

Svensk rockkritik 1960-2000

Ulf Lindberg

'[M]iddle-ground' arts such as cinema, jazz, and, even more, strip cartoons, science fiction or detective stories [...], these arts, not yet fully legitimate, which are disdained or neglected by the big holders of educational capital, offer a refuge and a revenge to those who, by appropriating them, secure the best return on their cultural capital (especially if it is not fully recognized scholastically) while at the same time taking credit for contesting the established hierarchy of legitimacies and profits.

Detta citat från *La distinction* (Bourdieu 1979/1984:87) kan tjäna som introduktion till ett forskningsprojekt jag ledde 1998-2000 som en av fyra skandinaviska forskare från olika discipliner. Projektet handlade om hur rockkritiken har bidragit till att göra en populär kulturform, rockmusiken, till åtminstone "semilegitim" (Lindberg & al 2000). Bourdieu nämner inte rocken, men det är väl knappast någon tvekan om att den passar in i bilden – i vissa avseenden kanske t o m bättre än de exempel han själv ger.

Projektet undersökte anglosaxisk och skandinavisk rockkritik från 60-talet och framåt (den anglosaxiska delen kommer ut i bokform på ett amerikanskt förlag nästa år). En central fråga för projektet har varit i vilken mån man kan tala om rock och rockkritik i termer av kulturella fält. Här har vi strävat att urskilja och analysera distinkta positioner, uppburna av kritiker, redaktörer och tidskrifter, positionernas förvandlingar under perioden och de komplexa relationerna mellan amerikanska och brittiska föregångare, inbördes och gentemot de skandinaviska arvtagarna. Existensen av ett rockfält som inkluderar ett prästerskap av kritiker har tidigare postulerats av bl a Laermans (1992) and Regev (1994). Vår studie stöder detta postulat men hävdar samtidigt att kritiken redan omkring 1970 etablerar svaga nationella fält, belägna i skärningspunkten mellan rockfältet och det journalistiska fältet, med tillhörande doxa, värdesystem, stridsfrågor, kanon, tillträdeskrav, stilistiska repertoarer och ett internt prästerskap som sätter agendan för andra deltagare. Sekundärt har vi undersökt hur det som Bourdieu kallar "rummet av möjligheter", dvs den reservoar av specifika tillgångar – skolor, genrer, stilar, arbeten etc – gestaltat sig. Här har rockkritiken utvecklat en offentlig diskurs med starka heteroglotta inslag, en hybrid där element av hög teori blandar sig med element hämtade från vardagligt umgänge med musiken till en spänningsfylld mellanstil. Förebilderna har varit många: tidigare populärkulturell journalistik, film- och jazzkritik, etablerad konstdiskurs, litterär prosa förmedlad via New Journalism, samtida debatt om estetik, ungdomskultur, politik och amerikansk kultur, m fl.

Ämnet är omfattande och har rest många problem. Jag ska nämna några som är specifikt knutna till användningen av Bourdieu innan jag går in på vår historieskrivning och landar i den svenska rockkritikens utveckling.

En typ av bourdieukritik som särskilt aktualiserats av postmodernister har ifrågasatt hur relevanta smakhierarkier egentligen är i ett senmodernt, snabbt föränderligt samhälle. Ger det

överbord taget mening att tala om legitim kultur längre? Strängt taget berör den typen av invändningar knappast projektet, som tvärtom bidrar till den empiriska utforskningen av sådana frågor. Dessutom har kritiken i sin extremare form tillbakavisats, bl a av Laermans (1992), som menar att senmodern kultur fortfarande har ett maktcentrum baserat på utbildningssystemet, men ett centrum som omges av ett nätverk av perifera subkulturer, var och en med sina egna, av centret relativt oberoende legitimeringsinstanser och hierarkier. Laermans' position, som beskriver ett "polyhierarkiskt men fortfarande centrerat" kulturellt tillstånd (256), kan nog anses giltig för de flesta västerländska samhällen i dag. Tilläggas bör att även om Bourdieu inte formulerat någon explicit moderniseringsteori, har han identifierat som tendens den växande betydelsen och den relativa autonomiseringen av kulturella fält, praktiker och kulturellt kapital. Han har också påvisat några generella mekanismer i denna utveckling, t ex att den kulturella sfären kombinerar underkastelse med motstånd mot den dominerande ekonomiska sfären. Som led i dessa mekanismer uppstår nya kulturella fält med tvetydiga relationer till etablerade fält. Sålunda tillhör det rockfältets egenheter att här råder en viss förståelse mellan den autonoma och den heteronoma polen, mellan en rock-approach som strävar att situera musiken i en kontext av social och/eller politisk revolt och den ursprungliga pop-approachen till musiken som del av en konsumistisk livsstil.¹ Autonomi har inte minst etablerats genom omvärdering av kulturell produktion inom fältets heteronoma del. Det har resulterat i ett relativt litet utrymme för experimentell heterodoxi och lämnat större plats för centrum och dynamiken mellan polerna.

Den välbekanta kritik som riktats mot Bourdieus smakbegrepp bör möjligen tas på större allvar. I ett ortodox bourdieuperspektiv framträder rockkritikens "founding fathers" – det är först efter punken man kan tala om en uppluckring av fältet i etniska och könsmässiga termer² – som "nyintellektuella (jfr Bourdieu 1979/1984:370–371)," vilkas outsiderpositioner i relation till utbildningssystemet hänvisat dem till att specialisera sig på legitimerbar snarare än legitim kultur. Rockkritikens födelse går då att förstå i termer av en marknadsstrategi som utmärker en specifik klassfraktion. Men samma fenomen kan också uppfattas som en akt av motstånd knuten till en kulturell demokratiseringsprocess, ett led i den estetisering av vardagslivet som bl a observerats av Featherstone (1991) eller ett resultat av vad Ziehe & Stubenrauch (1982) kallat "ovanliga läroprocesser", framkallade av den senmoderna kulturella friställningen – för att bara ta några exempel. På ett samhälleligt plan rör det sig otvivelaktigt

¹ Innan Velvet Underground rådde inte nödvändigtvis någon konflikt mellan stor- och småskalig produktion. Särskilt i USA var tanken på en permanent underground- eller alternativ scen främmande. Det var en del av doxa att bra rock som Beatles, Stones och Dylan sålde bra, och kritiker måste argumentera för valet när de skrev om mindre artister (Gendron).

² I USA tillhörde Ellen Willis och i Sverige Mia Gerdin de kvinnliga pionjärerna. Som Negus (1992:118) noterar tenderar publikationer som läses av många kvinnor och sysselsätter många kvinnliga journalister att återfinnas "in the teenage pop area, such as *Smash Hits*, or general teenage magazines [...] which treat music in a less analytical and more anecdotal manner, and are more concerned with fashion, health and social relationships" Det bidrar naturligtvis till att kvinnorna blir färre i en studie av vår typ.

om en breddad kulturell kompetens – nya sätt att utvinna estetisk njutning, introduktion av nya objekt som bärare av estetiskt värde och skapande av nya diskurser som kan göra rättvisa åt dem – vilken ifrågasätter Bourdieus snäva förståelse av vad som kan räknas som kulturellt kapital (jfr Bjurström (1997:480).

Jag vill också peka på ett annat problem, som rör omfattningen av ett fält. I bourdieu-traditionen är det huvudsakligen nationella eller mindre enheter (som redaktionen för *Les temps modernes*) som undersökts som fält. Rockens idiom å andra sidan har blivit ett slags global, estetisk infrastruktur som medierar mellan det moderna-universella och det lokala-nationella (Regev 1997, Gudmundsson 1997). När det gäller kritiken däremot består en tydlig uppdelning i centrum och periferi, som bottnar i det engelska språkets dominans. Under en period i början av 70-talet utövade amerikanska och brittiska kritiker ett så starkt inflytande på varandra att man kanske vågar tala om ett transnationellt rockkritiskt fält. Samtidigt rör det sig om två ganska olika traditioner, som skandinaviska kritiker har kunnat spela ut mot varandra:

American rock writers are mythologists: they comb music for symbolic significance, and their symbols are derived from a sweep through American culture in general. These rock critics write (and are read) as American culture critics. British rock writers, by contrast, are still pop fans, still isolated in a cult world (Frith 1981:10).

I projektet har ”kritik” definierats som en kvalificerad typ av journalistik, inriktad på offentlig *diskussion*. Sådan seriös behandling av rock/pop förekom knappast intill mitten av 60-talet. Innan dess dominerades mediernas täckning i stort sett helt av nyheter, skvaller och topplistor. Den musikpress som fanns – ledd av anglosaxiska tidskrifter som *Billboard*, *Down Beat*, *Melody Maker*, *New Musical Express* – stod i skivindustrins tjänst, och knappast någon ifrågasatte denna tingens ordning. När en förändring började märkas 1964-65 var den omedelbara orsaken att vissa artister tycktes ställa krav på att bli betraktade som autonoma kulturproducenter – framför allt Beatles, Stones och Dylan. I brittiska *Melody Maker* kan man följa hur fokus förskjuts från artistisk image till hantverk och därifrån till en diskussion av intentioner och autenticitet – det senare ett nyckelord åtminstone intill 80-talet. Debatten tillspetsades av att i brittisk r’n'b kolliderade en folkmusikestetik som prioriterade ursprunglighet med en expressiv konstestetik. Vilket var mest ‘autentiskt’: att härma de amerikanska förebilderna eller göra rockmusik i sitt eget idiom? Sådana problem skapade varaktiga spänningar också i de nordiska länderna och ledde till återkommande stridigheter.

Ur ett bredare kulturellt perspektiv står rockkritikens födelse i nära samband med 60-talets sociala, politiska och estetiska klimat: västvärldens stigande välstånd, utbildningsexplosionen, framväxten av unga ”nyintellektuella” med rötter i arbetarklassen, den amerikanska motkulturen, New Journalism, popkonsten, Marshall McLuhans och Herbert Marcuses olika versioner av ett nära förestående utopiskt samhälle, etc. Kritikernas strävan att legitimera värdet av sina rockupplevelser var en parallell till upphöjelsen av andra ‘låga’ kulturyttringar

som film och jazz och följde ett liknande mönster. De uppfattade rock som konst utan att nödvändigtvis bruka ordet: musiken tillskrevs en subversiv, ja frälsande potential och kulturen kring den sågs som uttryck för en hel generations strävanden.³ På motsvarande sätt bar de kriterier och skrivsätt som utmärkte denna diskursiva formation drag av en ”oren” estetik; man krävde sinnlig omedelbarhet men reserverade sin djupaste respekt för ”betydande” verk och artister – sådana som var ”originella”, gjorde ”skarpa iakttagelser” av samtida fenomen eller frammanade ”utopiska” tillstånd. Grunden hade lagts av brittiska föregångare som Nik Cohn, men det var med amerikanska tidskrifter – *Crawdaddy!*, *Creem*, *Rolling Stone* – och skribenter som Greil Marcus, Robert Christgau, Jon Landau, Lester Bangs och Dave Marsh man kan säga att rockkritiken etablerade sig 1966-67. Den fråga som hemsökt 50-talet, om rock var en acceptabel form av underhållning, förvandlades nu till en annan: var inte rocken mer än underhållning, rentav jämbördig med vad konsten hade att erbjuda?

Därefter går det snabbt. Efter ett par år lägger först *Melody Maker* och sedan kollegan *New Musical Express* om kursen för att tillgodose en växande rockpubliks krav. Skribenter som Richard Williams i *MM* och Nick Kent och Charles Shaar Murray i *NME* blir förebilder också för många svenska kritiker. Mellan 1972 och 1976 kan man eventuellt tala om ett transnationellt rockkritiskt fält med ett antal tydliga positioner, utstakade av ett vitt, manligt, anglosaxiskt ”prästerskap”, vars värdesystem och dialekter kodifierats i en hegemonisk diskurs.⁴ Med punken splittras det upp i nationella fält med delvis olika agendor. I England blev fältets doxa starkt ifrågasatta vid ingången i 80-talet; i USA skedde motsvarande postmoderna vändning långsammare och i stor utsträckning genom smidig anpassning (de flesta av kritikens ”founding fathers” är ännu aktiva). I dag är huvudtendenserna en differentiering och en polarisering, som givit upphov till en mångfald nya positioner. Marknaden har delats upp efter åldersgrupper och genrepreferenser och kritikerna i en elit med suddiga gränser mot universitetsfältet och en bred massa som försöker guida konsumenterna genom det gigantiska skivutbudet. Rockens legitimitet framgår kanske bäst av att seriösa artiklar i ämnet regelbundet uppträder på kultursidorna.

Även om utrymmet inte medger några detaljer, borde det stå klart att rockkritiken är av stort intresse för studiet av senmodern kultur. Den väcker frågor om relationerna mellan centrum och periferi, hög och låg kultur, konst och kommers, det journalistiska och det akademiska fältet, om kritiken som institution, framväxten av cultural studies, den postmoderna vändningen, m m. Flera av dessa problem aktualiseras också av den svenska rockkritikens utveckling.

³ För Cohn (1969) erbjöd rocken en ”magisk” transformation av vardagslivet, för Marcus (1969) skapade den en hel generations sensibilitet, för Christgau (personlig intervju 1998) var den en källa till ”epifanier” osv.

Mellan ”högkyrka” och ”lättsinne”

Framväxten och etableringen av en svensk rockkritik är, liksom musikutövningen, en läroprocess i flera stadier. Under en ca tioårig introduktionsfas (1955-64) ligger tonvikten även här på en nöjesjournalistik, som presenterar musiken och kulturen omkring den, ofta med stöd i de diskurser som utformats kring film och jazz – i det senare fallet mestadels kritiskt. Den viktigaste introduktören var förmodligen *Bildjournalen* (1954-69), vilken 1959 hade en upplaga på 230 000 exemplar.⁵

Det är från 60-talets mitt som ansatser till en egentlig kritik uppstår, vilket sker i två omgångar. Hösten 1963 hade Sverige nåtts av den brittiska popvågen. Särskilt besöket av Beatles väckte en kolossal uppmärksamhet (dokumenterad i *Schlager* 12/1984), som även spred sig till intellektuella kretsar. Här signalerades ett uppbrott av slagordet ”den öppna konsten”, vilket också är titeln på den retrospektiva översikt som en av huvudaktörerna, Leif Nylén, gav ut 1998.⁶ Liksom i USA vände man sig mot en rigid modernism och hyllade gränsöverskridandet i de flesta tänkbara bemärkelser: mellan olika konstarter och medier, mellan scen och salong, liv och konst, högt och lågt, lagligt och olagligt. Popkonst, happenings och performances introducerades, det skrevs konkret och nyenkel poesi och gjordes kollektiva prosaexperiment, och, betonar Nylén (1998:86), ”det hörde liksom till en happening både i New York och Stockholm att den skulle innehålla något slags popmusik”.

Därför var det inte så konstigt att unga kulturradikaler också skrev om rock. 1968 noterar Oscar Hedlund i *DN* (11.03) en spricka i nöjesjournalistiken. Som rubriken ”Poptyckarna mellan högkyrka och lättsinne” antyder, rör det sig om en skillnad i seriositet. Det ”högkyrkliga” lägret består av kulturradikaler som Ludvig Rasmusson i *DN* och hans efterträdare i *SvD*, Mats G Bengtsson, som anser att pop är ”ett lika seriöst ämne som litteratur, konst, teater etc.” Den andra, ”lätt sinniga” falangen utgörs av traditionella nöjesskribenter, representerade bl a av Peter Himmelstrand i *Expressen* och Margareta Klingberg i *Aftonbladet*. Grupperingarnas inbördes relationer är frostiga: Rasmusson tycker att popbevakningen i Sverige domineras av ”fjantiga popromantiker”, Himmelstrand att kulturradikalerna tenderar mot samma ”gravallvarliga snobbism” som omgav jazzen innan den gick under.

För Nylén framstår Ludvig Rasmusson (1938–) med rätta inte bara som entreprenör på den estetiska avantgardismens område. Han var också ”den förste som tog popmusiken på engagerat och resonerande allvar, han presenterade svenska band som var så nya och besynnerliga att de nästan inte fanns till”.⁷ Rasmussen ansåg att popen hade sin egen estetik.

⁵ Lilliestam (1998:95).

⁶ Ulf Linde pläderade redan 1960 för en estetisk värderativism som förlade makten över konstverket hos betraktaren, och Bengt Nerman stod upp för vad han kallade en demokratisk kultursyn 1962, varpå en ung och stridslysten kritikergeneration gjorde sig hörd i nystartade organ som *Rondo*, intog tidningarnas kultursidor och snart dominerade tidskrifterna *BLM*, *Ord & Bild*, *Konstrevy* och *Paletten*.

⁷ Nylén (1998:12).

Närmast stod den avantgardismens tradition: ”Den moderna populärmusiken är den tydligaste tillämpningen i vår kultur av Marcel Duchamps tes att mottagaren gör konstverket”.⁸

Leif Nylén (1939–) skrev själv rätt sällan om pop (från 1967 föredrog han att utöva den) men låg bl a bakom ett centralt bidrag till kanoniseringen av Beatles, artikeln ”Beatles: en dröm om frihet” (*ST* 06.04.1965), som ännu framstår som något av en höjdpunkt i tidig svensk rockkritik. Ett halvår tidigare hade tonsättaren Folke Rabe, som experimenterade med instrumentell teater, lagt ett slags grund genom att underkasta Beatles en musikologisk analys på *Expressens* kultursidor (”Beatles – visst är det musik”, 29.08.1964). Rabes artikel gick – liksom William Manns i *The Times* ett knappt år tidigare – ut på att visa att britterna stod sig väl även mätt med den seriösa musikens måttstockar.⁹ Nylén använder en annan legitimeringsstrategi: han menar att *gruppen* representerar en lösning på den rigida motsättning mellan romantisk individualism och kollektiv anonymitet som frammanas av soloartister, och att lösningen i Beatles fall tar sig uttryck i en specifik *rörlighet*. ”Känslan [...] svävar, viker undan. Melodiska temata byter av varandra, klangen och det rytmiska mönstret förändras, det är gott om avbrott, plötsliga nyckfulla accenter, diskontinuitet (också i textligheten).”

Artiklar som Rabes och Nyléns signalerar att popen börjar betraktas som intressant också ur estetisk synvinkel. Som utomlands äger än så länge bara en liten klick unga kulturjournalister det kulturella kapital som krävs för att konsekra rockartister. Deras insatser betydde dock långtifrån att slaget om popen var vunnet, och det är svårt att bedöma vilket inflytande de kan ha haft på sina efterföljare. Ofta övergick motståndarna bara till att hävda att Beatles var undantaget som bekräftade regeln att pop i gemen höll ”en musikaliskt (och textligt) kusligt låg kvalitet”.¹⁰

Den ståndpunkten blev emellertid allt svårare att upprätthålla efterhand som den mer avancerade amerikanska psykedeliska och brittiska progressiva rocken vann insteg. I det ”kommersiella tomrum”¹¹ som rådde 1968-72 uppstod allianser mellan svensk musik, amerikansk undergroundkultur och vänsterpolitiska strömningar. Dessa utmynnade i den svenska musikämbel, ”proggen”, vars födelse brukar räknas från Gärdesfesten 12 juni 1970. Under samma period börjar en ny generation av musiksribenter, fördelade på tre regionala centra – Håkan Sandblad och Tommy Rander i Göteborg, Henrik Salander och Bengt Eriksson i Stockholm, Lennart Persson och Mats Olsson i Malmö bl a – göra sig hörd i dagspressen. I motsats till kulturradikalerna kom inte de nya popsribenterna från universitetsfältet utan hade vuxit upp med musiken, och i motsats till de etablerade

⁸ Rasmusson, Ludvig: ”Popen måste få en chans i kulturen” (*SvD* 10.01.1968).

⁹ Artikeln knöt an till en hantverksdiskussion som inleddes av svenska jazzkritiker långt tidigare men blommade upp på nytt detta år. Jfr Lilliestam (1998:384, not 79).

¹⁰ Hellqvist, Per-Anders: ”Musik för vuxna, livsstil för unga” (*SvD* 25.09.1966).

¹¹ Den som först talar om denna period i termer av tomrum är Nylén (1977:124), men han bygger i sin tur på Per Lysanders analys i *OoB* 1972:5. Lysander anser att det framför allt är skivbolagens styrning som leder till att den svenska popindustrin slås ut och musikämbelns band måste börja från början – i en kollektiv politisk snarare än musikalisk identitet, därav amatörismen. Begreppet ”kommersiellt tomrum” härstammar från Bjurström (1983).

nöjesjournalisterna tillmätte de musiken avgörande betydelse. De var fans, och som sådana hade de läst anglosaxisk musikpress. Skiftet blir tydligt 1969, då Håkan Sandblad ger ut den första boken om rock på svenska, *Popmusik: extas, revolt och industri*. Med denna generation kan man påstå att det uppstår ett om än svagt nationellt fält för rockkritik, där positionerna vid den autonoma polen utmärks av en för Sverige typisk konflikt mellan politisk och ”ren” musikjournalistik.

Politisering och professionalisering

Det är en utbredd föreställning bland agenterna på fältet att den svenska rockkritiken föddes med Mats Olssons popsidor i *Expressen* 1974.¹² Obestriddigt är att Olsson var den förste svenske kritiker man ”måste läsa” och att hans stil och hållning blev skolbildande. Men Mats Olsson hade skrivit i samma anda i flera år på *Arbetet* i Malmö innan han började på *Expressen* nyåret 1974, och som antytts ovan var han inte ensam om att sända ut nya signaler. Senast 1972, då Åhlén & Åkerlund lanserade magasinet *Ny Musik* i ett försök att efterlikna *Rolling Stone*, stod det klart att skribenternas förtrogenhet både med rock och anglosaxisk rockdiskurs hade vuxit. Nu blev försöket kortlivat; redan året efter kunde progrörelsens nystartade *Musikens Makt* triumferande tillkännage att konkurrenten lagts. Själv försåg rörelsen *Aftonbladet* med Tommy Rander, som 1974 lanserades som Olssons politiska motvikt. Därmed hade kvällspressen tagit täten i fältets etableringsprocess.

Den svenska musikämbel, som nyligen fått en habil krönikör i Lahger (1999), kan ses som ett idealistiskt försök att upprätta en autonom ”mottoffentlighet” (Fornäs 1979 och 1985) på musikalisk basis. Till en början hölls den samman av den antikommersiella ideologi som gjorde sig synlig i samband med Stoppa Mässan-aktionen 1968. Senare blev det alltmer den apparat som byggts upp i form av skivbolag, distributörer, rörelsetrogna artister, gräsrotsorganisationer och tidningen *Musikens Makt*. Kring denna apparat utspelades en maktkamp mellan ”alternativister” och ”hegemoniker” med olika vänstergrupper som intressenter i kulisserna. Alternativisterna såg rörelsen som ett mångfasetterat, anarkistiskt alternativ till den kommersiella *musiken*. Hegemonikernas (d s k ”göteborgslinjens”) mål var en ”progressiv”, dvs en socialistisk *kultur*. De strävade efter kulturell dominans, föredrog rockmusik och ville se ”professionalism” på alla nivåer.¹³ Denna linje gick segrande ur striden, vilket medförde att en tilltagande sekterism (som även drabbade punken) kom att paras med blindhet för varukaraktären hos den musik som rörelsen själv producerade.

Som en av de centralt placerade aktörerna, Tommy Rander, har påpekat, fick progrörelsen i förhållande till sin storlek ett oerhört medialt genomslag. ”[R]ekordet var när [skivbranschen]

¹² ”I januari 1976 vaknade den svenska rockjournalistiken på allvar. Det var då en ung och väldigt oskyldig Mats Olsson klev in på vrålhippa Max’s Kansas City i New York för första gången,” skriver t ex Magnus Larsson och Kristoffer Triumf, ”Frågor men inga svar. En artikel om rockjournalistik”, *Nöjesguiden*, februari 1999.

¹³ Alternativisternas främsta språkrör var Thomas Gartz och Channa Bankier, hegemonikernas Tommy Rander och Mikael Wiehe. De senare föredrog att kalla den egna linjen ”progressiv” (alternativisterna blev därmed ”reaktionära”). Se Rander (1975:123f) och Wiehe, ”Alternativt eller progressivt?”, *MM* 9, 1976.

var tvungna att lägga ner Grammis för att proggbanden sopade hem vartenda pris”.¹⁴ Inflytande skaffade man sig bl a genom att infiltrera och debattera Sveriges Radio med hjälp av de nyinrättade ungdomsredaktionerna. Här skapades en serie uppmärksammade program.¹⁵ Men *Musikens Makt* var heller inte att leka med, trots att den som mest inte hade större upplaga än ca 10 000.¹⁶ Som bäst fungerade tidningen faktiskt som en nagel i ögat på ”maktens musik” (se t ex Åsa Mobergs utskrifter av sina samtal med radioledningen inför ett *Sommar*-program i *MM* 2, 1973), som sämst när den svängde pekpinnen. Utrymme gavs åt mycket annat än hederlig svensk musik; tidningen strävade efter att belysa hela spektret av produktion, distribution och konsumtion. Rander och Sandblad var inte de enda som kunde skriva. Läsvärda bidrag flöt också in från Peter Mosskin och Bengt Eriksson, och flera av 80-talets kritikerprofiler gjorde sina lärospån i ”Makten”.

Rörelsens kanske viktigaste plattform var dock *Aftonbladet* under Tommy Randers (1946-) färsla. Något typiskt 68-barn var aldrig Rander; han kom ur arbetarklassen och ställde sig kallsinnig till studenrevolten. I progrörelsen var han en alltid stridbar, ideologisk frontfigur (han är ännu övertygad om hegemonilinjens riktighet), drivande kraft i redaktionen för *Musikens Makt* såväl som i skivbolaget Nacksving, medförfattare till Ordfronts bestseller (fem upplagor) *Rockens roll*. och, som sagt, kritiker i *Aftonbladet* ett par år. Randers hållning är mer amerikansk än brittisk. Särskilt negativ är hans syn på *NME*:s Charles Shaar Murray, som han menar var ”Mats Olsson-skolans” viktigaste inspirationskälla.¹⁷ Kritikern får inte bli huvudperson på artistens bekostnad. Randers pessimistisk-ekonomistiska uppfattning är att utvecklingen i branschen ”lagbundet” går från mångfald i riktning mot en kommersiell enfald, från det stötande till det oförargliga. För honom är rap ”en fattig form av svart musik”. Han tycker bäst om artister som i likhet med John Lennon (och honom själv) ”levde och stökade” och ”satte sin karriär på spel ett antal gånger” (1988:163).

Åldersmässigt tillhör Mats Olsson (1949–) samma generation som Rander. Att de båda kom att spelas ut mot varann hindrar inte att de också hade vissa likheter. De delade smaken för amerikansk rotmusik, fast Rander favoriserade svart r&b och Olsson vit country. Båda hade utrerade åsikter och drogs till rampljuset; båda var fans med ett kunnande som grundlagts genom mångårigt lyssnande. Det räckte för Olsson, men inte för Rander, för vilken allt med musik, även ljudteknik, hade en politisk aspekt (*MM* 11-12, 1976). Medan Rander strävade mot en engagerad ”objektiv” kritik, odlade Olsson det subjektiva omdömet, och om Rander i huvudsak uppträdde som smakdomare, ville Olsson göra sina recensioner till läsupplevelser. Själv säger han att han aldrig tagit kritikerrollen på större allvar utan betraktat sig ”som en

¹⁴ Cit e Lahger (1999:118).

¹⁵ T ex *Bandet går*, där amatörer gavs eterutrymme, *Tonkraft*, Rander och Sandblads serie *Rockens roll*, Randers eget *Rundgång*, Tomas Tengbys *Morgonpasset*, Mia Gerdins feministiska *Spinnrock* och Kjell Alinges och Janne Forssells *Hemma hos* (med underrubriken ”Kulturfunk från de befriade områdena”).

¹⁶ Lilliestam (1998:107).

¹⁷ Om ingen annan källa anges, kommer uppgiften genomgående från personlig intervju.

entusiast vars uppgift det är att få andra människor att känna samma glädje, upphetsning och tillfredsställelse”.¹⁸

Mats Olsson växte upp i Malmö och hamnade på *Arbetet* efter studenten 1968. Han ville skriva om ”musik som ingen skrev om” – just då den brittiska bluesvågen. 1973 ringde *Expressen*, och i januari –74 startade han som popkritiker i Sveriges största tidning. Debuten blev en krönika (26.01) skriven i ett läge då man spekulerade våldsamt i Beatlarnas återförening. Olssons tes stod i rubriken ”Glöm Beatles!” - det finns annat.

Det blev ett jäkla liv. Men jag hade ju vuxit upp med *New Musical Express* och *Melody Maker* och deras sätt att skriva. Dom skrev ju väldigt brutalt. Det hade liksom ingen gjort. Och allt svenskt bedömdes ju som väldigt bra, alla i Stockholm kände ju alla artister och umgicks. Det kom nån platta, Kisa Magnusson tror jag det var, som jag sågade. Efteråt har vissa undrat om det var medvetet, om jag ville skapa mej ett namn. Nej, så hade jag skrivit i tre år i Malmö. Det var bara det att ingen läste ju *Arbetet* i Stockholm.

Redan från start mötte Olssons popsidor ett starkt gensvar från läsarna, som han gärna käftade med. Det gick också fort för honom att etablera sig och *Expressen* som ledande i branschens ögon. Själv karaktäriserar Olsson sin stil som självutlämnande, respektlös, enkelt och folklig: han skrev bara ”det man snackade om på krogen”. Hans populism är antiauktoritär och öppen. Man får ett starkt intryck av någon som vill vara ärlig, även om det får honom att framstå som inkonsekvent. Effekten är mycket avväpnande. Några gånger omvärderar han t ex sina tidigare omdömen genom att fråga sig: ”Men vad spelar jag mest?”. Vid premiären 26.05.1975 ledde det bl a till höga placeringar för några kvinnliga artister, Emmylou Harris, Linda Ronstadt och Turid. Samt Abba. Att hållningen ibland närmar sig antiintellektualism hindrar inte att Olsson ser storheten hos ett så pass intellektuellt band som Television eller hyllar Greil Marcus *Mystery Train* (13.11.1976). Liksom *NME* välkomnade han punken, särskilt i form av amerikansk New Wave, fast egentligen hade han hjärtat hos brittisk glam- och pubrock.

Olssons fankritik bidrog inte bara till att bekanta en svensk publik med ett brett utbud av vit, anglosaxisk rock. I lika hög grad lade den grunden för ett nytt, internationellt gångbart (om än inte djuplodande) sätt att tala om rock på svenska – en professionell svensk rockdiskurs. Samma förtrogenhet med anglosaxiska förebilder möter hos den något yngre Lennart Persson (1951-), som i motsats till Olsson har förblivit hemstaden Malmö och rockkritiken trogen under en trettiårig karriär, ägnad i huvudsak åt att utforska amerikansk rotmusik i alla tänkbara pressorgan från obskyra fanziner till 90-talets flaggskepp *Pop*. Persson är något av en urtyp för den kritiker som framför allt vill dela med sig av sin kärlek och sina kunskaper. I svensk rockkritik är han fortfarande den store historieberättaren och experten på äldre musik.

¹⁸ Olsson (1997:121).

Pragmatisk postmodernism

Det har, som Jon Savage (1995) understryker, alltid varit ordet ”pops” uppgift att erinra om de band till konsumtionskulturen som ”rock” försökte kapa. Med ingången i 80-talet är rockeran i princip förbi. Det som nyss fördömts som poserande blir nu norm; ironisk distans ersätter strävan efter ett ”autentiskt” uttryck; musiken förvandlas till ett element bland andra i en visuellt präglad livsstil (vilket underlättar för kvinnor att ta sig in i branschen), och distinktionen mellan ”autonom” och ”kommersiell” musik bryter mer eller mindre samman. En popsensibilitet i nya, postmoderna kläder gör sig gällande även i Sverige och medför att de politiska papperen förlorar i värde medan ”Mats Olsson-skolan” befäster sin position. I radio föregrips denna utveckling av program som Kjell Alinges *Eldorado*, en hip form av melodiradio, som skilde sig både från skval och den seriösa presentationen av alternativ rock i Lars Aldmans *Lilla Bommen*. Nya, reklamfinansierade radio- och TV-kanaler, framför allt MTV, ökar exponeringen av musikutbudet. På pressfronten växer marknaden för rockjournalistik genom starten av profilerade kvällstidningsbilagor typ *Aftonbladets* ”Puls” och gratistidningar som *Nöjesguiden*. Liksom i England föder punken en ny generation av fanziner – *Dr Krall*, *Anarki & Kaos* och allt vad de hette – vars skribenter flyter in i den etablerade pressen. *Expressen* slår vakt om sin hegemoni genom att rekrytera skribenter som Susanne Ljung, Kristina Adolfsson, Jan Gradvall och Måns Ivarsson, *Aftonbladet* rustar sig med Kjell Häglund, Per Bjurman och Andres Lokko, och *DN* rekryterar först Håkan Lahger och Per Mortensen, sedan Nils Hansson och Po Tidholm.¹⁹

1980, då *Schlager* tar över på magasinmarknaden efter en utbrytning från *Musikens Makt*, skapas en mellanposition som varar några år. Som Nils Hansson noterat försökte *Schlager* metodiskt gräva sig igenom hela Sverige på jakt efter ”gräsrotsrocken, den genuina”.²⁰ Med förvandlingen till *Slitz* vid decenniets mitt förtonar dock arvet från progen och punken till förmån för ett livsstilsmagasin, fokuserat på musik, mode och media à la brittiska *The Face*. I *Slitz* 10, 1986 markeras skiftet av att Håkan Lahger efterträds på sin redaktionspost av Jan Gradvall, som gjort en snabb karriär på *Expressen*. Ett par år senare består tidningens redaktion av Lars Nylin, Jan Gradvall, Kristina Adolfsson, Martin Theander och Mats Olsson. Tendensen är tydlig: *Expressens* popspalt har invaderat ”den enda svenska rocktidningen”. 1990 fanns ingen kvar av den ursprungliga redaktionen.

Den mest namnkunnige i det grabbgäng som startade *Schlager* är Håkan Lahger (1950–), en av de rätt få svenska rockkritiker som har akademisk utbildning (i sociologi och pedagogik). Det som stod Lahger närmast (han skriver inte längre rockkritik) var utan tvivel ”autentisk” rock och svenska representanter för genren som Lundell och Ebba Grön. Hans

¹⁹ I branschens ögon skulle *Expressen* behålla sin hegemoni intill millennieskiftet. Vid 1999 års omröstning halkade tidningen dock ner på fjärde plats efter *AB*, *SvD* och *DN*, medan Ivarsson behöll sin position som viktigaste kritiker.

²⁰ Hansson, Nils: ”Krokig väg till grabbiga Slitz. En musiktidnings historia under 16 år” (*DN* 09.04.1996).

filosofi framgår av ett intervjuцитat: ”Ett gitarrsolo har en början och ett slut i samhället.” På 80-talet var han sociologen i svensk rockkritik, mer amerikansk- än brittiskorienterad och med en fallenhet för långa, nyjournalistiskt påverkade reportage. Efter Tommy Rander är Lahger den som mest insisterat på samröret mellan musik och politik och kritikerns roll av smakdomare. Som läsare av Ludvig Rasmussen i *DN* utgör han dessutom den felande länken till 60-talets kulturradikaler.

Om Lahger överbryggade avståndet mellan *Musikens Makt* och *Slitz* så länkade Jan Gradvall (1963–) samman Mats Olsson och 90-talets stjärnkritiker Andres Lokko. Olsson erbjöd fanzineproducenten Gradvall att frilansa för *Expressen*, och han uppmuntrade i sin tur Lokko att skriva om musik. Gradvall har medarbetat i en rad pressorgan, inklusive *Pop*, och utgivit två böcker: *Artiklar, intervjuer, essäer 1981-1994* (1995) och, som redaktör, antologin *Fem meter upp i luften* (1997). Han är en framstående stilist och intelligent kommentator i den brittiska traditionen, som gärna iscensätter sitt ”jag” på ett självutlämnande, Olsson-liknande sätt i gestalten av en popnörd. Gradvall har antagligen betytt mer än någon annan för den postmoderna sensibilitetens genombrott i svensk rockkritik. I *Artiklar* utsträcks den rena estetiska blicken från rock till alla möjliga objekt enligt principen att allt kan avvinnas lust om det betraktas på rätt sätt. Gradvall anlägger samma popperspektiv på espresso, teve-tittande, strumpor, fotboll, storstäder och filmiska för- och eftertexter som på musik. Han är en dandy, som inte väjer för att utpeka kitsch som kultobjekt och gärna hanterar svåra ämnen lättsamt och tvärtom – om inte för annat så för att provocera.

Med *Slitz* breddning blev det utrymme för ett mer musikorienterat specialistblad. Det fylldes av *Pop* (1993-99), som lanserades under devisen ”100 % musik” och blev den hittills största och kvalitativt mest högstående satsningen på ett svenskt rockmagasin – ”rockmusikens *BLM*”. Från första början gick redaktionen ut med en kritisk, reflexiv hållning till kanon, som kulminerar i det famösa tionde numret, där en (helt manlig) redaktion röstat fram och utförligt kommenterar de hundra bästa popalbumen genom tiderna. Den kontroversiella listan toppas av Sly Stones *There’s a Riot Going On* (1971) och lämnar överhuvud taget god plats åt svart musik, medan svensk musik, kvinnliga artister och klassisk 60-talsrock nedvärderas (Dylans *Highway 61 Revisited* hamnar på elfte plats, och Beatles figurerar först på sextonde med *Rubber Soul*).

Pop kan ses som uttryck för en ganska smal, hip, stockholmsk subkultur, som under 90-talet fick ett starkt genomslag i svenska media, framför allt i TV.²¹ Centralfiguren i *Pop* (och komplementet *Bibel*) var chefredaktören Andres Lokko (1967–), som började skriva så sent som 1989. Sedan gick det snabbt: han blev programledare för TV 4:s *Tempo* och SVT:s *Popitopp*, medlem i *Glenn Killing*-gänget, popsribent i *Aftonbladet* (1989-93) och därefter krönikör i *SvD*:s City-bilaga (1994-98), hyllad av skivbranschen som Sveriges mest

²¹ Britton, Claes: ”Välfärdens bortskämda barn tar makten i medierna”, *DN:s månadsmagasin*, februari 1996.

intressanta rockkritiker, osv. Även Lokko är klart brittiskt orienterad, ett postmodernt mods, som gärna pluggar för svart musik. Hans ideal är att behålla barnets förmåga till nyfikenhet och entusiasm: "Jag vill fortsätta kunna känna mig som en tolvåring när jag upptäcker något nytt fantastiskt." ²² Lokko tror inte på "analys", trots att *Pops* första nummer deklarerar att tidningen "uteslutande skriver om – och analyserar – fenomenet popmusik". Han har försvurit sig åt ironin som sin generations diskurs och reserverat patos för (relativa) trivialiteter.

I det sammanhanget är 1996 års debatt om "den nya egojournalistiken" i dagspressen upplysande. Här försvarade Lokko den egna, deltagande subkulturens tolkningsföreträdare gentemot kultursidornas och i synnerhet *DN*:s distanserade hållning till tecken i tiden: "Jag fick plötsligt en sådan oerhörd lust att gå ut och dricka sprit, lyssna på disko och umgås med unga oförstörda människor som gillar popmusik av rätt anledningar," dvs "oförfalskad glädje över något som får en att känna sig levande" ("Kulturbedbatt", *SvD* 13.09.1996). Po Tidholm medgav i *DN* behovet av en viss förnyelse av journalistiken på kultursidorna. Men samtidigt anklagade han nöjesjournalisterna för kunskapsförakt:

Som om det inte skulle vara möjligt att både känna och analysera [...] Och svårigheterna, tror jag, är en följd av den nya 'ego-journalistiken'; den som har sin tyngdpunkt i de personliga värderingarna och inte ägnar sig åt det som ligger utanför det egna jaget [...] Det saknas inte unga, intelligenta människor. Däremot saknar de unga, intelligenta människorna utblickar.²³

Några utvecklingslinjer

I tillbakablick är det inte svårt att se linjer i det lilla svenska rockkritikfältet. Under etableringsfasen står striden mellan en konstdiskurs och traditionell nöjesjournalistik. I början av 70-talet har kritikerna dragit lärdom av anglosaxisk rockjournalistik, och motsättningen transformeras till en varaktig strid mellan en ren musikkritik och en politisk kritik, som båda tar musiken på allvar och som fortplantar sig in i punkgenerationen. För Mats Olsson är den viktigaste måttstocken fältintern, d v s samtida brittiska rocksribenter. Motståndarna (linjen Tommy Rander–Håkan Lahger) bygger i stället allianser med vänsterströmningar i det politiska fältet och svenskspråklig musik. Vid 80-talets mitt är striden avgjord. Olsson, duktig inte bara på att auktorisera andra agenter utan också på att ta till sig nya strömningar, återfinns då i kretsen av sina lärjungar i *Slitz*. Dessa lärjungar (Gradvall m fl) profilerar sig som pragmatiska postmodernister, bl a genom att öppna fältets gränser för nya typer av allianser, framför allt med en internationell, visuell kultur (film, reklam och mode), vilket innebär att gränserna gentemot marknaden suddas ut. När så *Pop* deklarerar "100 % musik" som

²² Jönsson, Martin: "Jag har aldrig känt mig hundra procent svensk", *Nöjesguiden* 10, 1996.

²³ Tidholm, Po: "Fångade i sitt eget posering" (*DN* 20.09.1996).

affärsidé och efterträder *Slitz*, sluts fältets gränser på nytt, fast på högre nivå – grafiskt, stilistiskt och innehållsmässigt. Det blir möjligt därför att centralfiguren Andres Lokko besitter tillräckligt mycket fältspecifikt och mediekulturellt kapital för att kunna samla en elit av svenska kritiker omkring sig. Olssons, Gradvalls, Perssons och Lokkos centrala roller i svensk rockkritik beseglas slutligen genom upprättandet av sajten feber.se, nu nedlagd även den, med åtföljande böcker och CD-antologier.

Litteratur (utom tidningsartiklar):

- Bjurström, Erling (1983): "Det kommersiella tomrummet". *Nordisk Forum* 39-40.
- Bjurström, Erling (1997): *Högt & lågt: Smak och stil i ungdomskulturen* (High and Low: Taste and Style in Youth Culture). Umeå: Boréa.
- Bourdieu, Pierre (1979/1984): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, Pierre (1992/1996): *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1996/1998): *On Television and Journalism*. London: Pluto Press.
- Cohn, Nik (1969/1996): *Awopbopalooobop Alopbamboom. Pop From the Beginning*. London: Picador.
- Featherstone, Mike (1991): *Consumer Culture & Postmodernism*. London: Sage.
- Fornäs, Johan (1979): *Musikrörelsen – en motoffentlighet?*. Göteborg: Röda Bokförlaget.
- Fornäs, Johan (1985): *Tältprojektet. Musikteater som manifestation*. Stockholm/Göteborg: Symposion.
- Frith, Simon (1981/1983): *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*. London: Constable.
- Gendron, Bernard (2003): *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. University of Chicago Press.
- Gradvall, Jan (1995): *Artiklar, intervjuer, essäer 1981-1994*. Stockholm: Koala Press.
- Gradvall, Jan (ed.) (1997): *Fem meter upp i luften – en antologi om popmusik*. Stockholm: Norstedts.
- Gudmundsson, Gestur (1999): "To Find Your Voice in a Foreign Language: Authenticity and Reflexivity in the Anglocentric World of Rock." *Young*, 7/2
- Laermans, Rudi (1992): "The Relative Rightness of Pierre Bourdieu: Some Sociological Comments on the Legitimacy of Postmodern Art, Literature and Culture." *Cultural Studies*, 6/2.
- Lahger, Håkan (1999): *Proppen. Musikrörelsens uppgång och fall*. Stockholm: Atlas.
- Lilliestam, Lars (1998): *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lindberg, Ulf, Gudmundsson, Gestur, Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans (2000): *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers. The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*. Århus: Nordisk institut.
- Lysander, Per (1972): "Svensk popmusik. Innemusik eller kampmetod?". *Ord & Bild* 5.
- Marcus, Greil (1969): "Who put the Bomp in the Bomp De-Bomp De-Bomp?", i Marcus, Greil (ed.): *Rock and Roll Will Stand*. Boston: Beacon Press.
- Negus, Keith (1992): *Producing Pop. Culture and Conflict in Popular Music*. London: Edward Arnold.
- Nylén, Leif (1977): "Musikrörelsen och masskulturens politisering". *Ord & Bild* 2-3.
- Nylén, Leif (1998): *Den öppna konsten*. Stockholms allmänna konstförening.
- Olsson, Mats (1997): "New York 1976", i Gradvall, Jan (ed.): *Fem meter upp i luften. En antologi om popmusik*. Stockholm: Norstedts.
- Rander, Tommy (1988): *Rockens roll*. Stockholm: Ordfront.
- Regev, Motti (1994): "Producing Artistic Value: The Case of Rock Music." *Sociological Quarterly*, 35/1.
- Regev, Motti (1997): "Rock Aesthetics and Musics of the World." *Theory, Culture and Society*, 14/3.
- Savage, Jon (1995): "The Simple Things You See are all Complicated", i Kureishi, Hanif & Savage, Jon (eds.): *The Faber Book of Pop*. London & Boston: Faber & Faber.
- Ziehe, Thomas & Stubenrauch, Herbert (1982): *Plädoyer für ungewöhnliches Lernen: Ideen zur Jugendsituation*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt.

Personliga intervjuer:

- Robert Christgau, New York 22.05.1998
- Tommy Rander, Göteborg 14.10.1998.
- Lennart Persson, Malmö 12.05.1999.
- Mats Olsson, Malmö 11.06.1999.
- Håkan Lahger, Stockholm 14.06.1999.

Jan Gradvall, Stockholm 15.06.1999.