett par Guinness i kylan. Tror du det går att ordna?

* * *

Mike Scott, som till skillnad från vad många tror är född och uppvuxen i Skottland [inte Irland], har alltid gått sin egen väg i rockbranschen. När han äntligen, efter tio år i motvind, stod på gränsen till ett genombrott efter de mycket uppmärksammade albumen *A Pagan Place* [1984] och *This Is the Sea* [1985], gjorde han plötsligt en helomvändning. Han övergav rockbranschen helt och hållet – i stället stack han till Irland och blev kär, i alla tänkbara bemärkelser.

– Jag bodde i London på den tiden, berättar Mike. Jag var helt less på allt vad rock'n'roll hette, helt less på London, helt less på mitt liv över huvud taget. Därför sålde jag min lägenhet, packade ner allt jag ägde i den där förvaringscontainern, som jag faktiskt inte ägnat en tanke förrän nu, och stack

till Irland med ett par resväskor som i princip enda packning.

– Egentligen åkte jag bara dit på någon sorts semester, trodde jag skulle stanna högst någon vecka, men blev kvar. Jag blev kvar en månad, jag blev kvar ett år. Och nu, efter nästan fem år, är jag faktiskt kvar där fortfarande . . .

Irland är Mike Scotts favoritsamtalsämne. Jag frågar om vädret; Mike berättar utförligt om regn, som han älskar i alla former, »men helst duggregn«. Jag frågar om den där floden som skär genom Dublin, en av de vackraste floder jag sett; Mike nickar ivrigt att han håller med och berättar om dess historia. Jag frågar om exakt var han brukar hålla till på Irlands västkust, om det möjligtvis är nära de fantastiska Cliffs of Mother; Mike blir eld och lågor och börjar genast rita en karta på ett gammalt Globenprogram som han fiskar upp från bordet, där han prickar in både Cliffs of Mother och sitt skrifvarhus.

Det är i skrifvarhuset Mike Scott skapat några av sina bästa sånger. I slutet av 1987 åkte han till västkusten, hyrde ett hus ganska nära Galway, och tillbringade tre månader där så gott som helt ensam, utan vare sig radio eller TV som sällskap.

– Det var en oerhört givande period för mig, säger Mike. Visst kände jag mig ensam ibland, men efteråt var jag väldigt nöjd över att jag faktiskt klarade det. Då och då åkte jag in till Galway för att köpa böcker, och det hände väl att jag slank in på en eller annan pub emellanåt, men annars ägnade jag mig uteslutande åt musik. Jag satt där och skrev och spelade.

– Och jag var helt knäckt av landskapet, utsikten. Jag hyrde huset av en gammal fiolspelare, som också lärde mig mycket om irländsk musik, och från sovrumsfönstret kunde jag se Arran Islands. Havet just där är något av det vackraste man kan se. Jag satt och stirrade på det i tre månader och blev ändå aldrig mätt på utsikten . . .

* * *

Mike Scotts vistelse i fiolspelarens gamla hus föregicks av något som han själv beskriver som »my dark year«, ett svart år i Mikes liv som man kunnat

läsa en del om mellan raderna i pressreleaser och rockpress. Det har spekulerats om både sprit- och drogproblem, men Mike berättar att förklaringen till hans »försvinnande« i första hand berodde på helt andra saker.

– Jag minns inte exakt när det hände, men plötsligt kändes det som hela världen rasade samman över mig. Jag stod inför ett vägskäl i mitt liv. Det var flera stora beslut jag var tvungen att ta, och allt blev liksom för mycket till slut; jag klarade det inte längre helt enkelt.

– Hela mitt liv fram till dess hade jag levt ensam, och jag var van vid det; van att helt rätta mitt liv efter mig själv. Men då, när det hände, hade jag varit tillsammans med Irene [Mikes fru] rätt länge, det började bli »allvarligt«, vi skulle flytta ihop för gott och jag insåg att det skulle innebära något helt nytt för mig. Jag skulle helt plötsligt behöva »kompromissa« med någon och ge upp en del av mitt eget liv . . .

– Med sådana förvirrade tankar i huvudet flackade jag runt över hela Irland i nästan ett år. Ibland åkte jag bil, ibland buss; några gånger åkte jag själv, ibland med Irene, ibland med kompisar, bandmedlemmar, råddare. Det var nästan bara musikpubar vi kom till hela tiden . . . Men det var också musiken som höll mig uppe.

– Det var när jag sedan mädde bättre, och äntligen insåg att jag måste ta tag i mitt liv, som jag hyrde det där huset. Det blev någon sorts rening, både för kropp och själ.

Den reningen märks på den Mike Scott man möter i dag. Han verkar ha bestämt sig för att börja om, såväl privat som musikaliskt. I somras gifte han sig slutligen på Irland – »jag antar att det var på tiden . . . « – och på de konserter Waterboys gjort det senaste halvåret har inte mycket varit sig likt. Efter flera års turnerande med ett stort sällskap folkmusiker kom Waterboys plötsligt till Hultsfredsfestivalen med en minimerad rock'n'roll-combo på endast fyra personer.

Och likadant var det på Stockholmsspelningen i höstas. Idel slamrig rock, folkinfluenserna var kraftigt nedtonade. Har Mike återupptäckt rock'n'roll?

– Ja, det känns nästan så, säger han flinande. Jag plockade fram min

elektriska gitarr igen, tyckte det var så kul att spela att jag inte förmådde släppa den på dagar, och insåg att det nog är elgitarr som egentligen är mitt rätta element. Jag bröt helt med rock'n'roll när jag stack från London och packade ner allt i den där containern, men innan dess var det ju bara det som gällde. Och vem vet, kanske är jag på väg tillbaka nu . . .

* * *

Första gången Mike Scott lät höra talas om sig var via fanzinet *Jungleland*, där han med glödande penna skrev om sina favoriter under punkåren. I en årskrönika över tumultåret 1977, som publicerades i det sjunde av de sammanlagt nio nummer Mike gjorde, hyllar han *Marquee Moon*, *The Clash* och *Heroes* som årets bästa album, vilket vittnar om den goda smak han behållit sedan dess.

1979 debuterade han som popstjärna, med singeln *All the Boys Love Carrie/That's Not Enough* (rätt charmig) med Another Pretty Face, som han trots minimala framgångar höll vid liv ända till 1982. Året därpå, efter ett kort mellanspel under gruppsnamnet Funhouse, bildades så första upplagan av Waterboys. Bandets debutsingel, *A Girl Called Johnny*, var en hyllning till Mike Scotts stora hjälte genom åren – Patti Smith.

Han minns mycket väl första gången han träffade henne.

– Jag har träffat henne två gånger faktiskt, och båda gångerna var det lika pirrigt. För vad säger man egentligen till en hjälte? Jag har ju spelat sönder sånger som *Easter*, *Piss Factory* och *Ain't It Strange* . . . Men det bestående intrycket av Patti var hennes energi. Det är som hon är överallt på en gång, du vet, så det nästan känns som energin smittar av sig på en själv.

Mike Scotts andra stora hjälte är Bob Dylan.

– Dylan har jag faktiskt också träffat! Vad som främst överraskade mig var att han var så fruktansvärt rolig. Hans munväder är otroligt och hans fantasi verkar inte ha några gränser. Mest satt han bara och ljög hela tiden. Han drog de mest otroliga historier, men jag och mina kompisar satt förstås bara och sög i oss allt . . .

– Men jag oroar mig för hur Dylan egentligen mår. Om jag fick träffa

honom igen skulle jag fråga om just det, om han mår bra och är nöjd med sitt liv. Att döma av texterna på hans två senaste skivor får man, eller åtminstone jag, känslan av att allt inte står rätt till . . .

Och sedan blir Mike så där tyst igen, som han blir några gånger under intervjun. Han fingrar på sin läderkeps, som han inte tar ett steg utan, funderar intensivt på något, och blir sittande med tom blick.

Han vaknar till liv igen när vi börjar prata om hans fascination för rock med stora gester, så kallad episk rock. Waterboys två första album hör definitivt hemma i den traditionen, med pampig saxofon à la Springsteen 1975.

– Hmm, jag skulle nog inte använda termen »episk rock«, det låter fel . . . Men du kanske har rätt, jag gillar väl sådan lite »pampig« musik. Att vi använt så mycket saxofon är dock inget planerat, utan beror mest på att Anthony [Thistlethwaite], som är en av mina bästa vänner, råkar spela det instrumentet. Och jag älskar verkligen *Jungleland* och en del av de sånger Springsteen gjorde då.

Av Mike Scotts egna sånger är det den i all mening pampiga *The Whole of the Moon* som blivit den mest kända. Sången har blivit en modern klassiker i samma division som *The Times They Are A-Changing* och *Born to Run*. En sång gatumusiker kan plåga en till döds med, och nu även citerad i poesiböcker. Maria Gummesson, som inleder sin diktbok *Hotell Kosmos* [Bonniers 1990] med ett Mike Scott-citat, har skrivit en hel dikt baserad på *The Whole of the Moon*.

Jag frågar Mike om han minns var och när han skrev den.

– Ja, faktiskt. Man brukar glömma sådant, men *The Whole of the Moon* skrev jag – och jag är ledsen om det här verkar som en lite väl sliten rock'n'roll-kliché – jag skrev låten på Gramercy Park Hotel i New York! Jag satt där ensam i baren, hade ingenting speciellt för mig, och plötsligt satt bara frasen där i huvudet. »I saw the crescent, you saw the whole of the moon«. Jag minns att jag skrev ner det på en servett . . . Men det tog nästan ett halvår innan jag gjorde klart den slutgiltiga versionen. Det jag skrev där i hotellbaren var bara några spridda fraser.

Mike Scotts texter tillhör det fåtal inom rocken som även tål att läsas, utan

understöd av musiken. Den lite bortglömda *Somebody Might Wave Back*, men framför allt den briljanta *This Is the Sea*, tillhör mina personliga favoriter. Rader som:

*If you're feelin' weary
Or you've been alone too long
Or maybe you've been sufferin' from
A few too many plans that have gone wrong*

med slutklämmen:

*Well, that was the river
This is the sea*

måste man vara väldigt cynisk för att inte bli berörd av. Mike själv håller dock inte med om att *This Is the Sea* skulle vara det bästa han skrivit.

– Ähh, den tillhör absolut inte mina favoriter, långt ifrån. Jag skulle aldrig skriva en sådan text nu. Och jag kan säkert räkna upp tio sånger som jag är mer nöjd med än den . . .

* * *

När jag frågar om influenser och författare han gillar kommer svaret lika snabbt som oväntat: »c. s. Lewis, det är det enda jag läser.« Clive Staple Lewis [1898–1963] var en engelsk litteraturhistoriker som blivit mest känd för sina barnböcker om sagolandet Narnia. Berättelserna om Narnia upptar sju böcker [samtliga finns på svenska], med *Min morbror trollkarlen* som den första, där c. s. Lewis skriver mytiska sagor med fauner och centaurer.

– Jag var åtta eller nio år när jag läste c. s. Lewis första gången och sedan dess har jag varit fast, säger Mike. Jag läste om böckerna flera gånger som liten, och jag läser dem även ständigt nu som vuxen. Jag har aldrig läst något som berört mig så mycket.

Vi stannar kvar vid Mike Scotts barndom. När han var nio år var det,

vid sidan av c. s. Lewis, två saker som dominerade hans liv i uppväxtstaden Edinburgh – fotboll och Beatles.

– Jag minns det som en fullständigt bekymmerslös tid. Jag var ute nästan jämt och lekte med mina kompisar. Och fotboll var det stora, vi var fotbolls-galningar allihopa.

– Den musik jag lyssnade på var faktiskt Beatles, trots att jag egentligen är för ung för att tillhöra den generationen. Men det var mina föräldrars plattor jag spelade, *Rubber Soul*, *Revolver*, *Sgt Pepper* . . . Framför allt just *Sgt Pepper*. Lustigt nog har jag haft en stor Beatles-period också helt nyligen. Jag köpte den där boken med alla inspelningsuppgifterna och blev som besatt på nytt.

Jag frågar om hans föräldrar, vad de gör i dag och vad de tycker om hans musik.

– Mamma, som är skribent och journalist, har jag bra kontakt med. Hon har varit på flera Waterboys-konserter, och det verkar som hon gillar det! Men min far har jag ingen kontakt med längre. Han stack hemifrån när jag var elva . . . försvann bara. Jag har inte sett honom sedan dess, inte ens pratat med honom på telefon.

Har du aldrig försökt få tag i honom?

– Nej. [tyst] Jag kan heller inte direkt påstå att jag har något behov av det.

Återigen blir Mike så där sluten. Han pillar lite på sin flaska med mineralvatten, endast halva etiketten återstår, resten är bortrivet. Han säger att han en gång skrev en låt om sin far, *Father*, men att den blev fullständigt misslyckad, »du vet, så där hemskt patetisk«, och att den förblivit utgiven. Det visar sig att det finns en hel drös med utgivet material.

Förutom en hel LP med Mikes första grupp, Another Pretty Face, »som Virgin tyckte var för okommersiell«, finns det Waterboys-låtar så att det räcker till ett dubbelalbum och mer därtill. Bland det jag blir mest nyfiken på är en speedad rock'n'roll-version av *This Is the Sea*, inspelad i New York med självaste Tom Verlaine på sologitarr. Hur kan man undgå att ge ut någonting sådant?

– Det är en lång historia. Den ursprungliga planen var att vi skulle släppa den snabba versionen på singel, strax efter att LP:n [där den långsamma versionen ingår] hade kommit ut. Tom Verlaine-versionen bar också titeln *That Was the River*, vilket jag tyckte var en rätt snillrik tanke . . .

– Men skivbolaget tänkte aldrig på idén. De tyckte att det skulle vara förvirrande om två versioner av samma låt kom i omlopp samtidigt, vilket de förmodligen hade rätt i. Och sedan dess har den bara legat där, outgiven . . .

De flesta utgivna Waterboys-låtarna härstammar från inspelningarna av *Fisherman's Blues*, som kom till under Mikes »förvirrade« period på Irland 1987. Bandet befann sig i studion i ett halvår och spelade in, med eller utan Mike, praktiskt taget varje dag.

– Det var rätt sjukt egentligen. Ingen på skivbolaget hade vett att säga till, så vi bara fortsatte och gjorde mer och mer och mer . . . De första dagarna satte vi ungefär femton låtar per dag, live i studion. Därefter hade vi en period när vi arrangerade om materialet hela tiden, då var jag fixerad av att göra det perfekt i stället. Jag tror att det till exempel finns sex helt olika versioner av *Strange Boat*, sex olika *Hawks* och hur mycket covers som helst . . .

Från dessa inspelningar har det kommit ut en bootleg, *The Windmill Lane Sessions*. Men det borde i rimlighetens namn även göras en riktig, officiellt utgiven skiva. Särskilt som bara en tredjedel av låtarna fick plats på *Fisherman's Blues*. Varför inte göra en *The Basement Tapes* och ge ut allt nu?

– Jo, jag har lekt med tanken. Det är många som tjatat, och vi borde kanske göra det . . . någon gång.

Några fasta planer på utgivning finns dock inte, och Mike Scott verkar över huvud taget inte ha några planer som sträcker sig längre än någon månad framåt.

Vad han ska göra efter turnén vet han inte. Och när det är dags för uppföljaren till *Room to Roam*, den senaste, rätt ojämna Waterboys-skivan, har han inte ens tänkt på.

– Nej, när nästa skiva kommer har jag ingen aning om. Mitt stora projekt härnäst är att jag och min fru ska försöka flytta. Vi har bott i Dublin de senaste åren, en stad som jag i och för sig tycker väldigt mycket om. Det har nästan blivit en vana att vakna av att hundarna skäller på morgonen!

– Men jag känner ändå att jag hellre vill till kusten, åt Galwayhället till. Visserligen vet jag inte om jag kommer att bo på Irland hela livet, men just nu känns det angeläget. Och eftersom jag ändå alltid reser till irländska västkusten så ofta jag kan, är det väl bäst att jag bosätter mig där.

TELEVISION

[SOUND AFFECTS, MARS 1992]

NEW YORK, 1989

Det blåser kalla vindar och nedre delen av Broadway är märkligt öde. Vi har just varit och sett Lou Reeds och John Cales minnesföreställning till Andy Warhol, *Songs For Drella*, på Brooklyn Academy of Music. Det var verkligen en föreställning snarare än en konsert – detta var ett drygt år innan musiken släpptes på skiva – och musiken i kombination med det mycket vackra och mycket suggestiva bildspelet med bilder från Warhol-arkivet hade lämnat sinnet vidöppet; hungrande efter ännu fler bilder och mer musik.

Även magen hungrar. Efter att ha åkt taxi tillbaka till Manhattan går vi nu och letar efter en kinesrestaurang som någon rekommenderat. Gatunumren är svåra att hitta, särskilt som många butiker så här dags dragit ned sina stäljalousier. Vi irrar mest omkring på måfå; från den ena sidan av Broadway till den andra. För varje minut som går blir jag mer och mer övertygad om att vi aldrig kommer att hitta den kinesrestaurang vi letar efter. För varje minut som går försvinner jag också allt längre in i min egen skivsamling. Ingen annan stad är för mig lika mycket musik som New York. Och ingen annan artist eller grupp, möjligen med undantag för just Lou Reed och Velvet Underground, är för mig lika mycket New York som Tom Verlaine och Television.

I samma stund som vi ger upp letandet, restaurangen måste vara nerlagd, och vänder om för att i stället leta efter något ställe uppe i Little Italy, där

Martin och Malin bor, så har jag försvunnit långt in i första sidan på *Marquee Moon*. Det blåser på Broadway, bitar från en trasig New York Post jagas av vinden längs med trottoarkanten, och plötsligt låter Tom Verlaines röst så tydligt att jag inte hör vare sig vinden eller trafiken eller de allestädes närvarande polissirenera.

*You know it's all like some new kind of drug
My senses are sharp and my hands are like gloves
Broadway looked so medieval
— it seemed to flap, like little pages:
I fell sideways laughing with a friend from many stages
How I felt*

STOCKHOLM, 1990

Tom Verlaine har just avslutat en lättare måltid bestående av fisk och grönsaker och sköljer ner med några rejäla klunkar kranvatten. Det är fortfarande flera timmar kvar tills Tom Verlaine ska göra soundcheck för sitt akustiska framförande på Melody och vi har suttit och pratat en halvtimme; mest om musik i allmänhet och hans senaste soloalbum i synnerhet.

I olika intervjuer har Tom Verlaine framställts som en rätt butter person, en musiker som tar sin musik på lite för stort allvar, och ett säkert sätt att få honom på dåligt humör lär vara att fråga något om tiden med Television. Tom Verlaine i Sverige är dock mycket lättpratad. Samtalet glider allt längre tillbaka i hans karriär. Till slut, efter att han själv börjat prata om den legendariska rockklubben CBGB vågar jag fråga om något som förbryllat mig ända sedan jag köpte *Marquee Moon*.

Tittar man på innerpåsen till Televisions första skiva, ett album från 1977 som enligt flera kritikeromröstningar både utomlands och i Sverige räknas som ett av de tio bästa rockalbum som gjorts, hittar man en lätt oskarp svartvit bild.

Detta fotografi, som tyvärr inte finns med på CD-utgåvan, föreställer bandet i replokalen. Det märkliga med bilden, åtminstone i mina ögon, är att de

bägge gitarristerna, Tom Verlaine och Richard Lloyd, sitter ner och spelar.

Alla andra rockgitarrister brukar stå upp när de spelar, men Tom och Richard sitter ner mitt emot varandra på två köksstolar. Lyssnar man på skivan, särskilt på titelspåret, där Richard spelar solot efter andra versen och Tom solot efter tredje versen, låter det också som de sitter ner och spelar. Ingenting låter forcerat. Det låter avslappnat och tillbakalutat, det sista bokstavligen menat.

Innerpåsen till *Marquee Moon* har alltid fascinerat mig. På bilden sitter du och Richard på varsin stol och spelar. Jag har faktiskt aldrig sett något annat rockband göra det . . .

– Det kanske är sant. [brett leende] Men om du tittar på Echo & The Bunnymens första album, som ju kom långt efter vår skiva, så har de försökt göra en i det närmaste exakt kopia av just det fotografiet. Jag skulle kunna tänka mig att de lyssnat rätt mycket på *Marquee Moon*, om man säger så . . .

Men ni satt alltså ner när ni repeterade?

– Ja, vanligtvis. Det kändes helt enkelt bra så.

Den här frågan verkar säkert rätt dum, men jag har fått för mig att er musik kanske påverkades av detta. Att det helt enkelt lät annorlunda just på grund av att ni satt ner och spelade.

– Well . . . Jag vet inte. Om man spelar i ett hus, så är väggarna ingen publik. Därför satt vi helt enkelt ner och spelade, men . . . känner du till The Band?

Visst.

– Jag kan ha fel, men titta på deras andra album. Jag har för mig att även de sitter ner där på baksidesbilden. Fast det är klart, det är kanske bara en vanlig gruppbild . . . Men det är lustigt att du frågar om det här. Det är faktiskt ingen annan som gjort det förut. De flesta andra står ju faktiskt upp . . . Det är mycket intressant.

Bodde någon i det hus där replokalsbilden är tagen?

– Nej, det var bara ett loft vi fick låna. Det var en kompis till Richard Lloyd som ägde ett stort loft i Chinatown. Vi fick lov att repetera där mellan

sju och tio på kvällen.

Varför just bara de tiderna?

– På dagarna var alla affärerna i gång, ljudet av vår musik störde dem.

Kan du minnas exakt var i Chinatown replokalen låg?

– Ja, jag tror att det var på 43 East Broadway. Det är en rätt märklig gata, det är svårt att ens hitta den. Gatan startar i Chinatown och fortsätter till East River. De flesta känner ju till West Broadway, men East Broadway tycks vara en gata som alla glömt . . . Jag kommer också ihåg att det var ett kinesiskt lager på bottenvåningen. Ett lager där det förvarades anteckningsböcker, den sortens prylar. Du vet, ett sånt där typiskt lager med dålig belysning och stora fläktar i taket. Och det var fullt av konstiga kinesiska saker i lokalen, sådant de importerar från Hong Kong.

Ät ni mycket kinesisk mat?

– Herregud . . . Jag kommer aldrig mer att äta kinesmat [skratt]. Det var det enda vi åt, jag är faktiskt fortfarande helt less på det. Men det är billigt. Har man inga pengar så är det perfekt. På den tiden kunde man äta sig mätt för tre dollar i Chinatown.

Hade du ett vanligt jobb vid sidan om? För du kunde väl knappast försörja dig som musiker?

– Jag hade inget jobb. Jag hade en lägenhet som kostade fyrtio dollar i månaden och det var rätt lätt att få ihop de pengarna . . . Men ibland hjälpte jag den här fransmannen. Han hade en gammal bokhandel. Jag brukade extraknäcka där en gång i veckan. Jag hjälpte till att slå in böcker i paket, gick till posten och skickade i väg beställningar.

Vilka böcker sålde ni i bokhandeln? Var det förresten där du hittade ditt efternamn?

– Nej. [skratt] Men bokhandeln specialiserade sig just på europeisk litteratur, översatt till engelska. Det var till exempel där jag upptäckte Tomas Tranströmer, som jag tycker är den bästa levande poeten. Och en del andra. Särskilt en tysk . . . T-R-A-K-L. Känner du till honom?

Nej.

– Synd. Han skrev bara ungefär sextio dikter. Han begick självmord när

han var tjugofyra.

NEW YORK, 1973

I den nyutkomna boken *England's Dreaming* av Jon Savage finns ett längre kapitel som handlar om scenen i New York runt denna tid. Klubbarna CBGB och *Max's Kansas City* hade just öppnat, det började växa fram en ny scen.

En av dem som sprang runt på dessa klubbar var Malcolm McLaren som var på besök i New York för att försöka få liv i resterna av New York Dolls. Det var särskilt ett band som imponerade på McLaren – Television. Det var inte i första hand musiken McLaren tog så stort intryck av, snarare attityden och utstrålningen.

För det första hade de bägge frontfigurerna skaffat egna artistnamn. Richard Meyers och Tom Miller, som träffats på en internatskola i Virginia, hade döpt om sig själva till *Richard Hell* och *Tom Verlaine*. McLaren var också djupt imponerad av deras utseende, särskilt Richard Hells. Iklädd läderjacka, stora solglasögon av femtiotalmodell, kort hår och, framför allt, en sönderriven T-shirt, gjorde Hell och Television ett outplånligt intryck på McLaren som genast åkte hem till England för att försöka göra något liknande.

Television hade inget skivkontrakt vid denna tid, men 1980 släpptes en EP med Richard Hell på amerikanska etiketten Shake, där två gamla demoinspelningar från 1973 finns med. Bandet kallade sig vid denna tid för The Neon Boys och bestod av Richard Hell, Tom Verlaine och Billy Ficca. Bandet ser otroligt bra ut på omslagsbilden. Hell ser ut som Sid Vicious tre år innan Vicious föddes, och låtarna, båda skrivna av Hell/Verlaine bjuder på ett imponerande oväsen. *That's All I Know (Right Now)* är en suverän poplåt med förvånansvärt traditionell rock'n'roll-gitarr från Verlaine. *Love Comes in Spurts* är mer mangel och en tidig prototyp till senare Richard Hell-klassiker som *Blank Generation*: en av de bästa rocksinglar som gjorts.

Året efter, 1974, debuterade Tom Verlaine som skivartist. Verlaine spelar gitarr på Patti Smiths *Hey Joe*, B-sidan på hennes klassiska debutsingel *Piss Factory*. Samma år gjorde även Television, nu utan Hell, ett helt album med Brian Eno som producent, ett album som dock aldrig gavs ut eftersom alla

parter var missnöjda med slutresultatet. Inspelningarna finns dock på en bootleg, *Double Exposure*.

På en annan bootleg, den mystiska *Arrow Rerun*, utan vare sig omslag eller utgivningsår, kan man ana vilket fantastiskt liveband Television måste ha varit vid denna tid. Av sju låtar är tre covers: *Fire Engine* av 13th Floor Elevators [fyra minuter], *Knockin' on Heaven's Door* av Bob Dylan [åtta minuter] och, som extranummer, Stones *Satisfaction* [sju minuter]. Här finns också en innerlig version av *Little Johnny Jewel* [femton minuter], som 1975 blev bandets debutsingel på det legendariska skivbolaget ORK.

* * *

Om du tittar tillbaka, vilka av dina gamla låtar tycker du bäst om?

– Jag kan inte välja på det sättet. Humöret växlar för mycket för att man ska kunna välja sådant . . . Jag talade en gång med en synsk kvinna. Hon tittade på mig och sa: »Du kanske inte tror det här, Tom, men du är en kille som verkligen behöver banaliteter . . . « [skratt] Jag tog det inte särskilt allvarligt då, men ju mer jag tänker på det, desto tydligare inser jag att det nog stämmer. Varje gång jag har skrivit en sång vill jag att nästa sång ska vara helt annorlunda. En sång som ändrar humöret. Och det är nog därför mina skivor låter som de gör. En låt kan vara nästan östeuropeisk i känslan, väldigt vemodig, medan låten efter kan vara en melodisk popsång, mycket romantisk. Så det är kanske sant. Jag blir stimulerad av att försöka hitta helt olika komponenter som ändå inte kolliderar, utan faktiskt kan arbeta tillsammans, med varandra. Titta till exempel på Television, det var likadant där. Avsikten var att gitarrerna skulle vara väldigt olika men ändå jobba för varandra. Det var därför musiken inte blev hård rock, det var därför vi skilde oss helt från de andra New York-banden från samma tid. De flesta andra rockband använde, och använder, gitarrerna till att banka ut rytmen via ackord, men det har aldrig intresserat mig.

Hur fungerar detta nu när du uppträder akustiskt? De flesta lär nog för evigt förknippa ditt namn med en elgitarr . . .

– Jag vet, men det är sorgligt att det är så. Jag har aldrig velat vara någon

gitarrhjärte.

Att du uppträder akustiskt verkar som en markering mot just gitarrhjärterollen. Det verkar som du vill betona att du i första hand är låtskrivare.

– Exakt. För det är ju faktiskt det jag är. Jag är en låtskrivare, har alltid varit det. Jag råkade bara en gång spela i ett band där folk sa åt mig, spela ett solo, och så gjorde jag det, men sedan var det tillbaka till själva låten igen. Men, som du påpekade, av någon anledning fick de här solona en väldig massa uppmärksamhet . . . [brett leende]

– Men jag tänker faktiskt aldrig på mina solon, planerar dem inte. Jag bara tänker ut tonarten, vilka ackord som gäller. Jag har sex års pianolektioner och tre års saxofonspelande i ryggen så jag kan rätt mycket om tonflöden. Det är kanske därför mitt gitarrspel låter annorlunda jämfört med andra rockgitarrister. De flesta andra har nog lärt sig spela genom att lyssna på andra rockskivor. De har satt sig ned, lyssnat och försökt spela med.

LINKÖPING, 1978

I två års tid har jag, snart femton år, använt alla pengar jag tjänat på sommarlov och helger till att köpa grammofonskivor. De flesta av mina vänner är också intresserade, men mitt intresse börjar anta mer onormala proportioner. På nätterna ligger jag framför radion och skriver ner den engelska topplistan från Radio Luxemburg. *Roadrunner* med Jonathan Richman & The Modern Lovers, *Native New Yorker* med Odyssey, *Peaches* med The Stranglers, *In the City* med The Jam, *You're Gonna Get Next to Me* med Bo Kirkland & Ruth Davies. Det är nya upptäckter hela tiden. Varje vecka köper jag också *Melody Maker* i en tobaksaffär på Trädgårdstorget (NME upptäckte jag först i slutet av 1978) och hänger varje fredagseftermiddag i en liten, nu nerlagd skivaffär, en affär som just dessa år hade direktimport, och som låg mitt emot nuvarande Filmstaden.

Efter att den första tiden gått efter principen »ju snabbare, desto bättre« – våra favoriter var *God Save the Queen* och Eddie & The Hot Rods *Live At the Marquee EP* – börjar jag via Melody Makers recensioner göra mer udda upptäckter. En fredagseftermiddag, då jag fått lön, köper jag två album

samtidigt: *White Music* med ХТС och *Adventure* med Television. Jag tar 7:an hem, spelar dem, och förstår ingenting. Musiken låter . . . konstig. Jag har ingenting att jämföra med. *Statue of Liberty* med ХТС, den mest traditionella poplåten, är det enda jag gillar efter första lyssningen.

Efter någon månad återvänder jag dock allt oftare till Television. Jag lyckas även hitta deras första album, *Marquee Moon*, som jag vid första lyssningen tycker låter ännu svårare. Musiken liksom bara spretar iväg. Vad det är vet jag inte, men det är inte punkrock. Varje gång jag lyssnar håller jag alltid i omslaget. Främst tittar jag på den svartvita bilden på *Marquee Moon*, men den ena gitarristen, Richard Lloyd, har också en väldigt snygg röd jacka på *Adventure*-konvolutet. Och jag älskar *Glory*. Jag spelar låten varje morgon i månader. Precis när jag i skoldiskussioner börjat nämna Television som ett av mina favoritband läser jag dock att de av okänd anledning splittrats. Efter bara två album. Det kändes ännu konstigare.

GÖTEBORG, 1982

Bussbolaget i Linköping har anordnat endagsutflykter till Rolling Stones konserter på Ullevi. Just bussresan blir en av höjdpunkterna den sommaren. Det dricks Liebfraumlilch i plastmuggar, det dricks så mycket att all dryck är slut när bussen stannar utanför Ullevi. Mina kompisar hjälper mig att hitta rätt plats på läktaren. Jag somnar sedan ögonblickligen i solgasset, sover igen om hela Kim Larsens set, och vaknar ungefär mitt i J. Geils Bands spelning. Huvudet snurrar även under hela Stones spelning. Humöret hålls dock uppe med hjälp av vilja och Coca Cola. Efter sista extranumret är alla så glada att vi bestämmer oss för att strunta i bussresan hem. Ingen har någon sovplats, men alla är inställda på att vara vakna hela natten tills första morgontåget går.

Det enda vi vet säkert är att vi senare samma kväll ska se Tom Verlaine som spelar på något ställe som heter Lobo. När konserten äntligen börjar, mitt i natten, är jag helt slut. Verlaines gitarr blixtrar men mina ögonlock känns tunga, tunga, allt tyngre. Till sist sätter jag mig på lokalens obekvärmaste plats, ett spensligt järnräcke, där det går att hålla sig någorlunda vaken. Om

jag inte hör fel spelar han just nu *Kingdom Come*, bästa låten från första solo-skivan, som Bowie hade den goda smaken att göra på *Scary Monsters*. Och sedan, äntligen, hörs introt till *Glory*, min favoritlåt.

When I see the glory, I ain't gotta worry
When I see the glory, I ain't gotta worry
When I see the glory, I ain't gotta worry

STOCKHOLM, 1990

Bor du fortfarande kvar i New York?

– Ja, men jag har flyttat runt rätt mycket. Jag tillbringade ungefär två tredjedelar av åttiotalet i New York. Jag bodde i England under stora delar av -84, -85 och -86. Jag reste runt lite överallt, bodde även några månader i Paris. Att jag ändå hela tiden återvänder till New York är nog mest en vana.

Din musik låter ändå väldigt mycket New York, även alla dina soloalbum. Jag kan inte riktigt förklara varför . . .

– Hmm. Vet inte vad jag ska säga . . . Ni européer har ofta en så konstig bild av New York. Alla verkar ha sin bild klar från Martin Scorseses filmer. Det är så många som tror att livet i New York är precis som i de filmerna, men det är faktiskt lite överdrivet . . . Det är ungefär som man skulle ha en bild av Sverige som bygger på Ingmar Bergmans filmer, om du förstår vad jag menar. Folk begär självmord stup i kvarten, alla sliter sitt hår av ångest . . .

Går du mycket på bio?

– Nja, så där. Ibland går jag på bio tre gånger i veckan, men sedan kan det gå sex månader då jag inte ser en enda film. Den senaste film som jag verkligen gillade var *Drugstore Cowboy*, har du sett den?

Enormt bra. Särskilt de scener där William Burroughs dyker upp och spelar sig själv.

– Ja, de scenerna är otroligt bra. En gång i tiden brukade faktiskt jag och Burroughs diskutera drömmar med varandra . . .

Du har träffat honom?

– Ja, för årtal sedan, det var någon gång på sjuttioalet. Jag frågade

honom hur han kunde komma ihåg sina drömmar. Han sa att han kommit på en teknik för många år sedan. Allt man behöver göra är att ha en anteckningsbok vid sängen, sedan är det en vanesak. I exakt samma stund som man vaknar skriver man sedan ned vad man minns. Det går ju inte att tvinga fram något, men ju oftare man skriver ned, desto mer kommer man ihåg vad man drömmer . . . Men jag har själv aldrig använt mina drömmar till lätttexter. Burroughs har använt drömmar till flera av sina böcker, men jag har inte gjort det. Vet faktiskt inte varför.

Hur lärde du känna Burroughs? Dök han upp på någon konsert?

– Nej, jag träffade honom på den tiden Patti Smith och jag var tillsammans. Hon råkade ut för en svår olycka vid ett tillfälle. Hon fick en fraktur på nacken och var tvungen att ligga till sängs en längre tid utan att röra sig. En massa folk kom förbi för att hälsa på under den här tiden. Och en kväll kom plötsligt Burroughs. Jag kommer särskilt ihåg just första gången han kom. Inte minst för att han hade Dennis Hopper med sig. Det blev en rätt märklig kväll . . .

LUND, 1985

Under ett år i mitten av åttiotalet jobbade jag som popskribent på Expressen. Bland mina klipp från den här tiden hittade jag en artikel med rubriken »Lloyd laddad«, daterad måndagen den 14 oktober 1985. Jag hade fått i uppdrag av min dåvarande nöjeschef, Mats Olsson, att åka till Lund för att göra en artikel om Richard Lloyds första soloturné. Den gamle Television-gitarlisten hade just kommit med sitt andra soloalbum, det svenskproducerade *Field of Fire*, och hade tio spelningar bokade i Sverige. Turnén startade i Lund och följande stycke är ett direkt citat från min nyhetsartikel i Expressen. Till historien hör också att Richard Lloyd ser fruktansvärt sur ut på bilden. Han står utanför Sparta i Lund och ser ut som han skulle vilja slå någon. Men han har återigen en snygg jacka på sig.

* * *

»Förutsättningarna inför intervjun kunde varit bättre. Richard var trött och

dessutom mycket sur på min recension av hans comeback-LP *Field of Fire*, där jag berömde den med tre getingar, men samtidigt skrev att hans förra och dittills enda LP, *Alchemy*, från 1979 var bättre.

– Jag håller inte alls med, säger han och tittar på mig med en blick som får mig att önska att jag var någon annanstans. Felet med *Alchemy* var att någonstans försvann mitt gitarrspel. Jag var så upptagen av det för mig helt nya arbetet med att skriva låtar och hela den apparaten runt omkring att jag omedvetet tonade ner betydelsen av min gitarr, vilket jag ångrar i dag.

– Dessutom påminner den plattan om en förfluten tid som jag helst vill glömma. Även om det inte märks så särskilt mycket i musiken vilar det en mycket desperat stämning över skivan. Jag mådde dåligt då, trodde inte att jag skulle bli en dag över trettio och gick in i studion med övertygelsen om att detta var den enda soloplatina som jag någonsin skulle få göra. Nu känner jag mig mer trygg och mogen, både som människa och låtskrivare, och det tycker jag märks på *Field of Fire*. Skivan är råare, mitt gitarrspel kommer bättre till sin rätt och det låter mer som mina scenframträdanden.

Efter en milt uttryckt kylig inledning av intervjun bryts snart isen. Då och då kostar han till och med på sig ett leende och när jag frågar om musikaliska influenser skiner han upp.

– Brukar alltid bli nollställd när den frågan kommer, men när jag nyligen hörde Clarence Carters *Slip Away* på radio insåg jag för första gången var jag har mina rötter; i soulmusiken. Jag älskar Stax, Motown och sådant; det ger mig gäshud. Det är också den känslan jag vill få fram i min egen musik. Även mitt gitarrspel kan spåras till gitarrister som just Clarence Carter och Steve Cropper.

Några timmar senare står Richard Lloyd på scen. Hans gitarrspel är förvrängt, förtvivlat och förkrossande vackert. Bandet är tätt, tätt och de gör några nya låtar som får en att längta efter en tredje LP. Richards röst sviktat emellanåt, men det förlåter sänger som *Pleading* och de suveräna *Alchemy* och *Blue and Grey*. Och mycket överraskande blir Elvis *Don't Be Cruel* ett av extranumren.«

Åter till Tom Verlaine.

Vad lyssnar du på för musik?

– Ja, vad lyssnar jag på . . . Det är en polsk kompositör, Gorecky, som jag gillar väldigt mycket.

Har aldrig hört talas om honom . . .

– Ingen verkar dessvärre ha hört talas om honom. Hans stycken kan nog beskrivas som experimentella. En del partier är helt abstrakta, helt utan både melodi och rytm, för att i nästa stund brytas av något mer traditionellt klassiskt parti. G-O-R-E-C-K-Y. Jag har lyssnat väldigt mycket på hans musik de senaste åren.

Annars har det alltid sagts att jazz varit en av dina största inspirationsskällor.

– När jag var ung, runt 1956 så där, och för första gången hörde rock'n'roll så lät det som . . . ingenting . . . jämfört med till exempel Coltrane eller Dolphy eller Albert Ayler. De artisterna var så otroligt intensiva. Dessutom spelade jag själv saxofon vid den här tiden. Senare, när sådana som Yardbirds och Jimi Hendrix kom, blev jag mer intresserad av rock. De gjorde lite djävulare, vildare saker.

Har du sett den dokumentära filmen om Thelonius Monk, *Straight No Chaser*?

– Tyvärr inte. Jag har hört att den ska vara bra, men jag har dessvärre inte haft tillfälle att se den.

Den filmen är verkligen jazz. Jag såg den på en liten biograf i New York, den gjorde ett enormt intryck.

– Jag såg faktiskt Monk på gatan en gång. Det var någon gång i slutet av sextiotalet, uppe på Uppper Westside. Det verkar ju som Monk var fullständigt sinnessjuk . . .

Jo, det framgår i filmen . . .

– Mmm, och det verkade verkligen som han var helt borta när jag såg honom. Han hade en jättelik päls på sig, trots att det nästan var trettio grader varmt ute. Och han hade vaselin i hela ansiktet, något konstigt svart vase-

lin, typ oljeklet. Jag tror han gick omkring så för att han var rädd att bli uppbränd av solen . . .

Såg du någonsin någon av dessa jazzlegender spela live i New York?

– De flesta var ju döda när jag flyttade till New York, men när jag var femton brukade vi åka till Philadelphia, som låg en timmes färd från min familjs hus. Det var jag och en äldre kompis som alltid försökte smita in på de här svarta klubbarna. Men jag lyckades aldrig komma in. I stället stod vi alltid utanför, med örat mot väggen, och lyssnade. Och när entrédörrarna öppnades stirrade vi desperat för att åtminstone få en skymt av den som spelade . . .

– Min favorit var Roland Kirk. Hans musik var otrolig. Jag har senare sett ett par TV-inspelningar med honom, en gjord för BBC, en gjord för Amerika och han var faktiskt rolig också. Kirk delade till exempel ut visselpipor till publiken.

***We Free Kings* är briljant.**

– Ja, den och många andra. Lyssnar man på Roland Kirk i dag märker man också att det finns något i den musiken som helt verkar ha försvunnit. Rap och hip hop har dock lyckats behålla en del av den känslan. Strukturen i den musiken är inte så rigid, det finns en dynamik mellan den som rappar och »oljudet«, vilket jag verkligen uppskattar. Men annars finns det nästan ingen spontanitet kvar längre.

– Min absoluta favoritrappare är LL Cool J, fortfarande. Han bryr sig inte om några ramar. Han kan göra en låt som nästan är en popsång, han kan göra vad som helst. Musiken är också renskalad med varenda detalj exakt rätt, men han lyckas ändå få det att låta som det är gjort helt utan ansträngning. Det är – bland annat – sådana kvaliteter som gör stor musik.

STOCKHOLM, 1992

Det finns fler tänkvärda Verlaine-citat på min gamla intervjukassett, en tejp som av olika anledningar inte blivit till någon artikel förrän nu, men det finns gränser för hur lång en artikel kan bli, även i SA.

Efter att denna intervju gjordes har också Television återförenats. Såväl

Tom Verlaine och Richard Lloyd var länge rörande eniga om att Television aldrig skulle spela tillsammans igen, men i fjol återuppstod bandet plötsligt och gjorde några konserter. Stommen till Lloyd & Verlaine var återigen basisten Fred Smith, som spelat med Verlaine under hela dennes solokarriär, och trumslagaren Billy Ficca, som bland annat gästspelat med Waitresses. Nyfödda Television lär också ha fått skivkontrakt, men om, och i så fall när, en ny skiva släpps visste ingen när detta skrevs. Tills dess letar den oinvidde lämpligen rätt på *Marquee Moon* och *Adventure*. Båda finns på CD. Båda förklarar också varför vissa fortfarande orkar bry sig så här mycket om band som splittrades för femton år sedan.

ARETHA FRANKLIN

[POP, DECEMBER 1992]

»HEY, ARETHA, PLAY one for me . . .« Det är en inspelning från soulbo-
laget Hi från 1972. Sångaren George Jackson är förkrossad. I första versen
berättar han om hur han bråkat, och gjort slut, med sin flickvän. »Me and
my baby, we had a fight . . . And we ended our romance by saying good
night.« Ett uppgivet piano, som ändå låter förbannat, understryker tonen i
hans röst. Stråkarna, snarlika de från samtida Al Green-inspelningar, sticker
som når i såväl lyssnaren som sångaren själv.

Därefter sjunger George Jackson att det sista hans flickvän sa innan hon
gick var att hon samma kväll skulle gå på en konsert med Aretha Franklin.
Hans refräng är därför riktad direkt till Aretha Franklin själv.

*Hey, Aretha, play one for me
One that will let her know how miserable a man can be
Will you sing a song, that will touch her heart
And make her sorry, that we're apart*

Och han tillägger att ingen sångerska kan komma hjärtat så nära som
Aretha.

Alla känner till Aretha Franklin. Alla har någon gång hört en låt med
henne på radio eller på skiva. *Think* och *Respect* nämner de flesta direkt.
Möjligen också sentida nummer som *Sisters Are Doing It For Themselves*,

med Annie Lennox, eller *I Knew You Were Waiting For Me*, med George Michael. Men sedan är det inte så mycket mer. Den som enbart hört dessa inspelningar och därmed har en bild av Aretha Franklin som rivig gospelmamma har nog svårt att förstå varför George Jackson sjunger som han gör i *Aretha, Play One For Me*.

Det är inte stompiga, svettiga rhythm 'n' blues-låtar som George Jackson hoppas att Aretha ska sjunga för hans flickvän. Jackson känner till en annan Aretha Franklin. Det han vill höra är de verkliga Aretha-klassikerna. Sånger som *Prove It, Ain't No Way, Pullin', Angel, Call Me, My Song* och framför allt *I Can't See Myself Leaving You*; en låt vars titel han till och med ropar ut i sin bön till Aretha.

Detta är sånger som ytterst få har hört. De spelas aldrig på svensk radio. Fyra av de sju nämnda sångerna gavs ut på skivor som varit utgångna i snart tjugo år. Det är med tanke på detta som den färska CD-boxen *Queen of Soul* inte är en skivhändelse utan en händelse i vilken bemärkelse som helst. Överdrift? Nej, inte för den som i likhet med George Jackson inte bara hört, utan även känt, vad en låt som till exempel *Share Your Love With Me* kan göra med en människa. *Queen of Soul* ramar in guldåren i Aretha Franklins karriär, från 1967 till 1979. Det är totalt 86 låtar, samtliga inspelade under hennes tid på Atlantic. Innan dess gjorde Aretha Franklin under åren 1960–1965 över ett dussin album på skivbolaget Columbia. De bästa av dessa inspelningar har just kommit ut på en annan samling, *Jazz to Soul* [COLUMBIA / LEGACY, 2CD]. *Jazz to Soul* är som titeln antyder, lika mycket jazz som soul. Det är en perfekt middagsskiva, totalt 39 låtar, samtliga ballader, blå som mentholrök, och Aretha visar att hon kan imitera både Billie Holiday och Dinah Washington.

Ändå är det Aretha Franklins period på Atlantic, 1967–1979, som är intressant. Under det senaste decenniet har Aretha Franklin gjort en utmärkt platta, Luther Vandross-samarbetet *Jump to It* från 1983, samt en godkänd, miljonsäljaren *Who's Zooming Who* från 1985, men – återigen – hon har egentligen aldrig kommit i närheten av det hon gjorde de första åren på Atlantic. Frågan är om någon sångerska kommit i närheten av Arethas bästa

inspelningar på Atlantic?

Den amerikanske journalisten Dave Marsh, en av flera som bidragit med texter till det utomordentligt utförliga CD-häftet till *Queen of Soul*, skriver en krönika som rätt väl illustrerar vad Arethas röst kan göra med begrepp som sans och förnuft. Marsh inledning: »På sätt och vis är titeln *Queen of Soul* orättvis mot Aretha Franklin. Den indikerar att hon bara regerade i en sektor av musikens universum, när hon i själva verket regerade över allt hon rörde vid, och hon rörde vid all slags folklig musik under sin tid.«

Aretha Franklin föddes i Memphis 1942. Hennes pappa var Reverend C. L. Franklin, en gospelpastor som följde de så kallade gospelkaravanerna norrut och startade en församling i Detroit, där Aretha växte upp. Hennes mamma, Barbara Siggers, var känd som en ovanligt duktig sångerska, men när Aretha var sex år övergav hon Aretha och hennes fyra syskon. Mamman kom aldrig tillbaka, och dog fyra år senare under omständigheter som aldrig förklarats.

Få vet särskilt mycket om Aretha Franklins privatliv. Hon har sällan gjort intervjuer över huvud taget, och av de som intervjuat henne är det i princip bara den kvinnliga journalisten Gerri Hirshey, känd från *Rolling Stone*, som kommit henne riktigt nära. I sin bok *Nowhere to Run: the Story of Soul Music* från 1984, kanske den bästa av alla böcker om soulmusik, berättar hon om sitt första möte med Aretha.

Hirshey har blivit tillsagd att komma till en studio nära Port Authority-terminalen i New York. Hon väntar först bland musikerna, sedan träder Aretha in. » . . . och vinkar hej med en halväten ostburgare, gör slut på den, och går direkt till ett sångpodium mitt i studion. Hon har en röd velourdräkt på sig under en stor grå kappa. I hennes stora handväska syns ett halvt dussin paket med Kool. Aretha tänder en cigarett, nickar mot bandledaren, sträcker på axlarna, och tar ett långt, djupt bloss.«

När Aretha sedan börjar sjunga måste Hirshey stödja sig mot en metallstol. Hela stolen vibrerar som en stämgaffel. »Jesus God«, viskar studiomannen, »Almighty Jesus God.« Hirshey skriver att hon själv upplever ett heligt ögonblick. Hon citerar till och med bibeln: »And the spirit became

flesh and dwelt among them . . . «

Men då bryts plötsligt förtrollningen. »That was no good«, säger Aretha och alla slutar spela. Medan congasspelaren spolar kallt vatten på sina händer, sätter Aretha fyr på ytterligare en Kool, går sedan fram till Hirshey och säger: »I'm just fooling around with some loose edges here . . . Are you sure you want to hang around for this?«

Nästa gång möts de båda hemma hos Aretha. Hirshey ställer frågor. Aretha röker Kool, och de börjar prata om hennes uppväxt. I ett hem utan en mor växte Aretha upp med en mängd olika kvinnor som hon kallar sina »surrogatmammor«. Med tanke på vilka dessa mammor var är det inte så konstigt att Aretha valde att bli sångerska. Mahalia Jackson, Clara Ward, Frances Steadman, Marion Williams. De sistnämnda var också en del av den berömda gospelkören Clara Ward Singers. »They told me things girls should know«, säger Aretha och berättar om hur mycket det betydde när någon av surrogatmammorna kom på besök. »Mahalia would come in, and she'd head right for the kitchen.« Därefter lagade de mat i timmar, samtidigt som de hela tiden sjöng.

Aretha Franklin blev ett namn redan som tonåring. Hon gjorde så stort intryck när hon sjöng i kyrkan att hennes idol, Dinah Washington, pekade ut henne och sa: »That one – c. l.'s girl – that's the one to watch.« Att Aretha växte upp i en kyrklig miljö betydde dock inte att hon växte upp i en glaskupa. I producenten Jerry Wexlers kommande självbiografi, som citeras i cd-boxen, beskriver han Arethas pappa som »en ledare« och »en mycket karismatisk person«, som ibland levde rätt vilt. Gospelpastorn c. l. Franklin var till exempel berömd för sina fester och blev också arresterad för innehav av marijuana.

Den Aretha som 1967 fick sitt stora genombrott på Atlantic var heller ingen oerfaren person. 26 år gammal var hon mamma till tre barn. 26 år gammal hade hon gjort över ett dussin album på Columbia. Dessa inspelningar, som alltså finns samlade på *Jazz to Soul*, har lånat väldigt mycket från hennes idol och vän, Dinah Washington, som tog livet av sig genom en överdos sömnpiller 1963. Inspelningen av *Drinking Again* från skivan

Unforgettable – a Tribute to Dinah Washington, som Aretha sjöng in året efter Dinahs självmord, torde vara en av de sorgligaste inspelningar någon människa blivit tillägnad. »I might be just 26«, berättade Aretha för Time Magazine, »but I'm an old woman in disguise, 26 goin' on 65.«

Producenten Jerry Wexler på Atlantic var den första som till fullo förstod att utnyttja Arethas talang. Han insåg att hon trots sin uppväxt i Detroit inte passade för soulpop i Motowntraditionen. Han insåg också att det var slöseri med hennes talang att låta henne fortsätta göra pastischer, låt vara utmärkta sådana, på gamla jazzsoul-standards, vilket hon gjort under Columbia-åren. Jerry Wexler kom därför med idén att skicka ned henne till Memphis, soulmusikens vagga, där Aretha också var född.

Memphis var, och är, en vit stad i Amerika. När Aretha kom dit var det meningen att hon skulle spela in elva sånger med gräddan av Memphis bästa musiker, de flesta av dem vita, som komband. Det blev dock bara en och en halv låt. Därefter utbröt ett bråk, som startade mellan Arethas man [svart] och en av trumpetarna [vit] och slutade med vad Wexler i självbiografen beskriver som »a thunderstorm of violence, everything flying to pieces, everybody going nuts«.

Men det som spelades in, hela *I Never Loved a Man (the Way I Love You)* och halva *Do Right Man, Do Right Woman*, förändrade soulmusiken. När Aretha satte sig vid pianot – det är hon själv som spelar piano på alla sina mest kända inspelningar – »föll allt på plats« som Wexler skriver. Roger Hawkins, som spelade trummor, har sagt: »I've never experienced so much feeling coming out of one woman.« Dessa låtar blev A- och B-sida på Arethas första Atlanticsingel som snabbt klättrade upp på första plats på R&B-listan, och nionde plats på Billboardlistan, där den skar sig mot allt annat som då spelades på radion. Gerri Hirshey beskriver kontrasten som: »Suddenly real barbecue amid the bubblegum.«

När sedan alla inspelningar gjordes klara i New York, dit de bästa och icke-rasistiska Memphis-musikerna flögs upp, så gavs Aretha Franklins första album ut på Atlantic, *I Never Loved a Man (the Way I Love You)* [1967]. I antologiboken *Stranded*, där Greil Marcus bidrar med en lista över rock-

historiens bästa skivor, finns just Arethas första Atlantic-album som ett av de utvalda. Marcus skriver: »Det här albumet skakade om musikhjällden. Gitarren som kryper längs jorden, blåsarna som väcker upp de döda – Aretha fick allt det att låta sekundärt, och hon fick också Rolling Stones att låta som små barn. Mer direkt än Ray Charles, och alla andra, så tog hon apokalypsen från gospel till pop, sökte kärlek med den desperation, angelägenhet och elegans som hon en gång sökte frälsning, och fick därmed kärlek och frälsning att framstå som samma sak.«

Under de två första åren på Atlantic spelade Aretha Franklin in hela fyra album. *I Never Loved a Man (the Way I Love You)* [1967], *Aretha Arrives* [1967], *Lady Soul* [1968] och *Aretha Now* [1968]. Alla snudd på tiostjärniga. *Aretha Arrives* och *Aretha Now* har varit mycket svåra att få tag på, ända tills nu. Nästan samtliga spår från alla dessa album är inkluderade i CD-boxen, och när man hör dessa spår, som inte har åldrats, går det faktiskt fortfarande att förstå vilket inflytande de måste ha haft på musikhjällden, kanske även världen i stort, när de en gång gavs ut.

Respect från 1967 blev något av ett ledmotiv för Martin Luther King och medborgarrättsrörelsen. Arethas radikala version av låten, som får Otis Reddings original att framstå som mycket litet, blev också en feministisk kampsång. Det unika med *Respect* är, som Dave Marsh skriver i boken *The Heart of Rock'n'roll: The 1001 Greatest Singles Ever Made*, att den både handlar om rasism och sex. Kvinnan som sjunger vill bemötas med respekt i alla bemärkelser. Arethas sätt att sjunga »sock it to me, baby« tyder också på att det är en speciell sorts respekt, eller snarare uppmärksamhet, som hon är ute efter.

(*You Make Me Feel*) *A Natural Woman*, också 1967, är en annan av Arethas mest kända, och bästa, inspelningar, men man undrar hur många som egentligen lyssnat på texten? Dave Marsh har gjort det i boken *The Heart of Rock & Soul*, där för övrigt *Respect* utnämns som den nionde bästa singel som gjorts och (*You Make Me Feel*) *A Natural Woman* som den artonde. [Aretha har fler singlar med i den boken än någon annan artist; totalt 13 stycken.]

Marsh målar upp följande scenario med utgångspunkt från texten: »En kvinna sitter på sitt fönsterbräde en regnig morgon. Hon känner sig väldigt nöjd, vilket är något nytt. Hennes man är orsaken. Varför? Jo, om man lysnar mellan raderna, tyder metaforerna hon använder – hon säger det aldrig rent ut – på att hon slutligen funnit någon som kan ge henne orgasm . . . « När Aretha sjunger följande är det svårt att motsäga Marshs tolkning:

*Oh baby, what you done to me
You make me feel so good inside
And I just wanna be
Close to you, you make me feel so alive*

Aretha Franklin kan också konsten att låta trovärdig i allvarliga ballader. Två av hennes inspelningar från denna tid är covers på låtar av Johnny Ace, en gudabenädd R&B-sångare som sköt sig i rysk roulett 1955. I *My Song*, som innan CD-boxen endast fanns på en obskyr singelbaksida, låter verkligen Aretha som »26, goin' on 65«. I den totalt avslappnade *Never Let Me Go*, som i Arethas version inspirerat Titiyo att göra en cover på den till sin efterlängttade comeback i vår, så får Aretha nästan Johnny Ace att låta som en oerfaren tonåring.

Jerry Wexler berättar att Arethas inspelningar aldrig var problemfria. »Vissa dagar grät hon bara. Andra dagar försvann hon. Hon kom sent eller inte alls. Kärleken tog sitt pris. Alkohol kunde vara ett problem. Men när hon väl kom, då gottgjorde hon mer än väl allt det andra.« Att Aretha Franklin kan sjunga bättre än nästan alla andra sångerskor motsäger ingen, men ibland sjunger hon lite för bra. Hon behärskar sitt instrument så väl att hon precis som skickliga gitarrister ibland låter virtuositeten bli ett självändamål.

Det är också därför som många sångerskor vilka inspirerats av Aretha, inte minst svenska, hamnar så snett och i bokstavlig mening gapar så mycket att de sjunger sönder hela stycket. Den engelske författaren och journalisten Barney Hoskyns har en bättre beskrivning, »over-souling«. Hoskyns har

skrivt en läsvärd men bitvis nästan väl akademisk bok om vad han kallar »the great voices of popular music«. Hoskyns har utsökt smak och i *From a Whisper to a Scream*, som boken heter, finns naturligtvis Aretha representerad bland Frank Sinatra, Van Morrison, Bobby Bland och många andra.

Hoskyns är dock kritisk mot en del av Arethas inspelningar. Han menar att hon i sin iver att sjunga perfekt dränker materialet, till och med ignorerar texten, och nämner Arethas inte särskilt lyckade versioner av James Carrs *Dark End of the Street* som exempel. Aretha betonar de ord i texten som låter bäst, inte de ord som betyder mest, och den dömda, spöklika stämningen i låten försvinner. Detta gäller även enstaka andra covers i boxen, Beatles *Eleanor Rigby* är ett exempel, men de flesta andra exempel visar på det omvända förhållandet; låtar där Aretha, som Thulani Davis skriver i en essä i CD-häftet, tar över så fullständigt att ingen annan kan ta tillbaka dem.

Bridge Over Troubled Water är ingen klassisk inspelning i Simon & Garfunkels original. Paul Simon, som skrev låten, hämtade inspiration till låten från Swan Silvertones gospelklassiker *O Mary Don't You Weep* där pastor Claude Jeter sjunger »I'll be a bridge over deep water if you trust in my name«. Men när Art Garfunkel solosjunger Simon & Garfunkels inspelning framstår han som en välkammad skolgosse som står framför prästen och väntar på en oblat; texten har bara en dimension.

När Aretha sjunger *Bridge Over Troubled Water* händer emellertid något. Aretha tar först tillbaka låten till Swan Silvertones, stannar sedan upp, tänd-er en Kool, låter bandet värma upp, och drar sedan ut texten till en fem och en halv minuter lång soulhymn som handlar om liv, död, religion, politik, kärlek; *livet*. Four Tops snodde sedan några rader från Arethas »bridge« till sin klassiska *Still Waters Run Deep*, och betalade långt senare tillbaka genom att på Arethas andra bröllop 1978 sjunga Stevie Wonders *Isn't She Lovely* i kyrkan.

CD-boxen *Queen of Soul* sträcker sig från 1967 till 1979, men det är relativt få låtar representerade från det sena och artistiskt sett rätt magra sjuttio-tioalet. Inga låtar från de misslyckade *Almighty Fire* från 1978 och *La Diva* från 1979 är till exempel inkluderade. Boxen avslutas i stället med *Some-*

thing He Can Feel, ett spår från den Curtis Mayfield-producerade *Sparkle* från 1976. Ett album som varit helt bortglömt ända tills i våras, då faktiskt två spår från skivan plötsligt dök upp på En Vogues *Funky Divas*. Särskilt *Something He Can Feel*, som är en av fyra »Sparkle-låtar« i boxen, är en stark låt, och En Vogue lyckas faktiskt göra Arethas original rättvisa. (Alla Curtis royaltypengar från En Vogues album har gått till sjukhusräkningar; hans bongospelares svenska fru meddelar att Curtis fortfarande är rullstolsbunden efter sin förlamning. Nej, livet är inte rättvist.)

Höjdpunkterna i CD-boxen är de låtar som skrivits i samarbete med Arethas syster, Carolyn Franklin. Aretha har två systrar. Mest känd är Erma Franklin som spelat in originalet till *Piece of My Heart*, senast aktuell i Levi's-reklamen. Carolyn Franklin gjorde aldrig några egna inspelningar, men hon sjunger kör på de flesta Aretha-inspelningar, och det var Carolyn och Aretha som tillsammans gjorde det radikala nya arrangemanget till *Respect*.

Carolyn förstod Aretha kanske bättre än någon annan. De tre låtar hon specialscrev till sin syster, *Angel*, *Ain't No Way* och *Pullin*, handlar också om Aretha själv, här behöver hon inte tolka någonting, och hon sjunger rakt igenom lyssnaren. Särskilt *Angel* från 1973 borde, måste, alla människor höra.

Angel inleds med att Aretha till hälften talar, till hälften sjunger:

*I got a call the other day
It was my sister Carolyn saying,
»Aretha, come by when you can,
I've got something that I wanna say«
And when I got there, she said:
»You know, rather than go through a long drawn-out thing,
I think the melody on the box will help me explain . . . «*

Den text som Aretha sedan sjunger, en text som Carolyn alltså skrivit som om det är en skiva hon spelar, förklarar precis magin med skivor. Jo, skivor

kan faktiskt förändra saker.

Skivor kan till och med berätta för en närstående exakt hur man mår. Fråga bara George Jackson som fick inleda den här artikeln. För honom betyder Aretha Franklins musik så mycket att han hoppas att den kan läka ihop ett förhållande.

CD-boxen *Queen of Soul* kan kanske därför liknas vid en medicinlåda som alltid bör finnas till hands. Den som är lycklig 24 timmar per dygn, 365 dagar per år, kan säkert klara sig utan den. Knappast någon annan.

DINOSAUR JR

[POP, APRIL 1993]

J. MASCIS. Få artister, om någon, har rykte om sig att vara mer omöjlig i intervjusituationer. Inte så att han i likhet med till exempel tidiga Elvis Costello vägrar att ge intervjuer. Nej, J. Mascis har alltid ställt upp men han säger ingenting. En frustrerad engelsk intervjuare försökte vara listig och frågade till slut Dinosaur Jr:s manager om hur den definitiva intervjun med bandet egentligen skulle se ut. Managern: »En sida med deras bild på utan text, bara vitt utrymme.«

Det är glest med folk inne i baren på Holiday Inn på Cromwell Road i London. Frontfiguren J. Mascis och nye basisten Mike Johnson, två tredjedelar av Dinosaur Jr, sitter längst in i ena hörnet tillsammans med en tredje person jag inte känner igen. J. Mascis sitter tillbakalutad, med blicken rakt upp i taket, och säger ingenting. Mike Johnson sitter försjunken i en tidning. Den tredje personen pratar dock oavbrutet, gestikulerar och tycks nästan hålla ett föredrag av något slag. Jag frågar Donna på skivbolaget om den okände möjligen är bandets manager. »Nej, nej, det är en kille från en fransk gitarrtidning som gör en intervju. Det är din tur när han är klar.« Dinosaur Jr slog inte igenom över en natt. Första albumet, *Dinosaur* från 1985, passade inte in någonstans. Någon skrev i en tidig recension att »de två minst viktiga, och minst tidlösa, genrerna som överlevt åttiotalet, hardcorepunk och hippierock, har smält samman i det här bandet«. Sju år senare har historien hunnit skrivas om, en sammansmältning av just hippierock och hard-

core, är vad alla nu tycks sträva efter, men detta var i mitten av åttiotalet och Dinosaur Jr från Amherst, Massachusetts, passade inte in någonstans.

Senare berättar J. Mascis hur sårad han blev när debutalbumet sågades i lokaltidningen Valley Advocate. »Men«, tillägger han sardoniskt, »jag fick nyligen veta att recensenten nu sitter i fängelse. Han mördade sin flickvän för att hon lämnat honom för en annan man.«

J. Mascis talar tystare än någon annan jag träffat. Han sitter fullständigt rak i ryggen, hela kroppen ger sken av att vara totalt orörlig, så när som på ett par nyfikna ögon som panorerar och registrerar och framför allt ger en vink om att han faktiskt är vaken. Han öppnar egentligen inte munnen när han talar. Orden liksom kryper ut, stannar upp på hans läppar, och faller sedan ned, ofta mitt i stavelsen, som om han redan tröttnat på dem i samma ögonblick han uttalar dem. När J. Mascis till exempel säger ordet Woodstock blir det »Wood . . . zzztock«. Detta dessutom uttalat så tyst, att han precis överröstar den nedskruvade radio som ljuder på andra sidan hotellbaren, cirka 20 meter bort.

– Wood . . . zzztock, säger han. Vi valde att spela in senaste albumet där för att det finns en trevlig studio där. Det är egentligen en gammal kyrka. Det känns bra.

Brukade inte The Band också spela in i Woodstock?

– Jaaa. De ägde faktiskt även ett apotek där. Jag antar att det för dem var ett sätt att få tag i alla droger de ville ha.

Är det sant?

– Jaaa, säger han och något som jag senare förstår är hans definition på ett leende glimrar till i ena mungipan.

Det krävs tålmod för att intervjua J. Mascis. På ungefär hälften av alla frågor svarar han »Jaaa . . . « eller bara »Nej«. Det är allt. På resten av frågorna svarar han »Jag vet inte«, vilket kan göra en lätt rastlös, men om man väntar en stund dyker det oftast upp något mer. »Jag vet inte . . . [tyst] . . . men det kan vara så här . . . « Om man dessutom undviker generaliserande frågor om rockmusik i allmänhet, så går det att locka fram det där knappt synliga glimret i mungipan ganska ofta. Fast det krävs som sagt att man

anpassar sig till hans tempo. Efter en och en halv timme i J. Mascis sällskap är det intervjuaren själv som halvligger i ett orörligt tillstånd och säger »Jaaa . . . « vid mer eller mindre motiverade tillfällen.

Dinosaur Jr har många trogna fans. Johnny Depp älskar bandet. Matt Dillon är sådan fan att han ringde upp J. Mascis förra våren och krävde att få regissera deras nästa video. På frågan hur det kändes svarar J. Mascis »Jag vet inte . . . «, men medger sedan att de numera är goda vänner. Förutom att ha regisserat videon till *Get Me* lyckades Matt Dillon även övertala J. Mascis att få sjunga kör på en låt. Dillon hörs i bakgrunden på bandets version av Flying Burrito Brothers *Hot Burrito No. 2*, gömd på B-sidan till *Get Me*-singeln. En annan Dinosaur Jr-fan är Andreas i Popsicle.

– Ingen verkar ha märkt det men *Bird* på vår skiva, en låt som jag skrivit, är ett slags koncentrat av alla Dinosaur Jr-låtar jag hört, säger Andreas. Jag var så fascinerad av den där killens sätt att skriva låtar, att jag satte mig ned och verkligen analyserade hela *Green Mind*-albumet. Jag tog ut alla låtarna på akustisk gitarr, och nu tror jag att jag begriper åtminstone på ett ungefär hur han bär sig åt.

J. Mascis och Mike Johnson sitter i baren och äter lunch. Bandets tredje medlem, trumslagaren Murph [Patrick Murphy], som varit med ända sedan debutalbumet, är kvar hemma i Massachusetts. Till skillnad från er utsände, som nöjer sig med en av Holiday Inns skinksmörgåsar, vägrar de att beställa något från restaurangen och går därför i stället ut och köper frukt och youghurt på ett snabbköp. Tydligt vägrar de att äta på restaurang i London över huvud taget. När Time Outs reportage om bandet publiceras några veckor senare driver de intervjuaren till vansinne genom att konsekvent hävda att [1] Det går inte att vara vegetarian i London. [2] Det finns inga bra restauranger i London över huvud taget. Time Outs reporter ger upp idén med en intervju och tar i stället med dem på en stadsrundvandring, men J. Mascis och Mike Johnson tycker allt i London är tråkigt – utom Virgin Megastore där de går in och köper CD-utgåvor med Gram Parsons.

Efter en stunds frågor om senaste albumet, med idel enstaviga svar, vaknar plötsligt J. Mascis när jag nämner ordet skidåkning. »Jaaa . . . Det

är cool.« Anledningen till att jag över huvud taget nämner skidåkning är att skivbolaget i London upplyst om att J. Mascis krävt att videon till *Out There*, andra singeln från nya albumet, ska spelas in på en skidort. J. Mascis berättar sedan: »Jag har åkt skidor sedan jag var tre–fyra år . . . jag har levt på skidor sedan jag var liten.« Namnet *Ingemar Stenmark* får honom så exalterad att han faktiskt roterar huvudet en aning i sidled. »Jaaa . . . Stenmark.« Därefter är det J. Mascis som frågar ut mig. »Varför har ni inga bra störtloppsåkare i Sverige?« Jag svarar att vi har för låga berg. Mascis nickar med huvudet och säger »Hmmm . . . mycket intressant«.

Att du åker skidor ger en helt annan bild av dig än den man brukar få av att läsa till exempel engelska intervjuer. Varför pratar du inte mer om det?

– Varför skulle jag nämna det då?

För att alla bara skriver om ditt »konstiga« liv. Att du till exempel bara ser på tv hela dagarna. Det har blivit en kliché.

– En kliché, verkligen. Den bilden har jag, vi, fått leva med ända sedan vi var i Europa första gången. Tydligt råkade jag då säga att jag tyckte om tv . . . och, när jag tänker efter, vad är det egentligen för konstigt med det? Alla i Amerika ser på tv. Det finns tv-apparater överallt, vare sig man vill eller inte . . . Men, som sagt, nu verkar det som om jag får dras med min image som soffpotatis.

J. Mascis fullständiga namn visar sig vara Joseph Junior Mascis. »Pappa heter Joseph, kallas för Joe, jag började kallas för bara J. redan som liten.« Den första musik han började lyssna på var: »Beach Boys, Beatles, Aerosmith, Black Sabbath, Traffic, Creedence Clearwater Revival . . . det var allt möjligt.« En del av dessa lånade han från broderns skivsamling. Under sin uppväxt gick han igenom olika faser.

– Först hade jag långt hår, när ingen annan hade det. Mamma sa förstås »Klipp håret!«. Därefter, när jag upptäckt hardcore, snaggade jag mig till skinhead. Mamma sa »Låt håret växa!«. När sedan håret hunnit växa ut tillräckligt långt gjorde jag en mohikanfrisyr av det. Discharge var stora då. Mamma ångrade sig och sa »Klipp håret!« . . . Fast farmor tyckte jag var söt och prydlig under min skinheadfas.

Det var hardcorescenen som fick honom att börja spela. Band som Discharge och Exploited, vilka i England sågs som skämt och som i Sverige mest hade anhängare bland de som vägrade att acceptera att Sid Vicious var död, sådde frön i USA vars utväxter fortfarande kan spåras. Så gott som alla nu intressanta band i USA, även till exempel Beastie Boys, började som hardcoreband, och som europé är det svårt att inse hur mycket ett band som till exempel Black Flag egentligen betytt. Både J. Mascis och Mike tittar bestört på mig när jag erkänner att jag faktiskt inte äger en enda skiva med Black Flag. J. Mascis fortsätter:

– Ett annat av mina absoluta favoritband från den scenen var svenska Headcleaners, känner du till dom?

Det tar ett tag innan jag kan placera namnet. Headcleaners . . . Ja, Mass-media från Sundsvall. Denna svenska punktrio, med bröderna Nilsson och Patrik Tanner, gjorde även hardcoreskivor under namnet Headcleaners. Jag berättar att jag faktiskt kände bröderna Nilsson ett tag, då de bodde i Linköping och gick på universitetet. J. Mascis lyser nu upp så pass att han faktiskt nästan lutar kroppen framåt. Jag berättar att jag var runt 16–17 och tillsammans med en kompis gjorde konstiga amatörprogram på Radio Ryd och spelade konstiga nya vågen-singlar som ingen utom vi själva (och bröderna Nilsson) hade hört talas om. Jag understryker också att bröderna Nilsson, vars musik med Headcleaners var värsta sortens oväsen, alltid gick omkring välklädda med attachéportföljer och pluggade ekonomi.

– Cool, säger J. Mascis. Jag hoppades nästan det. Det var och är precis likadant i Amerika. Hela punkscenen hemma bestod av, och består fortfarande av, rätt välbeställda medelklassungar. Folk här i England verkar aldrig riktigt ha förstått det . . .

I alla tider har det funnits en romantisk koppling mellan aggressiv rockmusik och »svår arbetarbakgrund«. Allt som oftast är dock kopplingen konstruerad. The Clash var medelklass. När Bernie Rhodes blev manager för bandet var hans första råd till Joe Strummer att stryka alla »mesiga« kärlekstexter och i stället bli mer politisk. Även Chuck D i Public Enemy kommer från välbeställd medelklass. Hela Seattle-scenen, som av vissa romantise-

rande journalister påstås vara sprungen ur »hårda förhållanden«, består av folk uppväxta i idylliska medelklassmiljöer. Basisten Mike Johnson kommer från Seattle, bor där fortfarande, och känner de flesta i Seattlebanden.

– Seattle är en av de städer i Amerika som drabbats minst av krisen, säger Mike. De stora ledande industrierna blomstrar och det vimlar av trevliga små espressobarer. Detta hindrar dock inte att staden är rätt trist. Hela tjetet om att det skulle finnas en »scen« är också mest en massmediakonstruktion.

J. Mascis fortsätter:

– Skillnaden mellan punkscenen i England, och den hardcorescen som senare blev vår motsvarighet i USA, hörs också i texterna. Vi sjöng inte om fattigdom eller någonting sådant. Det var snarare »I hate school, I hate everything«. Det var frustration det handlade om.

J. Mascis pappa är tandläkare. Hans bror är numera advokat. Hans uppväxt är typisk för många som tillhör den generation som sett bilolyckor på tv, lyssnat på Black Sabbath och fört en kamp för att inte somna av uttråkning. I skolan var han »extremt uttråkad«, men spelade i alla fall trummor med skolans symfoniorkester och tog även lektioner i jazzmusik.

– Apropå det, det var rätt lustigt, en sekreterare till min gamla musiklärare i high school ringde upp mig alldeles nyligen, och ville att jag skulle komma till skolan och tala med ungarna . . . Jag antar att min musiklärare nu har läst om mig i lokaltidningarna...

– Men vad skulle jag säga till hans ungar? Jag hatade ju skolan. Jag fick visserligen okej betyg, men bortsett från musiken utträttade jag egentligen inte någonting själv . . . Och på musiken försökte man egentligen bara mest undvika musikläraren. Han var så otroligt vit den människan, ändå var det han som skulle lära en något om jazz. Det är en märklig värld, skolan . . .

Mitt eget mest bestående minne av skolan är att jag alltid gick och la mig och sov två–tre timmar så fort jag kom hem . . .

– Jag känner igen det där . . . Det är någon sorts understimulans det beror på. Man tycker att det borde vara skolans uppgift att stimulera folks fantasi . . .

Det borde vara det, ja. Men ibland undrar man om inte skolans idé mest är att hålla ungarna borta från huset på dagarna.

När J. Mascis började spela i band satt han alltid bakom trumsetet. Första förlagan till Dinosaur Jr hette Deep Wound och musiken var ren hardcore. När sedan J. Mascis 1985 bildade bandet Dinosaur tillsammans med Murph, som alltså fortfarande är med i bandet, och dåvarande basisten Lou Barlow, så bytte han från trummor till gitarr.

– Min bakgrund som trummis var nog orsaken till att jag började spela gitarr så aggressivt, säger han. Att stå med en liten gitarr i famnen kändes rätt futtigt efter att ha suttit och bankat bakom ett Buddy Rich-set. För att få samma adrenalinkick av att spela trummor vred jag därför på extremt hög volym. Jag skaffade även en massa wah wah-pedaler och sånt.

Publiken på rockklubbarna runt i Massachusetts, en stat som senare föstrat även Pixies och Buffalo Tom, delade dock inte J. Mascis förtjusning för explosivt gitarrspel. Det var ont om spelningar, »ingen gillade vår musik«, och det enda som hände var egentligen att de blev stämnda av bandet The Dinosaurs, ett hippiesällskap bestående av medlemmar från Big Brother and the Holding Company, Country Joe and the Fish och Quicksilver Messenger Service. Därav det nuvarande, rätt absurda namnet Dinosaur Jr; tillägget Jr kom till i samband med att första albumet, en nollbudgetsatsning, gavs ut.

Det är en poäng i att J. Mascis blev stämd av just Quicksilver Messenger Service, ett band han senare börjat lyssna på. Jag frågar om han sett Sean Penns briljanta film *Indian Runner*, en film vars stämningar överensstämmer med Dinosaur Jr:s musik, och vars soundtrack innehåller musik av just nämnda hippieband. »Nej, tyvärr«, säger han. »Alla mina vänner har tjatat om att jag ska se den . . . Men jag har soundtracket.« J. Mascis börjar sedan nynna *Fresh Air* för Mike Johnson som inte vet vad vi pratar om.

J. Mascis personlighet i kombination med hans gitarrspel, som verkligen gör skäl för ordet sinnesutvidgande, gör det svårt att inte komma in på ämnet droger. Den enda i musikvärlden jag kan jämföra J. Mascis sengångaraktiga kropps rörelser med är Joseph Hill i Culture. Efter att ha varit diskjockey på

en konsert med gruppen fick jag hälsa på Joseph Hill, som gav intryck av att ha rökt upp hela vinterförrådet till ett jamaicanskt storhushåll, och lyckades med konststycket att få »hello« att bli ett trestavigt ord.

– Nej, jag har aldrig varit intresserad av droger, säger J. Mascis. Jag dricker knappt alkohol, jag blir bara konstig av det. Jag hade en period när jag var typ 13 och skulle prova allt, men gräs gjorde mig bara seg, alkohol mädde jag illa av . . .

– Men jag försökte verkligen! Särskilt som de i skolan hela tiden gick ut med kampanjer om hur skadligt det var. Det gjorde naturligtvis att man blev väldigt nyfiken. Om skolan så intensivt talade om att något var dåligt blev man övertygad om att det var något bra med det.

– Det fanns droger överallt där jag växte upp. Det är en typisk college-stad. Du vet, en stad där folk nästan har en ansträngt liberal inställning till allt. Folk gick omkring i studentkorridorerna, det knackade på dörren, man öppnade, någon stack in huvudet och frågade: »Eh, have you got any weed?« Murph, till exempel, han gick alltid omkring så . . .

J. Mascis gör en utförlig Murph-imitation, han till och med illustrerar med eftermiddagens första kroppsörelser. Mike Johnson, som till skillnad från mig har träffat Murph och känner Murph, ger imitationen högt betyg. »Jag kan se det! Jag kan se honom framför mig!«, intygar Mike. Jag får även veta att Murphs pappa är lärare och har skrivit böcker om Afrika.

Efter att originalmedlemmen Lou Barlow [nu i Sebadoh] lämnade bandet 1989 blev Dinosaur Jr under ett par år mer eller mindre detsamma som J. Mascis soloprojekt. När bandet spelade in den briljanta *The Wagon*, som ursprungligen var en Sub Pop-singel och som ledde till skivkontrakt med WEA, var Dinosaur Jr en kvintett med folk från Velvet Monkeys/BALL och Screaming Trees. När *Green Mind* släpptes spelade J. Mascis samtliga instrument själv. Den evige följeslagaren Murph spelar bara på tre låtar. På senaste albumet *Where You Been* är Dinosaur Jr åter ett band, en trio, som spelar, och J. Mascis själv håller skivan för det bästa han gjort vid sidan av *You're Living All Over Me*, som överraskande nog visar sig vara hans favoritalbum.

Det är svårt att skriva om Dinosaur Jr:s musik utan att vrida upp adjektivflödet till elvastrecket. Det är ytterst få grupper som kan vara med och kandidera om titeln den perfekta rocksingeln. En låt där allting ställs på sin spets och världen runt omkring upphör under några minuter. Dinosaur Jr har levererat tre (3) sådana kandidater. *Freak Scene* från 1988 är musik i samma division som Supremes *Stoned Love*, Cultures *Natty Never Get Weary*, Rolling Stones *Get Off of My Cloud* och David Bowies *Rebel Rebel*. När en engelsk piratradiostation nyligen anordnade en omröstning om tidernas bästa rocksingel hamnade *Freak Scene* på delad första plats med *Smells Like Teen Spirit*. Det säger en del.

The Wagon från 1991 är allt det som rockmusik borde vara. Spela den på radion och den klyver allt annat, trampar på det, pissar på det och skriver sedan »Musik betyder något« med stora, röda bokstäver över pannan på lyssnaren. Körpartiet med refrängen »You won't see me« är långt över elvastrecket, och gitarrsolot är ett av rockhistoriens tio mest förödande.

Rockhistoriens allra mest förödande gitarrsolo, jo, jag är gammal nog att mena det, kan höras på *Get Me* från 1992. Neil Young har varit nära många gånger, kanske särskilt med *Cortex the Killer*, men ingen har spelat vackrare än vad J. Mascis gör här. J. Mascis berättar sedan att han faktiskt skrivit *Get Me* på precis den plats där vi just nu sitter, Holiday Inn i London. Jag smyger ned handen och känner lite extra på soffan.

Vilka är då J. Mascis egna favoritsolon? Han börjar gunga lite med huvudet fram och tillbaka, och namnen trillar ur hans mun i en osammanhängande och knappt hörbar ström. »Stooges . . . allt på första plattan . . . allt gitarrspel där är fantastiskt . . . och *Fire* med Hendrix . . . liveversionen . . .« Därefter börjar J. Mascis och Mike Johnson diskutera vilka gitarrsolon som egentligen är bäst med Black Flag och Discharge, och nämner för mig helt okända titlar.

När jag frågar J. Mascis om favoriter bland hans egna låtar blir valen oväntade. *Budge*, *Bulbs of Passion*, *The Lung*, *Quest*, *Keep the Glove* . . . Det är nästan bara de sorgsnaste låtarna, vilket Mike Johnson också påpekar. »Rätt sorgsna låtar allihop«, säger Mike. »Jag vet inte . . .«, säger J. Mascis,

»men . . . jo, jag gillar ju musik av den sorten.« Lyssnar man på texterna så handlar påfallande många av dem om vänskap. J. Mascis är ingen stor textförfattare, men han blir aldrig patetisk. Gång på gång lyckas han även understryka vikten av att ha vänner omkring sig i en ensam värld.

Varför är det så viktigt?

– Jag vet inte om jag tycker att det är så viktigt.

Men du skriver ju hela tiden om det. Våldigt få artister gör det.

– Jag vet inte . . . Vad finns det annars i livet?

Längre än så går det inte att pressa J. Mascis. I ett gammalt pressklipp hittar jag ett citat, något som han bara slängt ur sig i ett helt annat sammanhang, som vittnar om att han har mer baktankar med sin musik än vad han själv vill erkänna. »Rock'n'roll is a place for social fuck up's to express themselves.«

Vi börjar prata om bandets skivomslag i stället. Även skivomslagen antyder att Dinosaur Jr är något mer än bara ett rockband i mängden. De första tre albumen pryds av målningar av någon vid namn Maura Jasper.

– Jaaa . . . Maura, säger J. Mascis. Det är en vän till mig. Hennes grejor har dock bara blivit konstigare. Det var nån snubbe hon började umgås med och hon blev bara . . . du vet, så här mycket utflippad. När jag bad henne göra ett nytt omslag, tror det var i samband med att vi skulle göra *The Wagon*-singeln, så kom hon hem till mig och sa: »Hej, här är det nya omslaget.« Det var en fisk hon hade med sig. En konserverad fisk. Dåligt konserverad desutom, det var liksom ruttna fläckar på den. Jag var helt mållös. »Maura, jag vet inte riktigt om det här funkar . . . « Så jag gav bort fisken till någon och gjorde omslaget själv i stället.

Har du tagit polaroidbilden till *The Wagon*?

– Ja. Jag har gjort alla omslag själv sedan dess.

Det är ett av mina absoluta favoritomslag. Jag älskar gorillan på bilden.

– Tack!

Var hittade du gorillan?

– Den låg och skröpade hemma i något hörn. Jag tänkte att oj, nu måste jag göra ett skivomslag, och så hittade jag bland annat den där gorillan . . .

Men det är en ko på omslaget också, ska du inte fråga om den? Den är jag nästan mer nöjd med.

Fotograferar du mycket?

– Nej, bara när det är dags att göra ett nytt skivomslag.

Men du verkar vara intresserad av fotografi. Omslagsbilden till *Green Mind*, ett gammalt fotografi av Joseph Szabo, passar perfekt . . .

– Jag är intresserad, det är jag, men jag orkar sällan gå ut på utställningar och sånt. Just den där bilden plockade jag bara från en fotobok jag hade hemma.

På innerkonvolutet till *Green Mind* finns det flera polaroidbilder. De påminner lite om den där lerfiguren som var med i *Saturday Night Live*, kommer inte på namnet . . .

– Mr Bill!

Du verkar ha samma sorts humor. När jag såg er live i Stockholm för några år sedan hade du till exempel placerat ut mjukdjur på förstärkarna . . .

Gillar du Matt Groening?

– Naturligtvis. Han är seriöst rolig. Jag gillar *Life in Hell*-serierna och, givetvis, *Simpsons* . . . »The Simpsons!« (J. Mascis börjar nynna signatur-en) . . . Har du sett avsnittet där Lisa blir deprimerad?

Det går att diskutera *Simpsons* rätt länge. J. Mascis berättar sedan att han efter det här London-besöket ska tillbaka hem till Amherst, där han bor i sin pappas gamla hus, för att sedan komma tillbaka till Europa för en turné. »Och jag vill spela i Sverige igen«, säger han. »Det var imponerande många punkrockare framför scenen senast.« Mike Johnson försöker lista ut hur de ska fördriva resten av kvällen. Dagen innan var de ute med Lemonheads, som uppträdde i *The Word* där de mimade till *Mrs. Robinson*. J. Mascis berättar att han efter konserten blev ombedd att intervjua Lemonheads för en tidning, »minns inte vilken dock«.

– Fast Evan [Dando] blev nästan lite sur för att jag ställde för elaka frågor, säger han.

Vad frågade du då?

– Jag anklagade dem för att ha så pissiga gitarrer. De borde faktiskt veta

lite bättre . . . Vet du vad min stora framtidsdröm är förresten?

Nej, jag har inte vågat fråga.

– Min stora framtidsdröm är att bli shoppingansvarig för olika rockband. Jag tror faktiskt att jag skulle passa mycket bra som det. Jag har redan gått ut med till exempel Sonic Youth och hjälpt dem att köpa en anständig virveltrumma. Annars brukar jag oftast vara konsult när det gäller gitarrköp. En del tar sig inte tid till att skaffa kunskap om sådana saker. Jag har hjälpt en massa band när jag tänker efter . . . Tänk om jag skulle ta betalt för det? Det vore något, eller?

J. Mascis panorererar med ögonen och noterar att varken jag eller Mike Johnson är särskilt entusiastiska över idén. Mike Johnson beställer en öl i baren och sätter sig att läsa Ray Gun. J. Mascis reser på sig för att gå upp till rummet. Själv går jag ut på Cromwell Road, skruvar upp volymen på min Walkman. Det blir gitarrsolot på *Get Me* än en gång.

NEW ORDER

[POP, JUNI 1993]

STOCKHOLM 1981. Förnedringen var så stor att ilskan nästan pressade fram tårar. »Det är ingen idé att ni står kvar här . . . Alla som inte har leg på att de är 20 kommer inte in. Hur många gånger ska jag behöva upprepa det?« Besvikelsen borrhade sig djupt ned i magen och några minuter var jag rädd att jag till och med skulle kräkas. Vi hade köpt biljett långt i förväg. Vi hade åkt 20 mil i en trång bil. Vi stod i en kö endast tio meter från det konstiga diskoteket utanför Gröna Lund där världens mest mytomspunna band inom kort skulle inta scenen. Vi var så nära, och ändå kom vi inte in – på grund av ett par vakter som förtjänade att dö i en bussolycka.

Går det att förklara vilken laddning det fanns i namnet New Order den där majkvällen för tolv år sedan? För en halv person som var arton, klumpig och blyg, och kunde berätta historien om sitt liv på fem sekunder, var den debutsingel New Order släppt två månader innan viktigare än mat, dryck, sömn. New Order var viktigare än allting den där våren, till och med viktigare än The Clash, och att plötsligt bli nekad att se dem, gjorde att man såg sig själv som Ian Curtis på Anton Corbijns klassiska porträttbild; den svartvita bild där Curtis sitter med benen i kors, ansiktet begravt i händerna och bär hela världen på sina axlar. Men vi gav inte upp. Vi var säkert hundra minderåriga som stod kvar utanför diskoteket och anklagade och tjtade, outtröttligt och oavbrutet. Till slut meddelade arrangörerna att baren med spriträttigheter hade stängts, detta för att frångå åldersgränsen, och dörren

var plötsligt öppen. Jag såg inte förbandet Reeperbahn, som redan hade hunnit spela, men jag minns allting av New Order. Stående trängd intill en pelare såg jag bara delar av scenen; ibland Gillian Gilberts nedböjda överkropp, ibland Bernard Sumners gitarrhals. Hela tiden Stephen Morris huvud bakom trummorna. De inledde med singeln *Ceremony* och spelade sedan enbart nya, för publiken helt okända låtar. Efter en knapp timmes set gick de av scenen, utan att ha spelat B-sidan *In a Lonely Place*, utan att komma tillbaka för extranummer.

* * *

Rom, 1993. New Order sitter i baren efter att under en hel dag gjort intervjuer med världspresen. De italienska kyparna får spatsera omkring med allt raskare steg för att hinna med de beställningar som duggar från briterernas bord. I skivbolagskretsar är New Order kända som »ett ovanligt dyrt band« vilket är en snygg omskrivning för att de på resa kräver väldigt mycket alkohol. »Ursäkta, kan vi få tre öl till här?« säger Stephen Morris och vinkar till sig kyparen. En är till honom själv, en är till Gillian Gilbert, som gör oss sällskap efter ett tag, en är till undertecknad, som efter en dryg timme i sällskapet fått en lektion i hur viktigt det är med vätska på sydligare breddgrader. »Det har väl varit intressant att prova på, vi har ju faktiskt aldrig gjort det förut, men jag tror knappast det blir någon vana«, säger Stephen. Det han talar om är intervjuer och så kallad promotion, något New Order aldrig befattat sig med förrän nu.

New Orders gamla skivbolag Factory bestämde sig redan 1979 för att de klarade sig utan det som andra bolag sysslar med 99 procent av sin tid. När Joy Division spelat in singeln *Transmission*, som lät någorlunda radiovänlig, särskilt med tanke på refrängen »Dance, dance, dance to the radio«, fick skivbolagsdirektören Tony Wilson en idé om att det här kanske skulle kunna bli bolagets första hit. Han åkte till London, tog kontakt med stadens bästa plugger [PR-person som jobbar direkt mot radion], som sa att han kunde göra den till en hit för 2.000 pund. När Wilson åkte hem till Manchester igen och presenterade idén för en styrelse bestående av Rob Gret-

ton [manager], Peter Saville [designer] och Martin Hannett [producent], blev han dock nedröstad. Nej, Factory skulle inte syssla med promotion. Musiken skulle tala för sig själv.

Med facit i hand, som visar att Factory gick i konkurs i vintras, kan det beslutet kallas för naivt och amatörmässigt. Den som minns den mytiska aura som fanns kring bolaget i allmänhet och Joy Division/New Order i synnerhet inser dock att beslutet om icke-promotion i själva verket kanske varit grundstenen till deras framgång. Det finns nämligen ett stort glapp mellan den bild man får av New Order genom att lyssna på deras musik och den bild man får i artiklar där de alltid framställs som vanliga grabbar, och en vanlig tjej, från Manchester, med enkla intressen.

Det där glappet märktes aldrig under den där konserten i Stockholm 1981, men det märks väldigt tydligt nu när New Order åker runt och är så vanliga och enkla som deras nya skivbolag, London Records, vill att de ska vara. Vistelsen i Rom är också bara inledningen på en promotionturné som via USA och övriga Europa så småningom också leder till Skandinavien och Stockholm, där Bernard Sumner går på Café Opera och diskuterar Sheffield med Joe Elliot i Def Leppard, som också råkar vara i stan, medan Peter Hook börjar bråka med resten av bandet eftersom han ideligen talar om hur mycket han hatar dem. Dagen efter berättar de för Andres Lokko att de plötsligt upptäckte att »det är jätteroligt att åka runt och göra intervjuer«.

Stephen Morris, bandets minst utåtriktade men mest belästa medlem, är dock mindre imponerad av den här nyordningen. När jag blir introducerad för honom på hotellet i Rom inser jag att jag för första gången träffat en artist som till och med är mer nervös inför intervjun än jag själv. Efter en stund slappnar han av och det går att börja försöka krympa det där glappet. Det mest intressanta med New Order är nämligen inte att bandet, precis som de flesta andra band, gillar sol och droger och öl och fotboll. Det intressanta är att medlemmarna i bandet gjort musik som präglade en hel generation.

Den holländske fotografen Anton Corbijn porträtterades nyligen i ett specialprogram på MTV. När han fick frågan om vad som egentligen fick honom att lämna sitt hemland för att åka till London och satsa på fotografi

på heltid, svarade han mycket kort. »Joy Division«. Corbijn syftade inte på att bandet gett honom ett fotouppdrag eller att han kände dem personligen. Han menade att Joy Divisions musik hade gett honom tillräckligt mycket inspiration och motivation för att förändra sitt liv.

»Det är klart man blir glad när man hör någonting sådant«, säger Stephen. »Väldigt glad«, tillägger han sedan och betraktar bordskanten med nedböjt huvud. Vi är väldigt många som kan berätta liknande historier som Anton Corbijn. I boxen *Palatine*, med undertiteln *The Factory Story/1979–1990*, finns en liten folder där olika personer, från radioprataren John Peel till musiker och journalister, fått kommentera de utvalda låtarna. De mest iögonfallande kommentarerna kommer från journalisten Paul Morley, numera omtalad mediadebattör och välkänt tv-ansikte i England, som under Factorys glansår var journalist på *New Musical Express*.

För den som läste musiktidningar på den här tiden var Paul Morley den ende som med ord kunde skriva på samma sätt som en grupp som Joy Division spelade. Artiklarna var skrivna med entusiasm, blind kärlek och var fullständigt fria från självkritik, något som ibland kan vara hälsosamt men som ibland kan hamna farligt nära apati och kreativ förlamning. Men Morleys ordflöde dränkte sådana självkritiska tankar, även hos läsaren, och att läsa Morley blev för mig en lika nödvändig energiinjektion som att lyssna på musik.

Alla medverkande skribenter i *Palatine*-foldern försöker och lyckas hålla en viss distans till ämnet, men inte Paul Morley. Han skriver om *Transmission* och kallar den, ordagrant, för den bästa låt som någonsin gjorts. Han skriver om *Love Will Tear Us Apart* och kallar den, ordagrant, för den bästa låt som någonsin gjorts. Han skriver om *Ceremony* och kallar den, ordagrant, för den bästa låt som någonsin gjorts. Om *Atmosphere* skriver Paul Morley följande:

»NME förbjöd mig att skriva om den här sången. Jag minns att det verkade som att hela världen sa åt mig att jag tog den alldeles för seriöst. Själv tyckte jag, lustigt nog, att jag inte tog den seriöst alls, inte seriöst nog. Jag tror inte att jag kommer att ta den här sången, eller någonting annat heller för den

delen, riktigt seriöst. Nu, då, när som helst, kan ljud och rörelse och tanke bara sällan låta och röra sig och tänka på det sättet de här gör. När jag spelar den kan jag nöjt föreställa mig att ingenting annat någonsin kommer att hända, och jag håller seriöst den här sången för att vara den bästa låt som någonsin skrivits. NME förbjöd mig att skriva ord mer eller mindre vaga och fåfänga än de jag skriver nu, eftersom de sa att jag skulle få folk att somna, eller värre, få dem att köpa en annan tidning. Jag sa åt dem att dra åt helvete. Den här sången hjälpte mig att definiera mig själv, att finna den mest behagliga platsen mellan *här* och *ingenstans*, att nästan acceptera min fars självmord, att lära mig rycka upp mig inför världens ögon. För trots allt, det är trevligt, är det inte?»

Hotellbaren i Rom blir allt stiligare. En entusiastisk barpianist, som dessutom har tillgång till en förstärkare, tar sin konst på djupaste allvar och spelar sånger som *A Woman in Love* och *Another Day in Paradise* med italienskt temperament. Stephen Morris visar POP #1 för Gillian, som i sin tur tittar i POP #2, och pekar entusiastiskt: »Kolla, dom har en special om Pink Floyd.« Vid det här laget har jag redan frågat om det mesta, men jag har inte ställt frågan jag egentligen kommit hit för. En hand knackar mig på axeln och ett stort flin tittar fram: »Tro inte på vad de säger, de bara ljuger hela tiden.« Det är Peter Hook. När han gått försöker jag trevande komma förbi det där glappet.

Det här verkar säkert som en dum fråga . . . Men är ni medvetna om hur stor inverkan er musik haft på en del människor?

– Det där är svårt, säger Stephen. Jag tror inte att det som artist går att tänka i de banorna . . . Jag tycker till exempel fortfarande det känns väldigt konstigt när man i artiklar eller recensioner ser beskrivningar som New Order-aktigt eller Joy Division-aktigt. Jag har aldrig fattat om det är positivt eller negativt menat.

Många påpekar att man inte ska ta musik för seriöst, men jag tror inte på det. När du lyssnar på musik är du seriös och musik kan hjälpa dig . . .

– Det är sant . . . Jag tror absolut att musik kan hjälpa människor. Jag tror att musik faktiskt kan ha den inverkan eftersom det är fråga om något

som kan kallas en direkt känslomässig kontakt, i brist på ett bättre uttryck. Och jag kan inte komma på många andra former av underhållning där man kan få samma form av tillfredsställelse . . . Men man får inte ta det för seriöst heller. Titta på vad som hände med Joy Division. Ibland kändes det som att vi analyserades till döds. Det är inte fel att ta något på så stort allvar att man analyserar det, men det blir fel när en del frestas att projicera sina egna önskningar. De har en väldigt bestämd uppfattning om hur de vill att man ska vara. När de sedan träffar en, och märker att så inte är fallet, blir de väldigt olyckliga.

Men är det inte precis det som är meningen med musik? Att den som lyssnar ska kunna projicera sina egna önskningar om vad som menas.

– Exakt. Men man ska inte förvänta sig att det är något generellt eller globalt, att alla människor omkring tänker samma sak som man själv. Alla projicerar ju olika saker. Du kan till exempel höra ett ord fel i en sångtext och tolka till något mycket större än det är. Och sådana feltolkningar ser jag som en av de mest positiva möjligheterna med musik.

Innan jag kom hit läste jag om Paul Morleys kommentarer till era bidrag i *Palatine*-boxen. För mig, när jag var 16, var han den ende som skrev om er musik på ett nytt sätt . . .

– Han var, och är, den ende som skriver på det sättet. Vi håller faktiskt också på att göra en film tillsammans med honom, det kanske kan kallas för en »rockumentary« [ironiskt leende]. Temat är i princip *The New Order Story*. Filmen borde varit klar nu, men som allt annat vi tar oss för är den naturligtvis kraftigt försenad. Vi har sagt maj, vilket gör att augusti eller september verkar vara realistiskt.

Hur kommer filmen att se ut?

– Ingenting är ju helt klart än, men känner jag Morley rätt så lär allt bli rätt märkligt. Det finns massor av bra idéer. Det kommer till exempel att klippas in olika inslag från TV-sändningar som är typiska för Manchester. Bitar från *Granada* tv och *Coronation Street*. Även snuttar från frågeprogram typ *Lyckohjulet*. Vi har en idé om att klippa in en snutt från ett fejkat frågeprogram där alla frågor handlar om New Order. Du vet, typ »Vad heter

tredje spåret på New Orders andra album?«. Det kan bli ganska intressant! Vi får se . . . när filmen kommer. Troligtvis lär den sändas på brittisk tv först för att sedan släppas på video, men det kanske kan bli aktuellt med MTV också.

Bygger filmen på personliga intervjuer?

– Delvis. Morley har fått tillgång till material som jag aldrig hade släppt till någon främmande person, men det är väl tveksamt hur pass personligt det kommer att uppfattas för den som ser det. Han har i princip fria händer.

Är det inte typiskt för allt New Order gör, med allt från skivomslag till videor? Ni låter andra tolka vad ni gör, så att ni själva slipper att göra det.

– Ja, det är så vi jobbar. Med allting som vi gjort har det faktiskt fungerat precis på det sättet. Jag tror också att slutresultatet blir bäst så. Vi ger ett uppdrag till någon, får tillbaka det, och tar fram stämpeln och märker det bra eller dåligt.

Det går en rak linje genom allting ni gjort. Nästan inget annat band har jobbat så konsekvent . . .

– Vi har väl haft tur . . . fast ibland kan jag faktiskt tillåta mig att vara lite stolt just när det gäller det. Konsekvens har alltid varit något av ett nyckelord för oss. Det är klart att det finns något enstaka spår man inte är nöjd med, men jag tycker vi faktiskt alltid varit väldigt konsekventa och haft någon sorts förankring i allt vi gjort. När jag ser tillbaka på vår skivproduktion är det faktiskt ingenting jag tycker verkligt illa om.

Bernard Sumner har också kommenterat bandets motvilja till allt vad analyser heter i en sångtext. *All the Way*, andra spåret på *Technique* från 1989, är en bitande attack på alla som under åren gjort anspråk på bandets identitet.

*It doesn't take a genius to tell me what I am
To lecture me with poetry and tell me that I can
I don't remember what happened yesterday
I don't give a damn about what all those people say*

*It takes years to find the nerve to be apart from what you've done
To find the truth inside yourself and not depend on anyone*

Joy Division startade i januari 1977 under namnet Stiff Kittens. Inför scen-debuten den 29 maj samma år på Electric Circus i Manchester, då som förband till Penetration och Buzzcocks, hade de bytt namn till Warsaw, vilket de också hette när de gick in i studion för att göra sina första inspelningar. (Att de senare inför skivdebuten bytte namn ytterligare en gång, till Joy Division, plockat från romanen *House of Dolls* om nazisternas koncentrationsläger, berodde på att ett punkband från London vid namn Warsaw Pakt just hade skivdebuterat.)

När jag pratar poptrivia med Stephen Morris visar det sig att de där allra första studioinspelningarna under namnet Warsaw, vilka långt senare gavs ut som ett bootlegalbum, betalades av souldiskjockeyn Richard Searling, som numera har en egen spalt i Blues & Soul och jobbar i en skivaffär i Manchester. När popnördpatrullen Gradvall, Lokko & Sundh var i Manchester för tre år sedan, för att skriva om Stone Roses utomhuskonsert på Spike Island, var just Richard Searling märkligt nog den förste vi stötte på. Han spelade skivor på en ohyggligt trist klubb, var väldigt snäll och beskrev oss senare i sin soulnördspalt som »three great guys from Sweden«.

– Herregud, du har träffat Searling?! Ja, det där är en rätt märklig historia . . . Det var egentligen Ian [Curtis] som fixade hela den där skivinspelningen. Richard Searling jobbade på RCA:s kontor i Manchester och Ian tjatade på honom oavbrutet att han skulle fixa skivkontrakt åt oss. Searling gillar ju dock enbart soul av en speciell sort som aldrig förändras . . . Han spelade väl det på klubben när du träffade honom antar jag? Samma gamla skivor . . . I alla fall, Searling förstod ingenting av vår musik, men sa till slut ja till att bekosta en skivinspelning, med villkoret att vi även skulle spela in en cover på en northern soulklassiker av N. F. Porter, *Keep on Keeping on*. Searling hade nämligen fått för sig att han sedan skulle kunna sälja inspelningen till T. K. Records [känd diskoetikett], där han hade kontakter.

– Ian sa, »Visst, vi fixar det där«. Vi fick vår studiotid och gick in i studion med vårt lånade exemplar av skivan, men det gick bara inte. Vi var för dåliga

för att kunna göra en cover helt enkelt. I stället snodde vi bara riffet och använde det till *Interzone* [som dök upp på *Unknown Pleasures*]. Searling blev naturligtvis jättebesviken och de där inspelningarna gavs aldrig ut . . .

Året efter köpte bandet tillbaka studiotejpen och gjorde fyra av sångerna till EP:n *An Ideal For Living*, som gavs ut på det egna skivbolaget Enigma. På det utvikbara omslaget står det »This is not a record – it is an enigma«. I samma veva spelade Joy Division på en talangtävling för skivbolagen Stiff och Chiswick och träffade där två personer som sedan följt dem under hela karriären. En mycket berusad Ian Curtis fullkomligt överföll Tony Wilson, då TV-producent, som ett halvår senare startade Factory Records och gav bandet skivkontrakt. Efter spelningen, som de själva beskrivit som en total adrenalinurladdning eftersom de var så irriterade på hela tävlingen, kom dessutom diskjockeyn Rob Gretton fram och sa »Jag vill jobba med er«.

Rob Gretton var diskjockey på alla Manchesters punkklubbar, men slutade den kvällen för att i stället bli deras manager. Han är det fortfarande. Efter Factorys sammanbrott i vintras, då bandet helt bröt med Tony Wilson, förblev de vänner med Rob Gretton som nu också är med i Rom. Dagen efter min intervju, då hela bandet ska ge presskonferens, möter jag en snäll farbror i grått hår som undrar när den här presskonferensen egentligen ska börja. Det är först efteråt jag får reda på att det var Rob Gretton. Under hela presskonferensen satt han sedan längst bak och såg mycket besvärad ut när Bernard hänvisade en fråga till honom. Gretton har också startat etiketten Rob's Records, dit nya talanger i Manchester kommer att knytas.

Med i Rom är också regissören Peter Care som fått i uppdrag att spela in videon till singeln *Regret*. Care har tidigare gjort videor åt Fine Young Cannibals [*Good Thing, I'm Not the Man I Used to Be*] och R.E.M. [*Drive, Man in the Moon*], men New Order-medlemmarna har en högst diffus uppfattning om vem Care är, och har ingen aning om hur den nya videon ska bli. »Vad temat är? Ingen aning. Kan bli vad som helst«, säger Gillian och rycker på axlarna. »Mitt förslag var Peter Greenaway men han hade inte tid«, säger Stephen.

Videon till *Confusion* gjorde de tillsammans med Charles Sturridge,

regissören av tidernas bästa TV-serie *En förlorad värld* (*Brideshead Revisited*). Till *Bizarre Love Triangle*, sannolikt världens enda rockvideo med inklippt dialog, samarbetade de med New York-konstnären Robert Longe. Videon till återutgivningen av *Blue Monday*, som remixades av Quincy Jones, bygger på scenbyggen framställda av William Wegman, en konstnär som konsekvent fotograferar sin egen hund. Den genialiskt enkla videon till *Perfect Kiss*, som är en närmast dokumentär skildring av hur New Order jobbar i en skivstudio, gjordes av Jonathan Demme, detta långt innan hans genombrott. »Vi kände oss väldigt delaktiga när han sedan fick sina Oscars«, säger Gillian. *Spinal Tap*-pastischen *Touched By the Hand of God* regisserades av Kathryn Bigelow, en annan regissör som senare fått sitt genombrott med *Near Dark* och *Point Break*.

New Orders allra bästa video är kanske *True Faith* från 1987. En surrealistisk balett signerad fransmannen Phillip Decouffle, som fem år senare blev världsberömd när han fick göra invigningen under os i Albertville. Hela den historiska ceremonin var ett verk av just Decouffle och att se invigningen kändes som att se en gigantisk megamix av *True Faith*-videon.

– Ha, precis vad Gillian och jag sa till varandra när vi satt hemma och såg invigningen, säger Stephen triumferande och vinkar till oss nya öl.

Denna nyfikenhet och orädsla för nya impulser, såväl från andra länder som från andra konstarter, särskiljer New Order från praktiskt taget alla andra engelska popband. De bästa engelska rockbanden genom åren har oftast uppnått storhet, i artistisk mening, genom att skärma av sig från omvärlden och fokusera på det genuint engelska; en fokusering som ibland kan slå över till olustig nationalism. New Order har dock gjort precis det motsatta. De har sugit upp allt från fransk balett till amerikansk hip hop och ingenting de gjort, inte ens under tiden med Joy Division, har egentligen kunnat klassificeras som engelskt. När New Order inför fotbolls-vm 1990 blev tillfrågade att göra en hejarklackslåt till England blev resultatet inte heller *England Rules* utan *World in Motion*; en kärlekssång så långt från flaggviftande man kan komma. *World in Motion* skrevs av Stephen och Gillian och är New Orders enda listetta i England.

I engelska musiktidningar har det på sistone förts en debatt om vikten att vara brittisk och att vara stolt över det. Morrissey viftar dessutom med engelska flaggan på scen . . .

– Jag tycker det Morrissey gjorde är pinsamt. Jag påstår inte, som vissa andra, att han är fascist, men att vifta med flaggan på det där sättet tyder inte på intelligens. Vad det gäller debatten om brittisk pop kan jag förstå dess ursprung. Att man inte får glömma bort att engelsk pop har varit dominerande och betytt väldigt mycket, inte minst i det kulturella utbytet över Atlanten. Men att gå så långt som att säga att man är stolt över att vara engelsk . . . Nej, tack. Hela England är just nu i en hemsk apatisk stämning. Det utmärkande draget hos engelsmän just nu är apati och att vara stolt över det är, ärligt talat, inte särskilt smart. Engelsmän älskar att gnälla över saker, men ingen gör någonting åt det.

New Order har alltid varit väldigt långt ifrån det. Allt ni har gjort, från skivor och videor till omslag, har haft en mer europeisk eller mer internationell prägel . . .

– Jag kan inte påstå att vi haft någon speciell avsikt med det, men en grundläggande mänsklig inställning måste vara att det inte spelar någon roll var du kommer ifrån. Det är oerhört farligt med blind nationalism . . . Men tyvärr är det det man alltmer ser i Europa just nu. Det absurda är att dessa försök att ena Europa i stället leder till att varje land blir mer nationalistiskt präglad. Alla slår sig för bröstet och skriker ut hur viktigt det är att värna om sin identitet . . . Och allt får motsatt effekt än vad som egentligen var meningen. Jag tänkte på det här när jag och Gillian var på semester i Frankrike i julas. På hotellet var det fransmän, många tyskar, några engelsmän, men ingen talade med någon från ett annat land eftersom ingen vill tala någon annans språk . . . På något sätt blev det då extra tydligt för mig att det inte finns någon chans att vi ska nå enighet i Europa. Det går helt enkelt inte att låtsas som om hundratals år av motsättningar aldrig har hänt. Tvärtom är jag pessimist och tror att allting bara kommer att bli värre . . . Men det kanske får mig att låta europhobic, jag vet inte.

När Joy Division startade var det Ian Curtis som inledningsvis stakade

vägen musikaliskt. Peter Hook och Bernard Sumner [som föddes med efternamnet Dicken; under åren med Joy Division bytte han ett tag till Albrecht] föddes båda i Salford 1956, en förstad till Manchester, där de också växte upp. [Salford är i popsammanhang kanske mest känt för att The Smiths poserar framför Salford Lad's Club på innerkonvolutet till *The Queen Is Dead*.] Peter och Bernard var skinheads i skolan, uppväxta på Motown, men efter att ha sett Sex Pistols och The Clash på Manchester's Free Trade Hall 1976, blev punk den stora inspirationskällan.

Kort därefter bildade de ett band med jämngamle Ian Curtis, som de lärde känna i Salford Grammar School, och den ett år yngre Stephen Morris som just hade blivit relegerad från King's School i Macclesfield, en annan förstad till Manchester. Det var Ian som hade den största skivsamlingen och det var han som introducerade de andra för Velvet Underground och Lou Reed, Stooges och Iggy Pop. Just Iggy Pops album *The Idiot* från 1977 var kanske den största inspirationskällan, både Bernard och Stephen lyssnar fortfarande på plattan. Ironiskt var det också den skivan som låg på skivtallriken när Ian Curtis hittades hängd 18 maj 1980, fyra dagar innan Joy Division skulle åka på sin första USA-turné.

Ian Curtis bodde alldeles nära det hus i Macclesfield där Stephen Morris och Gillian Gilbert fortfarande bor kvar. »Jag ser hans gamla hus från mitt fönster«, säger Stephen. Peter Hook sa i en tidig intervju att »det är Stephen och Ian som står för det litterära elementet i det här bandet, jag och Bernard har inte samma intresse för det«. En stor inspirationskälla var William Burroughs som aldrig kallats men borde kallas för *dub*författare. Det går också att ana dubinfluenser i bandets musik, särskilt i de allra första New Order-inspelningarna. Bernards flitiga användande av melodica för tankarna till Augustus Pablo och i New Orders första inspelning för John Peel i engelsk radio, som sändes redan januari 1981, gjorde de en cover på Keith Hudsons *Turn the Heater On* [finns utgiven på skivan *The Peel Sessions*].

– Att spela in den där Keith Hudson-låten var vårt sätt att hylla Ian. Keith Hudson var en av hans absoluta favoriter och vi tänkte att han skulle ha uppskattat det. Fast när jag nu lyssnar på resultatet inser jag att det nog

var tur att vi inte gav oss på fler reggae-låtar . . . Det var liksom inte vår grej.

Om de trogna fansen blev konfunderade när New Order spelade in en reggae-låt, så blev de chockade när New Order sedan plötsligt började göra disko och electrofunk. *Blue Monday* kom till under ett vilt experimenterande med LSD i studio, och är fortfarande den mest sålda maxisingeln i England genom tiderna. Neil Tennant och Chris Lowe har sagt att de nästan lade ner planerna på att starta Pet Shop Boys när de hörde skivan. »Det var exakt det vi själva gått och teoretiserat om.« New Order skrämde bort ännu fler svartrockare med nästa maxisingel, *Confusion*, som de spelade in i New York med hip hop-producenten Arthur Baker.

– Vi hade hört *Planet Rock* med Afrika Bambaataa And The Soul Sonic Force och var fullständigt knäckta över den skivan, berättar Stephen. Vi älskade ju Kraftwerk och att höra deras musik behandlas på det här sättet, var . . . en uppenbarelse. Vi tog kontakt med skivans producent, som visade sig vara Arthur Baker, och åkte till New York för att jobba med honom. Ingen av oss kände igen Arthur Baker när vi kom till skivstudio. Vi var helt övertygade om att han var svart . . . När vi kom dit satt vi därför och väntade på att Arthur skulle komma, ända tills någon pekade på den stora tjocka vita killen i skägg som också satt och väntade. Det var Arthur . . . Men han var väldigt snäll.

Medlemmarna i New Order är fortfarande stora Kraftwerk-fans. Bernard ska i nästa soloprojekt samarbeta med Wolfgang Flür och Karl Bartos, Kraftwerks två mest anonyma medlemmar. Eller som Stephen uttrycker det: »Bernard ska jobba med Kraftwerks svar på *The Other Two*.« Stephen berättar entusiastiskt att han såg Kraftwerk två gånger på senaste turnén och efter spelningen i Manchester »då robotarna gick sönder!«, fick han dessutom hälsa på Ralf Hütter. »Han kände faktiskt dessutom igen mig«, säger Stephen stolt. »Han kom fram till mig och sa: »Du är trummisen.«

New Order är annars inte vana vid att någon känner igen dem. Gillian berättar att de kvällen innan försökte gå på disko i Rom, men att de inte ens blev insläppta. »Vi körde dessutom vilse efteråt, till slut hamnade vi på en bar tio meter från hotellet.« Bandets anonyma framtoning förklaras till

stor del av skivomslagen, där de valt att aldrig vara med på bild [förutom de svart-vita utdragna porträtten på *Low-life*]. Eller snarare, det är bandets omslagsdesigner Peter Saville som valt att aldrig ha dem med på bild. Ända sedan Joy Divisions *Unknown Pleasures* har Saville haft fullständig frihet att utforma bandets omslag.

Stephen Morris går och hämtar ett färskt provtryck på omslaget till nya skivan och frågar vad jag tycker. »Jag vet inte«, säger jag och stirrar lätt chockad på det minst sagt märkliga konvolutet. »Vi förstår ingenting heller«, säger Stephen och rycker på axlarna. »Fast denna gång lämnade Peter åtminstone omslaget i tid. Det har hänt flera gånger att våra skivor blivit försenade på grund av att han aldrig fått omslaget klart . . . «

Ett exempel på det är singelkonvolutet till *Love Will Tear Us Apart*, där Saville lade ut en bit plåt i regnet i väntan på att det skulle bli tillräckligt rostigt innan han ville fotografera av det. Denna försening fick de ödesdigra konsekvenserna att Ian Curtis hängde sig innan skivan kom ut . . . Många har spekulerat i att omslaget föreställer en gravsten, men fakta är att de mytomspunna omslagen till *Love Will Tear Us Apart* och *Closer* var färdiggjorda innan Curtis bortfall. Stephen meddelar dock att han är osäker på om Peter Saville kommer att göra fler New Order-omslag i framtiden. »Han flyttar till Los Angeles nu och vi vet ingenting om hur han tänkt sig framtiden. Vi får se vad som händer.«

New Order har varit stora i USA ända sedan de hade med singeln *Shell-shock* och två andra låtar i soundtracket till John Hughes filmsuccé *Pretty in Pink* från 1986. Året efter bidrog de också med singeln *Touched By the Hand of God* plus fyra specialskrivna instrumentallåtar till filmen *Salvation!*, en satir om TV-predikanter som nådde kultstatus i USA. Band som New Order, och framför allt Depeche Mode, har märkligt nog blivit särskilt populära i soliga Kalifornien, där de har en helt annan publik än i Nord-europa. På dessa breddgrader associerar de flesta dessa bands musik till tunnelbaneuppgångar, betong och svarta byxor. I Los Angeles har album som *Low-life* och *Black Celebration* i stället blivit ljudspår till Weltschmerz vid swimmingpool-kanten och New Order dyrkas av alla som kände igen

sig i Brett Easton Ellis *Noll att förlora*.

– Det är en väldigt stor skillnad på den publik vi har i USA jämfört med den vi har i Europa, säger Stephen. Publiken här i Europa är betydligt äldre, består till stor del av män och alla verkar ha klart för sig att vi en gång hette Joy Division. I USA har vi en tonårspublik, med väldigt mycket tjejer, som inte har en aning om vårt förflutna. När Joy Division-samlingen *Substance* släpptes i USA fick vårt skivbolag till och med brev från fans som undrade när Joy Division skulle ut och turnera . . . Men det är rätt skönt att kunna vara anonym. Hela den här degenererade skateboardgenerationen, eller vad den nu kallas, känner igen våra omslag men inte våra ansikten.

– Det kändes väldigt konstigt när vi blev inbjudna till premiären på *Pretty in Pink* i Los Angeles, säger Gillian, som just anslutit vid bordet i baren. Det var en sån där riktig premiär med massor av kändisar, till och med George Michael var där. När sedan filmen visades gick det ett sus i publiken varje gång det kom någon låt i soundtracket de kände igen. De visslade och applåderade. Men varje gång någon av våra låtar dök upp så blev det helt tyst . . . Ingen kände igen våra låtar . . . Vi som ändå hade flest låtar av alla i soundtracket! När det sedan var efterfest var det ingen som kände igen oss. Vi blev i alla fall presenterade för Molly Ringwald, men hon stod bara och snyftade hela tiden eftersom hon just hade bråkat med sin pojkvän . . .

Gillian Gilbert är född 1961 och är fem år yngre än de tre andra i bandet. Hon har varit tillsammans med Stephen ända sedan hon spelade i tjejpunk-bandet The Inadequates som hade replokalen bredvid Joy Division. Efter att Stephen, Bernard och Peter gjort en första trevande spelning på en liten klubb i Manchester, drygt två månader efter Ian Curtis självmord, åkte trion i september till USA och gjorde fyra spelningar under namnet New Order – trevande försök till spelningar då de alla tre turades om att sjunga; det var denna miniturné som Joy Division var inbokad att göra.

När de kom hem igen frågade de Gillian om inte hon ville bli medlem i bandet. Det närmaste halvåret gjorde den nyblivna kvartetten New Order endast två spelningar, en i Manchester och en på Heaven i London, innan de åkte ut på den lilla europaturné som nådde Stockholm den där majkväl-

len 1981.

När Gillian slår sig ner vid vårt bord berättar Stephen att jag tidigare nämnt för honom att jag tycker *Avalanche* på nya albumet påminner om Bowies *Low*. Låten visar sig vara något av Gillians sololåt på skivan, och hon lyser upp.

»Sa du det? Det var väldigt snällt sagt, jag försökte göra något slags *Low*-hyllning där, men visste inte om jag lyckats.« Hon frågar mig lite om Sverige och vi börjar prata om allt från Morrissey, som hon är stor fan av, till Dry Bar, och kommer av någon anledning in på ämnet nervositet.

– Jag var tvungen att avbryta den första intervjun jag gjorde i dag, säger hon. Det kom en journalist, väldigt ivrig, och stack fram mikrofonen under hakan. Det blev liksom för mycket. Jag sa »Ursäkta, men jag klarar inte det här . . . « Jag blir väldigt nervös när någon ska intervjua mig.

Hur tror du då det kan kännas för den som intervjuar? Det är fruktansvärt nervöst att göra en intervju med sitt favoritband . . .

– Jag antar att det är lika för alla, men jag är en sån som oroar mig för allting innan jag gör det. När man väl börjat brukar det vara helt okej.

Hur kändes det egentligen när du gick med i New Order?

– Jag kände mig faktiskt aldrig nervös när jag gjorde de där första spelningarna. Inte när jag stod på scenen.

Du ser alltid väldigt sammanbiten ut på scen . . .

– Det är nog mest för att jag har väldigt mycket att göra på scen. Folk tror aldrig att man egentligen gör något när man står där bakom sina tangentbord, men det är rätt mycket att stå i faktiskt . . . Fast när jag gick med i bandet var det många av min vänner som sa: »Hur kan du ställa dig på scen? Du som är dödsblyg . . . « Men det är inte såna saker som gör mig nervös.

Kände du dig nervös när du gick i skolan?

– Inte så mycket. Jag var väldigt mycket för mig själv. Jag målade väldigt mycket, då kunde jag helt slappna av. Men jag var aldrig bra i andra ämnen. Jag var helt enkelt inte intresserad. Min konstlärare, som var väldigt bra, blev därför väldigt viktig. Han pratade med mig, uppmuntrade mig . . . Men annars var jag mest i min egen värld . . . och är väl det fortfarande, säger hon

och buffar på Stephen som sitter och vinkar efter servitören.

New Order-medlemmarna börjar samla ihop sig för att gå ut och äta middag. Bernard sitter och leker med en liten unge. Peter provar olika solglasögon och Gillian går och frågar managern Rob Gretton var det egentligen är tänkt att de ska gå och äta. »Jag vill äta chicken curry« säger Stephen och ser helt oförstående ut när jag påpekar att han befinner sig i Rom, huvudstaden i världens bästa matland, och logiskt och estetiskt sett kan man faktiskt inte äta chicken curry. Gillian kommer tillbaka och säger att alla röstat för kinesiskt. Engelsmän är alltid engelsmän.

Ingen av bandmedlemmarna säger något konkret om New Orders framtid. Factorys upplösning har tårt på allas krafter. Stephen använder ord som »sexister« och »fotbollshuliganer som är fixerade vid sin snopplängd« när han talar om vissa personer i Factorys omgivning. Alla fyra medlemmarna bor kvar i Manchester, detta trots att våldet, som Bernard sjunger om i ett par spår på *Republic*, blir värre och värre.

I höst ska alla fyra åter ägna sig åt soloprojekt. Bernard med Electronic, Peter med Revenge och det album som Stephen och Gillian gjort under namnet The Other Two har varit klart länge, men släpps först i höst på grund av Factorys konkurs. Förhoppningsvis lär New Order dessförinnan samlas för att göra några konserter på festivaler i sommar. Passa på att se dem då. Konserterna kan bli New Orders sista och det finns bara ett band det är värt att fälla tårar över att inte ha sett.