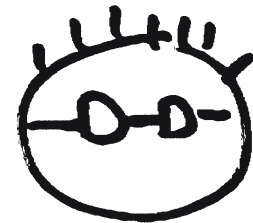


• POPTEORIER •



ENGLAND'S DREAMING

[BLM, APRIL 1992]

Right!
Here we go now
A sociology lecture
A bit of psychology
A bit of neurology
A bit of fuckology
No fun!

Johnny Rotten, improviserat intro till *No Fun* [oktober 1976]

VAD VAR EGENTLIGEN punken? Femton år efter det att Sex Pistols, det arketypiska punkbandet, slog sitt sista ackord finns publiken fortfarande kvar; tåligt väntande på extranummer. Konserten är slut, men varje år, varje månad, ansluter ny publik som vill lösa entrébiljett. Fascinationen finns kvar. Allt tog ju slut innan det knappt ens hann börja. Sex Pistols bildades 1975 och splittrades tidigt 1978, och likt en gitarrförstärkare som lämnats rödglödande på en scen skapar begreppet punk fortfarande rundgång genom hela mediavärlden.

I boken *Lipstick Traces* [SECKER & WARBURG, 1989] använder amerikanen Greil Marcus gruppen Sex Pistols, och i synnerhet sångaren Johnny Rotten, som huvudexempel på en rad underjordiska rörelser, med flera inbördes paralleller, vilka på olika sätt förändrat kulturen på 1900-talet.

Marcus skriver att boken handlar om olika rörelser som i konventionella termer egentligen bara lämnat obetydliga spår, »like lipstick traces/on a cigarette«, en fras lånad från en gammal soullåt av Benny Spellman, men rörelser som vad gäller levnadssätt, hur vi ser ut och hur vi pratar, lämnat outplånliga spår i ett otal människor världen över.

Bokens undertitel är *The Secret History of the Twentieth Century* och Marcus radar upp sina årtal. I Zürich 1916 och i Berlin 1918 tog dadaisterna på sig dödsmasker och skrek olika ramsor. I Paris 1950 tog Michel Mourre över påskgudstjänsten i Notre Dame och deklarerade att Gud är död. I London 1976 tog Sex Pistols över en hel musikvärld med debutsingeln *Anarchy in the U.K.* och Johnny Rotten deklarerade »I am an antichrist«.

Det är naturligtvis lätt att i efterhand övertolka punkens betydelse. Den som påstår att en rockgrupp haft ett avgörande inflytande på en historisk utveckling riskerar minst sagt att få ett löjets skimmer kring sig. Men samtidigt går det heller inte att bortse från att Sex Pistols ansågs som ett så stort hot i England att till och med lagar överträdades i försök att stoppa dem.

* * *

Engelsmannen Jon Savage, som just kommit ut med boken *England's Dreaming* [FABER AND FABER, 1991], skildrar hela punkvägen, eller snarare punkstormen, med Johnny Rottens stirrande blick som det ständigt närvarande ögat i centrum. Savage är minst sagt noggrann. Samtliga inblandade har intervjuats, från musiker till journalister och formgivare, och på drygt 600 tättypograferade sidor redogör han för allt som katalyserat den kraft som finns i små kolsvarta vinylsinglar som *Anarchy in the U.K.* och *God Save the Queen*.

När den sistnämnda släpptes sommaren 1977, lagom till Drottning Elizabeths stora jubileum, gjordes ett ingrepp på den engelska radiolagen. Inledningsraden lyder »God save the Queen – the fascist regime«, vilket inte ansågs lämpligt att höra för det engelska folket och radion totalförbjöds att spela singeln. Savage citerar här Al Clark, en av de få röster som höjdes mot bannlysningen: »If this country isn't a fascist regime, which it clearly

isn't for most people, then one of the first principles of democracy is that the band should be free to sing that line on radio and tv.« Men, som sagt, singeln bannlystes och Savage skriver: »What did that make England?«

När sedan *God Save the Queen* ändå steg rakt upp mot första plats på försäljningslistan gjordes ingrepp, eller övergrepp, av den branschorganisation som skötte sammanräkningen. Savage radar upp bevis på att singeln hölls kvar på andra plats trots att den sålde dubbelt så mycket som ettan, Rod Stewarts *I Don't Want to Talk About It*. Även den engelska kvällspressen förde i samma veva en massiv hatkampanj mot Sex Pistols. Bandet ansågs förstöra Englands ungdom och i samma veva råkade både Johnny Rotten och Paul Cook ut för grov misshandel på allmän plats. Rotten knivskars svårt i ena benet. »Mina läderbyxor räddade mig från rullstol«, som han citeras i boken.

Just läderbyxor och framför allt T-shirt var en väsentlig del av punken. Om punkvägen startade någonstans var det i klädaffären *Sex* på Kings Road i London, en affär som drevs av Vivienne Westwood och Malcolm McLaren. En tidig T-shirt designad av Westwood bar texten »Be Reasonable. Demand The Impossible.« Westwood berättar att varje gång hon bar den kom det alltid fram intresserade: folk som ville fråga om vad som är det omöjliga, folk som ville bli en del av »den inre cirkeln«.

Den inre cirkeln vidgades när Sex Pistols bildades. Bandet drog med sig ett gäng i femton–sjuttonårsåldern kallat »The Bromley Contingent«, som till stor del kom från förorten Bromley; ett slags Rågsved utanför London. Inspirerade av den då aktuella *Cabaret*, särskilt Joel Greys smink, tog Bromley-ungarna Sex Pistols musik, som till en början var milt uttryckt stapplande, till sina hjärtan. Det enda stället dessa hårt sminkade, androgyna och minderåriga ungar blev insläppta var en minimal bögklubb i Soho kallad El Paradiso. Det var också där Sex Pistols gjorde några av sina allra första konserter.

Siouxsie Sioux, en av många Bromley-ungar som senare bildade ett eget punkband, säger att publiken på El Paradiso-konserter bestod av folk som inte passade någon annanstans. Siouxsie: »It was a club for misfits. Waifs,

male gays, female gays, bisexuals, nonsexuals, everything. No one was criticized for their sexual preferences. The only thing that was looked down on was suburbia. I hated Bromley: I thought it was small and narrow-minded.« Så länge denna öppenhet fanns utvecklades också punken. Allt var tillåtet och den ursprungliga definitionen på punk var allt som var annorlunda. Punk var aldrig menat att bli en stöpt treackordformel, vilket gör att musikkritiker lär förbli oense om vad som egentligen är punk eller inte. Är till exempel inte ett band som Pet Shop Boys mer punk 1992 än ett återbildat The Clash? Den diskussionen skulle kunna bli en helt annan artikel.

* * *

Det mest imponerande med Jon Savages bok är att han inte bara lyckas förklara, utan även förmedla, den positiva kraft som fanns i punken. När Johnny Rotten skrek »No future«, ingen framtid, så skapade han en framtid just genom att säga det. Flera passager i boken upptas av dagboksanteckningar från Savages egna minnen från punkkonserterna. Punkstormen var också den direkta orsaken till att Jon Savage, en journalist som med *England's Dreaming* skrivit sin tredje bok, tog mod till sig och började skriva på heltid. Detsamma gäller även för undertecknad. Jag hade aldrig skrivit en rad innan jag, överväldigad och inspirerad av punken, startade mitt eget fanzine Jörvars Gosskör. Därför bör också meningen ovan med raden »den positiva kraft som fanns i punken« genast korrigeras. Det bör naturligtvis stå den positiva kraft som *finns* i punken. Rundgången hörs fortfarande.

ORD OCH INGA VISOR

[POP, APRIL 1992]

»**A**-**B**-**C**, It's as easy as one, two, three.« När den tolvårige Michael Jackson sjöng detta 1970 var rockkulturens alfabet fortfarande någorlunda oförstört. I dag är det annorlunda. Slå upp vilken artikel eller recension som helst och det blir uppenbart att rockkulturens **ABC** i dag är så upppluckrad och infekterad att inga enkla lagar längre gäller. Vissa ord har helt förlorat sin betydelse. Andra ord döljer en last av dolda (och fördomsfulla) värderingar.

Ta till exempel ordet *farligt*. Ett ord som ofta används i artiklar och recensioner när det gäller att beskriva »farliga« artister vilka kan vara alla från Iggy Pop till Ministry. Uppslagsbokens definition på farligt är »något som utgör en fara«. Om ett band ska »utgöra en fara« för någonting borde det rimligen innebära att bandet presenterar någonting helt nytt eller helt bryter mot gängse mönster. Men är det verkligen farligt att 1993 klä sig i smutsigt läder, spela på hög volym, köra nålar genom kinderna och skriva texter om våld och amatörsadism? Har inte den attityden och imagen blivit lika förväntad och typisk för en rockmusiker som en Fjällrävenjacka för en fältbiolog?

Analyserar man användandet av ordet farlig i rockjournalistiken märker man att ordet alltid bär på en värdering. Farlig har blivit en omskrivning för bra, enligt recensentens smak. Farliga rockband kan vara band som uppfyller recensentens behov av till exempel atonalt oväsen, »våldsamt« scenutspel, svarta kläder, tatueringar eller kanske bara hög ljudvolym. Ingen i rockvärlden lär dock längre uppfatta att en trasig skinnjacka och en text i stil

med »I want to fuck Jesus« utgör en fara för någonting. Tvärtom har det blivit en kliché att vara »rebellisk« i den meningen ordet rebellisk numera används.

Den som tänker starta ett rockband, och är mån om att smälta in i rockvärlden, bör tvärtom absolut spela in en låt med titeln *I Want to Fuck Jesus*. Det är det mest självklara och mest ofarliga man kan göra för att bli accepterad. Om man dessutom smetar in sig i olja, pryder kroppen med ockulta tatueringar och sjunger »I want to fuck Jesus«, ackompanjerad av en video som visar styckningen av små ponnyhästar i slow motion, så är det bara att sätta sig hemma och vänta tills de första (positiva) recensionerna dimper ned. Ska vi gissa att ord som »provokativ«, »kompromisslös« och »farlig« kommer att förekomma redan i första stycket? Ursäkta medan vi gäspar.

Ett annat ord som blivit uppluckrat i rockkulturens ABC är *äkta*. Detta uttryck, som just nu är mycket populärt, används alltid underförstått som en motsats till något annat. Det heter ofta att musik som spelas av riktiga musiker, vanligtvis med sättningen gitarr, bas och trummor, är äkta. Motsatsen, som ofta är outtalad, brukar nästan alltid vara hip hop, en genre som har få anhängare bland de som använder detta uttryck.

Äkta är dock ett uttryck lika förrädiskt som det är förvirrande. Den som läser uttrycket bör för det första fråga sig vad i så fall »oäkta« innebär? För det andra bör man fråga sig om det över huvud taget är relevant att använda ordet »äkta« vad det gäller musik. Den engelske kritikern David Toop skrev i fjol en artikel i *The Wire*, där han jämförde hip hop-artisters sätt att göra musik med »riktiga« musikers sätt att göra musik. Toop skriver att hip hop faktiskt framför allt bygger på samspel och spontanitet. Han skriver att hip hop-musiken, oavsett hur elektronisk och samplad den är, alltid handlar om människor som utbyter kunskap, idéer och åsikter.

Toop: »Jämför detta multidimensionella sätt att göra musik med det platta, anonyma, klaustrofobiska ljudlandskap som nu omringar ›traditionell‹ musik. En musik framförd av musiker som sitter i skilda rum, ibland skilda städer, när de spelar in. Likt airbrushad, superrealistisk konst, så har de flesta nutida inspelningar av så kallade ›riktiga‹ sångare och ›riktiga«

musiker börjat framstå som imitationer av något levande.«

Så vad innebär äkta, egentligen? Uttrycket innebär i alla fall inte vad det vill ge sken av att göra, det vill säga samspel och spontanitet. Snarare är uttrycket »äkta« en glasyr som förgyller, eller kanske till och med döljer, recensentens/skribentens musikaliska värderingar. Det är betydligt enklare att skriva att man gillar något för att det är »äkta« än att skriva att man har en konservativ musiksmak och är stolt över det.

Ett annat uttryck som används på liknande sätt är *rotmusik*. Vad ordet egentligen borde innebära är naturligtvis »musik med rötter«, men studerar man förekomsten av ordet upptäcker man att ordet framför allt innebär en värdering. Varför kallas till exempel alltid Dr. John för rotmusik men aldrig George Michael? Den musik George Michael gjorde med Wham! hade verkligen skäl att kallas rotmusik. Varje sång Wham! gjorde blottar tydliga rötter till exempelvis band som The Gap Band eller The Isley Brothers. De som använder ordet rotmusik menar dock inte »musik med rötter«, utan:

- A. Musik som inte har utvecklats på 50–100 år, och:
- B. Musik som aldrig har varit i närheten av något så fult som en topplista.

Tack och hej, Georgios Panayiotou. Eller jämför Orup och Wilmer X. Varför kallas Wilmer X alltid för rotmusik men aldrig Orup?

Det skulle kunna gå att räkna upp många fler ord och uttryck som exempel. Så svaret är nej, Michael – ABC är långt ifrån lika enkelt som 1, -2, -3. Man frågar sig också hur långt denna utveckling kommer att gå. Är rockkulturens hela alfabet snart så infekterat att det behövs koder eller en Rosette-sten för att kunna utläsa vad recensioner och artiklar egentligen betyder?

Om det inte ska gå så långt är det kanske dags att vi återigen börjar skriva och säga vad vi egentligen tycker. I stället för att skriva att till exempel Ministry är bra för att de är »farliga« borde den som har den åsikten skriva att Ministry är bra för att de uppfyller exakt de förutbestämda krav och regler som den personen har på hur *rebelliska* rockband ska se ut, hur de ska bete sig och hur de ska låta.

För rockbranschen och rockkulturen är i dag oändligt mycket mer förutsägbar och regelbestämd än vad de flesta vill erkänna att den är. Det

finns färdiga mallar för alla genrer, alla tänkbara attityder.

Hip hop är ett annat och ovanligt tydligt exempel. För att en hip hop-artist ska bli tagen på allvar (läs: få positiv kritik) av en vit kritiker krävs det att artisten ifråga är aggressiv, tuff samt skriver starkt samhällskritiska texter. Vi ställer inga sådana krav på rockartister men vad det gäller hip hop är de uppenbarligen absolut nödvändiga för att musiken ska kännas »äkta« i våra vita ögon.

En artist som till exempel LL-Cool-J, som i sina texter är mer intresserad av sex än samhällskritik, har aldrig fått, och kommer aldrig att få, samma erkännande som Public Enemy bland vita rockkritiker. Detta trots att LL-Cool-J musikaliskt sett haft lika stor betydelse som Public Enemy. Jo, *Mama Said Knock You Out* är faktiskt lika briljant som *Fear of a Black Planet*. Men LL-Cool-J, som till råga på allt dessutom verkar vara stolt över att han är rik, passar inte in i den mall som vi noga konstruerat för hip hop-musiken.

Soul? Den ska vara stompig, svettig, autentisk och spelas med samma »inlevelse« som i *The Commitments*. Soulartister som klär sig sofistikerat och försöker se så stiliga ut som möjligt på omslagen går inte hem hos rockens standardkritiker. Soulartister som däremot poserar med smutsiga gränder som bakgrundsfond, till skillnad från ljusblå sidendrapierier, har betydligt större chans att bli tagna på allvar. Vi upprepar nyckelordet: autentisk. Uppslagsbokens definition är »äkta, tillförlitlig, verklig«, ord som också duggade tätt i recensionerna av den musik som *The Commitments* spelade; ett band som betytt detsamma för soul som Electric Banana Band betytt för funk. Jämför med den uppmärksamhet som sidensoulsångaren Keith Washington fick för sin *Make Time For Love* från i förfölj, ett album som tog vid där Marvin Gaye slutade med *Let's Get It On*. Keith Washington, som är så långt från gränder man kan komma, försvann dock i rockpressen. *Let's Get It On*, ett »ytligt« album om sex, hade för övrigt aldrig kallats ett klassiskt album om inte Marvin Gaye också hade gjort *What's Goin On*, ett »viktigt« album om politik; ett album som till bredden uppfyller den autentiska kvoten. Sex anses alltså mindre angeläget än politik? It's a strange world.

Men det är inte bara genrer, som just hip hop och soul, som har sina färdiga mallar. Det finns också en mall och en benämning för den musik som inte kan placeras i en mall. Ordet är *gränsöverskridande*, det kanske allra flitigast använda ordet i rocksammanhang under de senaste två åren. Gränsöverskridande slår vanligen följe med ordet *djäv*, vilket onekligen är en smula märkligt. För vem anser egentligen att det är djävligt att vara gränsöverskridande 1993? Vem bryr sig om att ett band förenar hårdrockens tyngd med jazzens fria form och ett bulgariskt, ordlöst sångflöde? Vem bryr sig om något annat än om bandet är bra eller dåligt?

Precis som det har blivit en kliché att vara rebellisk har det också blivit en kliché att vara gränsöverskridande. Det fanns en poäng i att vara gränsöverskridande så sent som 1986, då Run-DMC gjorde *Walk This Way* tillsammans med Aerosmith, men under de sju extremt informationsstressade år som förflutit sedan dess har det överskridits så många gränser att några gränser inte längre finns kvar. 1993 är det inte djävligt att göra något djävligt. Det är snarare mer djävligt att göra något väldigt odjävligt som att till exempel vara så traditionell som möjligt. Och »gränsöverskridande« har bara blivit ännu en genre som soul, salsa eller country.

Så vad återstår egentligen av rockens alfabet? Finns det några oförstörda ord kvar?

Det finns några stycken. Ord som undertecknad använt så många gånger att de riskerar att bli en kliché i sig. Men eftersom Gertrude Stein fortfarande är världens mest underskattade rockkritiker så upprepar vi dem igen.

»En bra låt är en bra låt är en bra låt.«

Möjligen kan man även lägga till »1993 Remix« under den raden för att understryka att de orden i dagens rockklimat känns mer angelägna än någonsin tidigare.

LJUDVOLYMENS BETYDELSE

[SOUND AFFECTS, JUNI 1992]

DET ÄR INTE längre öronen som uppfattar ljudvolymen. Öronen har för länge sedan slutat att fungera, nu är det i stället tänderna och käkarna som har fullt upp med att försöka bemästra diskanten. Att skriva att gitarrer låter som tandläkarborrar är en sliten kliché, men de här gitarrerna känns som tandläkarborrar. Jag stoppar in ena fingret i munnen och, jo, undre tandraden skakar faktiskt.

Samtidigt tar basen hand om magen och underlivet. Under *Only Shallow*, andra låten, börjar jag tänka på när jag tretton år gammal opererade blindtarmen. Det är dock inte smärtan jag tänker på. Denna grävande kraft någonstans i nedre delen av magtrakten påminner mer om den känsla av lugn som infann sig när jag strax innan fick en morfinspruta. Rädslan byttes ut mot något . . . annat . . . nå-got . . . gan-ska . . . kooons . . . tigt . . . När allting sedan avslutas med vitt ljus och en nästan överklig rundgång i tolv, femton kanske tjugo minuter, så känns kroppen, hela kroppen, efteråt lika avslappnad som efter en övning av betydligt mer fysiskt slag.

Efter konserten går jag med ett fänigt leende på läpparna ut på gatan för att leta efter en taxi. Trafiken är tät men jag hör ingenting. Jag hör inte bilar, jag hör inte fotsteg. Det är som att kliva rätt in i en stumfilm, fast i färg. När en taxibil sedan stannar, öppnar jag munnen och säger adressen till mitt hotell. Jag hör ingenting nu heller. Öronen fungerar inte längre. Fungerar munnen? Tydligt. Taxichauffören har uppenbarligen hört vad jag inte hört

och kör mig till mitt hotell. Hela natten känns det sedan som Egyptens alla gräshoppor krupit in i mina hörselgångar.

My Bloody Valentine i London var inte bara det bästa jag någonsin sett. Bandets konsert, på ett fullsatt Town & Country Club strax före jul, var också det högsta jag någonsin hört. Volymen, för det handlade mer än någonting annat om volym, blev till slut faktiskt viktigare än musiken.

Det har skrivits mycket om högljudd rockmusik men det har skrivits mycket lite om vad volymen egentligen betyder för musiken. Vissa artister kräver helt enkelt hög volym. Utan volym försvinner en del av upplevelsen.

Public Enemy är ett annat exempel. Public Enemy på låg volym är enerverande. Public Enemy på hög volym är bra. Public Enemy på fruktansvärt hög volym är *Public Enemy*; ett av de sju bästa rockband som någonsin funnits. Just den placeringen, bland de sju, jämte Pistols, Stones, Beatles och Ramones, kommer från en kritikeromröstning i ett färskt nummer av amerikanska Spin. För den som hört *By the Time I Get to Arizona* från senaste albumet spelas på Pete Townshend-volym ter sig heller inte den placeringen, bland de sju, som någon överdrift. Jag vågar till och med påstå att orsaken till att Public Enemys senaste album fick ett relativt svagt mottagande bland kritiker, även av undertecknad, är att de flesta hört skivan på fel volym, i det här fallet för låg volym.

Vissa typer av reggae, inte minst giganten Burning Spear, växer också från tre stjärnor till fem stjärnor först när volymknappen närmar sig elvastrecket. Basen ska inte höras, basen ska kännas; något som också otaliga reggaeproducenter påpekat i intervjuer. Kriteriet för ett bra sound system i Kingston är till exempel att publiken då och då måste ta en paus för att kräkas. Inte för att de druckit för mycket Red Stripe, utan helt enkelt för att basen slår så hårt mot mellangärdet att inälvorna vänds ut och in. Upplevelsen behöver dock inte bli obehaglig. Vrid upp volymen på tiotumsversionen av Gregory Isaacs *Cool Down the Pace*, en av de mest erotiska inspelningar som gjorts, och basen känns på ett helt annat ställe i mellangärdet. Hög volym kan faktiskt ge minnen för livet, och då syftar vi inte enbart på hörselskador.

Den näst högsta konsert jag någonsin upplevt var nog Birthday Party i London tidigt åttiotal. Nick Cave hade precis flyttat till London och ryktet om bandet hade långsamt börjat sprida sig. I en färsk intervju med John Peel berättade den legendariske radioprataren att han såg Birthday Party första gången på minimala Moonlight Club ute i Hampstead och att han blev fullständigt däckad av bandets kraft. Jag vet, jag var själv på samma konsert. Några dagar innan hade jag sett Birthday Party på bögdiskoteket Heaven som då körde rockband en gång i veckan. Paul Morley var bandbokare, detta var innan han startade ZTT och lanserade Frankie Goes To Hollywood, och eftersom jag litade på hans smak gick jag dit utan att ens ha hört talas om bandet.

Redan efter första låten var jag fast. Jag förstod visserligen ingenting, ord som bra eller dåligt passade inte in, men bandets kraft, en kraft bestående av lika hälsovådlig utstrålning som hälsovådlig ljudvolym, fullständigt blåste rent så väl hörselgångar som hjärna, och det enda jag visste när konserten var slut var att det här ville jag se igen. Konserten på Moonlight Club några dagar senare var lika förkrossande. Jag var där tidigt i hopp om att kunna göra en intervju för mitt fanzine [Jörvars Gosskör], men när jag såg Nick Caves blick vågade jag inte ens fråga. Att gitarristen Rowland S. Howard även inledde konserten med att svälja en halv näve vita piller gjorde att jag ganska snabbt glömde den där intervjun.

Under konsertens klimax ramlade basisten Tracy Pew baklänges och landade med huvudet i trumsetet. Under sista låten låg han sedan med huvudet inne i själva bastrumman och spelade bas. När tidningarna några år senare publicerade Tracy Pews dödsruna var jag därför inte särskilt förvånad. Om han hade för vana att upprepa det tricket var det nog inte bara droger som var dödsorsaken. Det var ljudvolymen.

Ett annat band som visste vad ljudvolym innebär var Pink Floyd. När gruppen under sin storhetstid (närmare bestämt 15 maj 1971) gav en legendarisk utomhuskonsert på The Bowl, Crystal Palace (samma ställe som Pixies, Ride och Boo Radleys lirade på i somras) spelade de så högt att lukten av död fisk kändes i dagar efteråt. Ljudet, säkert främst basen, fortplant-

ade sig nämligen genom marken och ruskade om den stora dammen framför scenen. Tryckvågen som därmed uppstod dödade alla fiskar. En efter en flöt de upp till ytan.

Det finns många historier om ljudvolym. När jag på ett releaseparty för Popsicle på Hannas Krog plötsligt kom på idén till den här artikeln, och samtidigt lovade John L. att jag skulle skriva den, var det många som bidrog med historier. Nylin berättade om Motörhead på Hammersmith Odeon 1983, då Lemmys bas gjorde att dussintals stod och kräktes längs väggarna. Någon annan, minns tyvärr inte vem, berättade om en Judas Priest-konsert på Marquee 1975. När sällskapet efteråt skulle äta på restaurang fick de lämna tallrikarna orörda. Käkarna, genomborrade av diskanten, värkte så mycket att de inte klarade av att tugga.

Det bör dock understrykas att det är långt ifrån all musik som låter bättre på hög volym. Jag var till exempel länge övertygad om att Four Tops borde spelas hur högt som helst. Efter att ha varit diskjockey några gånger och hört *Bernadette* malas sönder i högtalarna har jag dock ändrat åsikt. Alla de klassiska Tamla Motown-singlarna är mixade för att låta bra i små transistorapparater. I det formatet låter Four Tops bättre än allting annat, åtminstone allt som spelats in på den här planeten, men spela *Bernadette* på en modern diskotekanläggning och det enda man hör är söndervriden diskant. Samma sak inträffar med Spector-singlar. Det låter utmärkt hemma, även högt spelade på fester, men i en alltför stark anläggning blir Spectors ljudvägg lika lätttraserad som wellpapp.

Låg volym borde för övrigt någon skriva en helt egen artikel om. Att höra Peggy Lee viska *Is That All There Is?* tidigt en morgon kan vara en svårslagbar upplevelse. Att en sen natt höra doo wop så lågt att musiken knappt överröstar ens egna andetag kan vara religion.

En som verkligen förstått betydelsen av låg volym är Jonathan Richman. Under en klassisk konsert på Karlsson i Stockholm avbröt Richman spelningen efter två låtar. Därefter skrek han åt sin ljudtekniker: »Sänk volymen! Det är för högt!«

RAMONES

[SOUND AFFECTS, AUGUSTI 1992]

1:57, 1:54, 1:56, 2:20, 1:49, 1:34, 2:24, 1:36, 2:15, 1:34, 1:35, 2:40, 2:19, 1:42, 1:40, 1:45, 1:35, 2:16, 1:40, 1:25, 2:40, 2:08, 1:14, 1:51, 2:05, 1:40, 1:20, 2:02.

Är det möjligt att vetenskapligt bevisa att Ramones är det perfekta popbandet? I så fall är dessa 28 tidsmarkeringar själva grundtesen.

Efter tre extremt produktiva år, 1976 till 1978, då Ramones släppte fyra album, samtliga faktiskt femstjärniga, blev 1979 något av ett sabbatsår. Deras skivbolag passade då i stället på att ge ut ett dubbelt livealbum, *It's Alive*, med en inspelning gjord på Rainbow i London nyårsafton 1977.

Detta livealbum blottar hela den magiska formel som utgör fenomenet rock'n'roll.

Amerikanska NASA lär för ett tiotal år sedan ha skickat en rymdfarkost med destination yttre rymden. Rymdfarkosten innehåller information om planeten jorden: disketter, fotografier, stenar, vatten, etc; samt även en kassett med olika ljud, från olika djurläten till musik av Beethoven och, faktiskt, Rolling Stones.

Detta kan komma att visa sig vara ett stort misstag. Ska man förklara för en utomjording vad rock'n'roll och popmusik exakt innebär är det både förvirrande och ologiskt att börja med Rolling Stones. Den bästa introduktionen är Ramones, och i synnerhet *It's Alive*.

Trots att *It's Alive* är inspelad betydligt senare än till exempel de flesta Stones-klassikerna, så ligger denna musik närmare popmusikens själva

urväsen; den kärna som fanns där till och med innan rötterna började växa ut. Faktum är att Ramones tar musiken längre tillbaka än till Elvis Presley. Ramones för musiken tillbaka till *The Big Bang*.

Vad Ramones i själva verket gör, för att låna en tes av kritikern Charles Shaar Murray, är att de hackar sönder hela rockhistorien, rensar bland bråten och därefter plockar ut själva grundstenarna. De sätter sedan tillbaka stenarna i rätt ordning igen, nästan rätt ordning, innan de återigen förstör allt (*The Big Bang*) för att sedan bara plocka ut ett halvdussin bitar, de som omöjligt går att ersätta, vilka de sedan byggt formationer av under hela sin karriär.

Allra tydligast märks detta på *It's Alive*. Av sammanlagt 28 låtar är ingen över tre minuter (3:00). Faktum är att ingen låt ens är i närheten av tre minuter; 18 låtar på skivan klockar in under 2:00.

Än mer anmärkningsvärt är att låtarna dessutom genomgående är kortare än de var i studioversionerna. Två exempel är *Rockaway Beach* och *Teenage Lobotomy*, två låtar Ramones alltid spelar. *Rockaway Beach* är i original 2:06, här är den 1:57. *Teenage Lobotomy* är i original 2:01, här 1:54.

För att riktigt förstå genialiteten i detta kan man jämföra med Ramones andra dubbla livealbum, det skamlöst förbisedda *Loco Live* från 1991. Fjorton år har förflutit sedan nyårsafton 1977 och allt som hänt är att låtarna blivit ännu kortare. *Teenage Lobotomy* är nu 1:32, *Rockaway Beach* strippas ner till 1:31.

2:01-1:54-1:32.

2:06-1:57-1:31.

(Det vore mycket intressant om någon kunde ta tid på de låtarna vid årets konsert i Hultsfred – någon som är snabb med klockan.)

Ingenting Ramones gör är slumpmässigt eller chansartat. Deras image, och texter som just *Teenage Lobotomy*, är förvisso konstruerade för att få dem själva att framstå som helt intelligensbefriade, men konsekvens (och intelligens) genomsyrar allt de gör.

Uppläggnigen av *Loco Live* är till exempel så gott som identisk med *It's Alive*; bortsett från att Ramones nu spelar trettiotvå låtar i stället för

tjuogoätta, samt att givetvis en del nya låtar tillkommit.

Båda konvoluten pryds av halvproffsiga livefoton. Backdroppen, där det står »RAMONES« över ett emblem föreställande en amerikansk örn med texten »Hey Ho, Let's Go« synlig ovanför vingarna, är exakt densamma 1991 som 1977.

Den sanne frimärkssamlaren plockar även fram förstoringsglasat och upptäcker att till och med gitarr- och basförstärkarna är desamma. Det står tre Marshall-stackar vid Johnny Ramones sida, och vad det är för högtalare på basisten Dee Dee Ramones sida vet jag inte, men de är uppställda på exakt samma sätt 1991 som 1977.

Det som gör det sistnämnda än mer anmärkningsvärt är att Dee Dee Ramone [född 1952] lämnade Ramones två år innan *Loco Live* spelades in och 1989 ersattes av C. J. Ramone [född 1965], en yngling som tagit över Dee Dees roll helt och hållet. C. J. använder inte bara exakt samma bas som Dee Dee. Han sjunger även kör på exakt de ställen där Dee Dee sjöng kör. Och faktum är att han till och med sjunger Dee Dees egna nummer, som *Tough to Die* och *Love Kills*. Konsekvens var som sagt ordet.

Att en Ramone är en Ramone är en Ramone, för att parafraasera den lika konsekventa Gertrude Stein, har varit en grundregel ända sedan starten. När bandet bildades i Forest Hills, New York, 1974, tog de alla efternamnet Ramone; en pseudonym som Paul McCartney brukade använda under Beatles första år. Originalsättningen var Johnny Ramone [gitarr], Joey Ramone [sång], Ritchie Ramone [bas] och Tommy Ramone [trummor]. Ritchie blev dock mycket snabbt ersatt av Dee Dee, som spelar redan på gruppens första album.

I maj 1978 lämnar Tommy Ramone bandet. I en intervju i Bomp från samma år försöker Joey lura i intervjuaren att Tommy fick sluta för att han blivit mentalsjuk, »he's in the rubber room right now, ya know«, men Tommy Ramone tog i själva verket i stället rollen som bandets producent under sitt rätta namn, T. Erdelyi.

Tommy Ramone ersattes av Marky Ramone, ursprungligen från Richard Hell & The Voidoids, som stannade i bandet till 1983 då han ersattes av

Ritchie Ramone, ursprungligen från Velveteens. Med andra ord: Ritchie Ramone II, om man minns ursprungssättningen. Denne Ritchie var dock en smula tveksam till det yttre, brunt hår i stället för svart, och på *Loco Live* är Marky Ramone åter tillbaka på trumstolen.

Över huvud taget tycks allt i Ramones värld bara gå runt, runt, utan att någonsin förflytta sig framåt. När Joey Ramone hälsar publiken välkommen på *It's Alive*, inspelad 1977, säger han: »Well . . . It's great to be back in England«. När Joey Ramone hälsar publiken på *Loco Live*, inspelad 1991 i Barcelona, heter det: »Well . . . It's good to be back in Barcelona«. Alla Ramones-konserter avslutas också med att Joey säger: »I would like to thank you all for coming, good night!«

Enligt konstnären Jan Svenungsson, som bidragit åtskilligt till denna artikel, är just ordet »back« [tillbaka] ett nyckelord vad gäller Ramones. »En Ramone kommer alltid tillbaka till något«, säger Jan. »Ramones har varit överallt förut, det är poängen. När man sysslar med en klassicistisk verksamhet, vilket Ramones gör, är det också helt logiskt att man gör exakt samma sak om och om igen.«

Jan Svenungsson hänvisar också till en artikel i den tunga konsttidningen Flash Art, där en kritiker i en artikel drev tesen att det egentligen bara finns två popband: ABBA och Ramones; samt mycket ingående beskriver en Ramones-video, som bör vara *I Wanna Be Sedated*, men som undertecknad tyvärr inte sett.

Svenungsson: »Kameran förflyttas inte, det är samma vinkel hela tiden. Alla fyra i Ramones sitter vid ett bord. En äter flingor, en läser serietidningar. I bakgrunden pågår en stor fest som blir vildare och vildare ju längre videon fortlöper, men ingen i Ramones rör en min. De sitter bara vid sitt bord – och äter flingor. Hela den videon säger allt om Ramones. Det måste vara den bästa rockvideo som gjorts.«

Det är dock viktigt att påpeka att det inte finns någon kitsch – à la Devo eller B-52's – i något av det som Ramones gör. Bra popmusik har ingenting med tokerier att göra. Bra popmusik är blodigt allvar och den som hör Joey Ramones röst hör att han menar vartenda ord han sjunger; precis som Dar-

lene Love menar vartenda ord hon sjunger på Crystals gamla inspelningar.

Just Phil Spector och Ramones bör definitivt stå med ryggarna bredvid varandra i en skivsamling. På sitt fjärde album, *Road to Ruin* från 1978, gör Ramones en cover på *Needles and Pins*, en låt skriven av Sonny Bono och Jack Nitzsche; två av Spectors närmaste medarbetare. Spector var Ramones-fan redan innan detta och bjöd i samma veva hem Ramones till sin villa i Los Angeles.

Efter att Phil Spector med framgång remixat Ramones bidrag till soundtracket till Roger Cormans film *Rock'n'roll High School*, så tackade sedan Spector sensationellt ja till att producera Ramones nästa album, *End of the Century*, som släpptes 1980.

Inspelningen, som gjordes i fem olika studior, beskrevs som en mardröm av tre av bandets fyra medlemmar. Dee Dee berättar i en NME-intervju från samma tid att Spector jobbade tio timmar i sträck för att få ljudet rätt på öppningsackordet till en av låtarna. Tio timmar med ett [1] enda gitarrackord. »Till slut klarade jag inte av det längre«, berättar Dee Dee. »Jag ringde upp min mamma och sa: »Ma, I'm not suited for this life.«» Dee Dee och Johnny håller *End of the Century* för Ramones sämsta album.

Men Joey Ramone älskar skivan. När jag intervjuade Joey i ABBA:s Polarstudio 1985, där han var för att övervaka mixningen av albumet *Animal Boy* som släpptes året efter, pratade han lyriskt om Spector. »Det mötet är höjden på min karriär. Jag älskar Spector och det var en ära att få arbeta med honom. Han fick mig att sjunga bättre än någonsin tidigare.«

Det sista märks faktiskt. Joeys innerliga version av *Baby I Love You* på samma album kan faktiskt nämnas i samma mening som Ronettes original. Men egentligen är det inte den låten, vilken framförs mycket traditionellt, som gör Ramones till Spectors värdiga arvtagare. Tvärtom är det respektlösheten och något vi kan kalla för en anti-nostalgisk hållning, det vill säga förmågan att hitta själva urkraften i Spector (*The Big Bang*, återigen).

Felet många av dagens band gör när de tolkar till exempel Beatles är att de försöker efterlikna arrangemangen, själva ljudet, vilket är att helt missa målet. En nostalgisk låt som *Tuesday Afternoon* nedvärderar Beatles snar-

are än hyllar dem. För Beatles sysslade sannerligen inte med pastischer. Beatles försökte låta så moderna som möjligt. Så även Spector, som var extremt modern. Om Spector varit ung under punkvägen hade därför det han skrivit och spelat in låtit som *Sheena Is a Punk Rocker*. Det förstod Ramones och det förstod Spector. (Och om Spector varit ung 1978 hade han låtit som Jesus And Mary Chain, den tredje länken efter Spector och Ramones, men det är en parentes.)

Omslaget till *End of the Century* var en chock när det kom. Ramones, som alltid haft skinnjackor på sig innan, poserade här plötsligt i softat Hollywood-ljus iklädda kulörta T-shirts. Sire i USA, som klagat på att bandets tidigare omslag skrämde bort alla radioproducenter, var överlyckliga och sände meddelandet: »This is the first real cover you've given us«. Ramones själva, som ville höras på radion, såg det som en nödvändig kompromiss. Eller som Dee Dee uttryckte det i en NME-intervju: »We're still wearin' leathers on the record, though.«

Det verkar osannolikt i dag, när till exempel alla Seattleband ser ut som Ramones, men Ramones image förknippades inte med rock'n'roll i mitten av sjuttioalet. Enligt Jon Savages bok *England's Dreaming* var utseendet med just skinnjacka, trasiga jeans och T-shirt på den tiden synonymt med homosexuella gatpojkar. I New York brukade dessa hänga i gathörnet 53rd and 3rd, vilket också är titeln på en av låtarna på bandets första album.

Ramones texter kan inte jämföras med några andra. Den allra första Ramones-låten är *I Don't Wanna Walk Around With You*, även den från första albumet. Enligt legenden skrev Johnny och Dee Dee låten samma eftermiddag som de köpte sina instrument. Texten lyder som följer:

Wantchewtreefawww!
I don't wanna walk around with you,
I don't wanna walk around with you,
I don't wanna walk around with you,
So why'd'ya wanna walk around with me?
(Oh oh oh)

Det är allt. Det är hela texten. Nyckelordet vad gäller Ramones, konsekvens, kommer återigen smygande.

Det finns en lysande bok om popmusik, *Stranded* från 1979, som sammanställts av Greil Marcus. I den får tjugo ledande amerikanska kritiker skriva varsitt kapitel om den bästa rockplattan som någonsin gjorts. Lester Bangs väljer till exempel *Astral Weeks* av Van Morrison, medan den mindre kände Tom Carson väljer *Rocket to Russia* med Ramones.

Carson plockar mycket poäng just vad det gäller texterna. Enligt hans teori hade till exempel Ramones varit omöjligt vid tiden för Woodstock-festivalen, inte bara av musikaliska skäl, utan främst för att Ramones är för allt det som hippierörelsen var emot. Ramones är asfalt i stället för gröna ängar. Ramones är flingor och hamburgare i stället för hälsokost. Ramones är serietidningar i stället för böcker.

Precis som hos Chuck Berry utmärker sig Ramones texter, främst de tidiga, för mycket träffsäkra och detaljerade skildringar av tonårsliv. Chuck Berry sjöng om bilar och jukeboxar. Ramones sjunger: »I met her at the Burger King, we fell in love by the soda machine«. Skillnaden är att Ramones går ett steg längre än romantikern Berry, och även inkluderar våld, ibland rätt detaljerat skildrat. Mycket typiskt för Ramones är också att när de gör en surflåt så skriver de om en strand dit det är möjligt att ta sig med tunnelbana. Mästerverket *Rockaway Beach* är namnet på en strand i Queens.

Ramones attityd till sig själva sammanfattas ända bäst i *Judy Is a Punk*, där Joey mitt i låten kommenterar bandets låtskrivarteknik. Inför andra versen utropar han: »Second verse, same as the first!« Mycket riktigt innehåller också andra versen exakt samma text som den första. Inför tredje versen, efter ett slags muterat doo wop-parti, utropar han: »Third verse, different from the first!«. Och visst, texten till den tredje versen är annorlunda än de två första . . . Längre än så går det knappast att komma. Eller som Charles Shaar Murray uttrycker det i boken *Shots From the Hip* (en bok med alla hans gamla NME-artiklar): »To The Ramones, their own music is exactly what rock music is supposed to be: all the bits they like with all the other bits left out.«

Efter de gyllene åren, 1976 till 1980, har Ramones inte gjort några fler femstjärniga album, men de har fortsatt vara ett konsekvent och förödande effektivt liveband. Varje nytt album de har släppt sedan dess har också innehållit minst en Ramones-klassiker; såväl *The KKK Took My Baby Away* [1981] som *Bonzo Goes to Bitburg* [1986] och *Pet Semetary* [1989] platsar definitivt på en Topp 15 med Ramones.

För den som inte har någon skiva med Ramones finns det en förträfflig introduktion i form av två CD-samlingar, vilka ger ordet prisvärd en helt ny innebörd. *All the Stuff (and More): Volume One* [SIRE, IMPORT] innehåller hela *Ramones* [1976], hela *Leave Home* [1977] samt tidigare outgivna bonusspår; totalt trettio tre låtar. *All the Stuff (and More): Volume Two* [SIRE, IMPORT] innehåller hela *Rocket to Russia* [1977], hela *Road to Ruin* [1978] samt tidigare outgivna bonusspår; totalt trettio låtar.

Att lyssna igenom dessa sextiotre låtar i ett sträck är omöjligt – faktiskt fysiskt omöjligt, eftersom tempot ger lyssnaren närmast astmatiska problem – men var och en för sig, uppspelade som singlar, är alla små mästerverk.

Jag vågar till och med påstå att låtarna, samtliga inspelade under en extremt kreativ tvåårsperiod, är så starka att alla fortfarande skulle kunna bli veckans singel i NME. Det, om något, vittnar om att essensen av Ramones också är själva essensen av popmusik.

Det som imponerar allra mest är enkelheten. Dee Dee Ramones basgångar är till exempel så enkla att till och med en så omusikalisk person som Sid Vicious kunde kopiera dem. I den nämnda boken av Jon Savage berättar en före detta flickvän till Sid Vicious att denne kom hem en kväll efter en konsert med Sex Pistols (detta var innan Sid blev medlem i bandet) och var fullständigt besatt av idén att lära sig spela. Sid tog därför all speed han hade kvar, lånade en bas – och spelade sedan Ramones första album åtta timmar i sträck. I gryningen ruskade han sedan om sin sovande flickvän och skrek: »Jag kan spela bas!«

Sid Vicious fanns även i publiken på Rainbow nyårsafton 1977, den konsert då Ramones som sagt spelade in *It's Alive*. I ett turnéreportage i Bomp berättar journalisten hur Sid kommer in i logen strax efter konserten.

Sid, som uppenbarligen inte är utmattad efter de tjugoåtta låtar Ramones just spelat, går fram till Dee Dee och säger: »Men varför spelade ni inte *I Don't Wanna Go Down to the Basement*? Det är min favoritlåt.« Innan Dee Dee hinner svara frågar Sid sedan om Dee Dee vill spela bas i det nya band han tänkt bilda. Och här avslutar vi med att direkt citera Bomp-artikeln: »Needless to say, Dee Dee's reply is »No thanx«, even though Sid is probably the only British punk that he likes.«

Rock'n'roll är nog ordet.

HOUSEMARTINS

[POP, APRIL 1993]

»**SAY IT LOUD** – I'm a nerd and I'm proud.« Housemartins gjorde aldrig en låt med den titeln, men de borde ha gjort det. Under sin ytterst korta karriär, bandet gjorde bara skivor under 1986 och 1987, lyckades Housemartins inte bara leverera ett par dussin ypperliga popsånger. De gav också en värdeighet till nördkulturen.

Housemartins debutalbum *London o Hull 4* blev nördarnas motsvarighet till vad *I Will Survive* med Gloria Gaynor blev för bögarne. När Paul Heaton dansade i videon till *Happy Hour* var vi många som bestämde oss för att komma ut ur garderoben och en gång för alla erkänna »Okej, jag är nörd. Det är så jag är skapt, men jag har bestämt mig för att försöka vara stolt över det.«

Ett liv som nörd är dock inte utan komplikationer. Pikarna från omgivningen, framför allt den kvinnliga, är många. Det är också med olust man hela tiden tänker på att gränsen mellan »normal« nörd och Raymond Babbitt-nörd är härfin. Den briljante engelske skribenten Nick Hornby har skrivit den bästa bok som skrivits om nördism och fanatism; *Fever Pitch: a Fan's Life*, en bok om hans liv som Arsenal-fan. I tidningen *The Modern Review* recenserar Hornby en nyutkommen bok om filmregissören Barry Levinson, mannen som odödliggjorde just Raymond Babbitt. Barry Levinson är den definitiva nördregissören och har gjort mästerverk som *Fiket*, *Bäddat för trubbel* och *Rain Man*. Första filmen *Fiket* handlar om nördar som Shre-

vie, Eddie och Fenwick, vilka ändå lyckas leva ett någorlunda normalt liv, medan Raymond Babbitt [Dustin Hoffman] i *Rain Man* är nördnen som gått över gränsen. Babbitts rabblande om »Who's on first base« är kusligt nära ens eget rabblande om olika Buzzcocks-omslag och vilken soulcover med Housemartins som egentligen är den allra bästa. (Rätt svar: den briljanta garage-gospel-tolkningen av Luther Ingrams *I'll Be Your Shelter*.)

Men Housemartins var alltid på precis rätt sida av nördgränsen. Deras skivor låter också fullständigt oskadade av tidens tand. *London o Hull 4* är ett av de mest positiva album som gjorts. Soulmelodier jagade av buzzcocks-gitarrar framförda av Hulls bästa gospelsångare, var en oslagbar kombination 1986 och är det även 1993. På denna CD-återutgivning får vi också fyra utmärkta singelbaksidor som bonus.

Den allvarigare, mer nedtonade uppföljaren *The People Who Grinned Themselves to Death*, förstod jag inte alls när den släpptes 1987, men låter nu som den logiska bryggan till det som sångaren Paul Heaton på senare tid fortsatt att göra med extremt underskattade Beautiful South. Inga bonusspår ingår dock på denna CD-utgåva.

I slutet av 1987 släpptes också samlingen *Now That's What I Call Quite Good* (ett dubbelalbum på vinyl) som är ett hopkok av LP-spår, singlar, B-sidor och outgivna radioinspelningar. Det låter måttligt intressant på pappret, men precis som The Smiths hade Housemartins (o)förmågan att sprida ut några av sina allra bästa inspelningar just på B-sidor, och denna samling är faktiskt i klass med både *Hatful of Hollow* och *The World Won't Listen*. Samlingen börjar med femstjärniga *I Smell Winter*, obskyrt bonusspår från en maxisingel, och slutar någonstans väldigt nära 10-strecket på betygsskalan. Popmusik blir inte mycket bättre än så här.

I dag fortsätter också Housemartins-nördarna att leva någorlunda normalt och framgångsrikt. Paul Heaton [sång] och Dave Hemingway [sång, trummor, ersatte Hugh Whitaker efter första albumet] fortsätter i Beautiful South. Norman Cook [bas] är framgångsrik producent och har haft listettor med Beats International. Stan Cullimore [gitarr] skriver barnböcker och gav i fjol ut den mycket underhållande popbranschboken, *Fighting For*

Fame: How to Be a Popstar. Det finns dock ett undantag. Hugh Whitaker, bandets förste trummis, har åkt in och ut ur olika isoleringsceller för att han vid upprepade tillfällen jagat sin granne med yxa samt försökt bränna ned dennes hus. Av fem nördar har alltså en blivit Raymond Babbitt. Risken är därmed ungefär 20 procent. Alla som läst den här recensionen så här långt bör nog tänka på det.

BOB MARLEY

[POP, NOVEMBER 1994]

DE SOM TRÄFFADE Bob Marley minns ofta framför allt hans hållning och hans lukt. Marley var alltid avslappnad på gränsen till sovande. Stående stod han alltid lutad åt vänster, med bröstet framskjutet. När han gick vaggade han fram, med pendlande långa armar och sina små händer vilka alltid var halvstängda, som om han precis skulle lyfta ett par resväskor.

Bob Marley spred också ständigt en mängd dofter omkring sig. Ibland en »pikant men inte oangenäm odör av multnande palmblad«, som det står i den mest berömda Marley-biografin, Timothy Whites *Catch a Fire*. Ibland en instängd doft av »en strandbungalow som varit igenbommad en hel sommar«.

Det sistnämnda berodde framför allt på hans flitiga gräsrökande. I en gammal intervju gjord av journalisten Charles Shaar Murray varnar Marley för att röka för mycket eftersom det gör en slö och passiv. När Murray frågar vad som är lagom, svarar Marley: »Ett par bloss i timmen. Det räcker fint.« Samma dygnet-runt-rökande hade gett honom två tydliga små ärr på underläppen, båda brännmärken orsakade av cigaretter som fortsatt att brinna utan att han brytt sig om det.

I dag, fjorton år efter Bob Marleys död, då hans musik ständigt når nya lyssnare, kan det vara svårt att inse vilket osannolikt intryck denne man från det lilla u-landet Jamaica måste ha gjort när han först dök upp i västvärlden.

Amerikanen Wayne Perkins, berömd studiogitarrist från Muscle Shoals i Memphis, har berättat om när han 1972 av en tillfällighet befann sig på Jamaica. Chris Blackwell, engelsman som startade skivbolaget Island och bland mycket annat var Marleys skivproducent, sökte upp Perkins och frågade om inte han hade tid att göra några gitarrpålägg på en skiva Blackwell höll på med. »Bob Marley & The Wailers? Från Jamaica?« Perkins hade inte hört talas om gruppen. »Reggae? En musikform?« Perkins hade inte hört talas om reggae heller.

Chris Blackwell drog i alla fall med den vite amerikanen till en studio där det i ett hörn satt »en intensiv svart man med vilt hår«. De bägge presenterades för varandra, men Wayne Perkins förstod inte ett ord av Bob Marleys jamaicanska engelska.

När Perkins sedan kopplat in sin gitarr, och fått på sig ett par hörlurar, fick han höra musik som lät som vore den inspelad på en annan planet. Förtyvlad drog han av sig lurarna och sade att han hörde så många rytmer, att han inte visste vilken rytm han skulle följa. »Skit i det«, skrek Blackwell från kontrollrummet. »Lyssna bara på basen, det är det reggae handlar om.« Ett halvår senare släpptes Bob Marleys första västerländska LP, *Catch a Fire*, och den lät Wayne Perkins medverkade på, den förkrossande *Concrete Jungle*, betraktas i dag som en klassiker.

Att något så bakvänt och exotiskt som jamaicansk reggae blivit så populärt i den vita västvärlden är egentligen högst egendomligt. Många ställde sig också frågande till musiken till en början. När det jamaicanska turistrådet 1964 skulle skicka en delegation artister till en stor musikmässa i New York var det inte alla inhemska stjärnor som fick åka. Millie Small, som haft en jättehitt med *My Boy Lollipop*, och Jimmy Cliff sattes på planet – men inte The Wailers. En samling »rude boys« som sjöng om sex och marijuana ansågs inte som lämpliga förebilder åt ungdomen.

Senare blev dessa »rude boys« världsstjärnor. Det började på deras första internationella turné i USA 1973 då de som förband till Sly & The Family Stone sparkades redan efter första konserten. Sly Stones manager såg hur »denna samling typer som såg ut som de klivit rätt ut ur Gamla Testamentet«

fick spela extranummer efter extranummer, och tyckte inte om konkurrensen.

Bob Marley & The Wailers konserter utvecklades så småningom till jättelika möten snarare än konserter. När staten Zimbabwe skulle fira sin självständighet den 18 april 1980 var hela landet, från bönder till regeringssledamöter, fullständigt eniga om vilken artist de skulle bjuda in – Mr Bob Marley. Och hans publikrekord på Gröna Lund 1980, 30.000 besökare, känns fortfarande så överkligt att man undrar om nog inte någon räknat fel.

Den 11 maj 1981 dog Bob Marley, endast 36 år gammal, efter att cancer ätit upp hela hans lilla tunna kropp. Att i dag leta efter pärlorna i det muskarv han lämnat efter sig är både lätt och svårt. Lätt för att Bob Marley hann spela in så fruktansvärt mycket bra musik; från skivdebuten i Kingston februari 1962 till den sista konserten i Pittsburgh september 1980, gjorde Marley så många odödliga sånger att samtliga Marley-album (ungefär 20–30, beroende på hur man räknar) faktiskt kan rekommenderas. Vad som ändå gör det svårt för den oinvigde att hitta rätt är att Marleys diskografi är kaotisk på gränsen till ogenomtränglig. En låt som *Duppy Conqueror* finns till exempel utgiven i nio olika versioner. Marleys kanske allra, allra bästa inspelningar, de han gjorde med producenten Lee Perry, finns i dag på CD endast utspridda på en rad samlingsalbum.

Det tidigare nämnda albumet *Catch a Fire*, utgivet på Island 1973, brukar betraktas som Bob Marley & The Wailers albumdebut, men gruppen hade dessförinnan gjort en mängd skivor som endast givits ut på Jamaica. I mitten på sextioalet släpptes två album på Studio One, *The Wailing Wailers* och *Marley, Tosh, Livingstone & Associates*, båda ska-album producerade av Clement Dodd. I början av sjuttioalet gjorde The Wailers också två Lee Perry-producerade album, *Soul Rebels* från 1970 och *Soul Revolution* från 1971, båda utgivna på Perrys egna etiketter, Maroon respektive Upsetter.

Ska-bandet The Wailers hade varit Jamaicas eget The Beatles, men när ska-vågen dog ut, och de lämnade skivbolaget Studio One, hamnade The Wailers vilse. Den ledande musikstilen på Jamaica hette nu rock-steady, med en långsammare och tyngre rytm än ska. The Wailers försökte vara

hippa och sadlade om till rock-steady, men deras försök lät stapplande, vilsekomna och The Wailers blev helt omkörda av nya stjärnor som The Gaylads och The Heptones och inte minst nya stjärnan Alton Ellis. The Wailers gjorde några inspelningar med den legendariske kinesisk-jamaicanske producenten Leslie Kong, men de singlar som släpptes sålde dåligt och blev inte spelade på stadens Sound Systems.

En som däremot utan svårighet följde med den nya tiden var en ytterst nyckfull, excentrisk 27-årig producent vid namn Lee Perry, vars största fritidsintresse var att suppa sig full på Tia Maria. Han hade redan skaffat sig hela tre smeknamn; »Little«, »Scratch« och »The Upsetter«, vilket är det yttersta beviset för framgång på Jamaica, och hade haft tre jättehits på raken: *Run For Cover*, *The Upsetter* och *People Funny, Boy*. Samtliga var hatlåtar tillägnade hans tidigare arbetsgivare Clement Dodd.

Den sistnämnda låt helt olik allt annat som släpptes och förebådade den nya rytm som skulle komma att ersätta rock-steady, den rockinspirerade rytm vi nu känner som reggae. Singeln blev en monsterhit och Perry fick ett fjärde smeknamn, »King«. The Maytals blev först med att mynta det nya uttrycket på skiva med sin danssingel *Do the Reggay* från 1968. Två ackord tuggade om och om igen, mullrande bas, punkterande virveltrumma, euforisk sång. Det låt som allting hade bråttom – utom själva rytmen.

Lee Perry brukade gå på bio med sina studiomusiker för att få inspiration. De gick ner till Odeon eller Bijou i Kingston och satt sedan längst fram och rökte gräs och jublade åt blodiga spagetti-westerns med hjältarna Clint Eastwood och Lee Van Cleef. Därefter gick sällskapet hem till Perrys studio och gjorde våldsamma instrumental-45:or som *Clint Eastwood* och *Return of Django*; den sistnämnda blev en stor hit även i England, och låg 1968 på andra plats på singellistan fem veckor i rad.

Stommen i Lee Perrys band var bröderna Barrett. Den 22-årige basisten Aston Francis Barrett och den 18-årige trummisen Carlton Lloyd Barrett, båda födda och uppväxta i Kingston, spelade hårdare än Clint Eastwood och kunde ge musiken ett mer storslaget scenario än Sergio Leone. När bröderna Barrett och de andra i The Upsetters kom tillbaka från en sex veckor lång

turné i England, där de varit en sensation, blev de kontaktade av Bob Marley som frågade om de ville kompa The Wailers på en låt kallad *My Cup*. Bröderna Barrett och The Wailers blev snabbt vänner och spelade av bara farten in sånger som *Duppy Conqueror* och *Man to Man* [som senare blev *Who the Cap Fit* på *Rastaman Vibration* från 1976]. Bob Marley pumpade bröderna Barrett på detaljer om Englandsturnén, något han själv fortfarande bara kunde drömma om, och lyckades till slut övertala dem att lämna The Upsetters och i stället bli kompband åt The Wailers.

När Lee Perry fick reda på vad som hänt hotade han att döda Bob Marley. Inte på skämt, Perry var ytterst seriös i sina planer på att verkligen mörda Marley för att denne stulit hans gudabenådade musiker. Hela Kingston fruktade ett blodbad, men en fredskonferens anordnades i Rema, dit båda parterna kom utan vapen. Några timmar senare öppnades dörren – och Marley och Perry kom ut som vänner. De hade till och med hunnit skriva en sång tillsammans, den episka *Small Axe*, och The Wailers meddelade att gruppens nya superexklusive producent från och med nu hette Lee Perry.

Perry omstrukturerade The Wailers hela musikaliska identitet. Bob Marley, Peter Tosh och Bunny Livingstone [senare Bunny Wailer] kunde aldrig riktigt anamma rock-steady, men den nya rytmen, reggae, passade dem perfekt. Perry fick Marley att skärpa till sin lata sångröst, att sjunga mer från magen i stället för att leka och hänge sig åt vokala krumbukter. Han övertalade även trion att minimera sina något utnötta falsettharmonier och jobba på en enklare, inte så påträngande bakgrundssång, som kunde fungera som stöd för en mer dominerande, självsäker ledsång. Till skillnad från nästan alla andra samtida producenter på Jamaica var Lee Perry heller inte särskilt förtjust i blås. Han koncentrerade sig på gitarr, bas, trummor: Carlton Barretts high-hat, som lät som den första, isande rasslingen i en ormgrup, blev The Wailers signatur.

Under hela 1969 spelade The Wailers in tillsammans med Lee Perry i Randy's Studio 17. Från dessa sessioner hämtades en rad singlar, som släpptes 1970 och 1971, samt ett album. Originalomslaget till *Soul Rebels* pryds på framsidan av en flicka med öppen skjorta (bröstvärtorna är bortretuscher-

ade av omslagsmakaren) som sitter med ett maskingevär, och på baksidan av en suddig bild på The Wailers som poserar framför ett vattenfall. Det är briljant musik rakt igenom, inte minst titellåten och *400 Years* [som Marley sedan spelade in på nytt till *Catch a Fire*], men originalskivan är dessvärre mer eller mindre omöjlig att få tag i. Albumet *Rasta Revolution*, som gavs ut på den engelska etiketten Trojan, är dock samma album fast med *Mr Brown* som extralåt. I förrfjol släppte också Esoldun två utmärkta CD-skivor, *The Upsetter Record Shop, Part 1 & 2*, varav den första volymen innehåller 10 av 12 spår från *Soul Rebels*.

Det andra albumet The Wailers gjorde med Lee Perry, det som anmäls här som Marleys allra bästa och därmed ett av rockhistoriens tio bästa album, är *Soul Revolution* från 1971. Varje sång är egentligen värd en egen essä.

- SIDA A: *Keep on Moving, Don't Rock My Boat, Put It On, Fussing & Fighting, Duppy Conqueror, Memphis.*
- SIDA B: *Riding High, Kaya, African Herbsman, Stand Alone, Sun Is Shining, Brain Washing.*

Originalomslaget pryds av ett Instamatic-foto taget på gräsmattan framför Lee Perrys hus vid Cardiff Crescent i Washington Gardens. Bob, Peter och Bunny står på gräsmattan och poserar med leksaksvapen de lånat från Lee Perrys barn. Även här gäller det faktum att originalutgåvan är i princip omöjlig att få tag på, men inspelningarna finns bevarade på en rad olika skivor.

Albumet *African Herbsman*, även det utgivet på engelska Trojan och länge tillgängligt på vinyl i Sverige, innehåller alla tolv spåren från *Soul Revolution* samt fyra extraspår. Volym två av de nämnda CD-utgåvorna på Esoldun innehåller tre av skivans låtar, likaså magnifika CD-boxen *Songs of Freedom*; dock tre andra låtar. Den första CD:n i *Songs of Freedom*-boxen avslutas för övrigt med sex låtar från de här omnämnda Lee Perry-inspelningarna. Det enklaste sättet att få tag på *Soul Revolution*-albumet är ändå att leta efter det dubbla vinylalbum med samma namn som engelska Trojan gav ut 1988.

Soul Revolution innehåller samtliga låtar från originalskivan samt *Soul*

Rebel och *Mr Brown* som extraspar. I dubbelalbumet ingår också *Soul Revolution 11*, ett album med instrumentala versioner av alla låtar på skivan som gavs ut i slutet av 1971 och blev så populärt att det såldes slut på ett par veckor på Jamaica. Lee Perry inspirerades av Osbourne Ruddock, mer känd som King Tubby, som samtidigt just hade börjat med sina epokgörande dubexperiment. Tubby hade som ambition att få musiken att låta »Jus' like a volcano in yuh head!«, och Perry ville inte vara sämre. När samarbetet med The Wailers dog ut (Marley och Perry blev på nytt dödsfiender när Perry inför återutgivningarna av skivorna påstod, och skrev på skivorna, att det var han och inte Marley som skrivit låtarna!) fortsatte Perry att göra dubexperiment med allt från ljudet av kvackande ankor till tågvislor.

Att Bob Marley även själv såg *Soul Revolution* från 1971 som en av sina artistiska höjdpunkter understryks av att han återkom till detta album under hela sina karriär. Inför sitt andra internationella album på Island 1973, *Burnin'*, valde han att på nytt spela in både *Put It On* och *Duppy Conqueror*, båda ursprungligen på *Soul Revolution*. När han 1978 spelade in *Kaya*, som gjorde honom till världsstjärna, var hela tre spår nyinspelningar av gammalt *Soul Revolution*-material: dels själva titelspåret *Kaya* (som i Perrys originalversion är ännu flummigare) samt den feberheta *Sun Is Shining* och *Don't Rock My Boat* som nu gjordes om till *Satisfy My Soul*. Inga av de senare versionerna är dåliga, men ingen lyckas heller överträffa originalen.

Albumen *Soul Rebels* och *Soul Revolution* gjorde The Wailers till pånyttfödda hjältar på Jamaica. Deras sånger spelades överallt, varje Sound System på ön bekräftade deras nytändning. Den kinesisk-jamaicanske producenten Leslie Kong försökte därför göra snabba pengar genom att i samma veva ge ut *The Best of The Wailers*, med inspelningar från deras mindre lyckade flirt med rock-steady. När Bunny Wailer fick reda på detta trängde han in Leslie Kong i ett hörn i dennes skivaffär. »Don't do it, mon«, väste han till Kong. »It cannot be de best of de Wailers, 'cause our best is yet to come.« När Kong protesterade svarade Bunny: »If yuh do dis t'ing I prophesize dat it is yuh who will die.«

Leslie Kong lyssnade inte på varningen och gav ut skivan i alla fall.

Några veckor senare, när skivan gick åt som smör i Jamaica-solen, drabbades plötsligt Kong av en hjärtattack: senare samma kväll dog han under mystiska omständigheter. Obducenten var förbryllad: Kong hade aldrig tidigare haft problem med sitt hjärta. Ingen har fortfarande heller kunnat ge en medicinsk förklaring till Leslie Kongs plötsliga dödsfall.

Bunny Wailer lever fortfarande. Likaså Aston Barrett, som fortfarande är aktiv studiomusiker, medan Carlton Barrett mördades i april 1987 och Peter Tosh mördades i september 1987.