

Hadets stemmer, hybride klange

Den sorte musik og den modsætningsfyldte racisme

Af Les Back

Undertiden kan det være en god idé at gøre opmærksom på det selvindlysende. Den musik, der er opstået i kølvandet på den afrikanske diaspora, er ikke først for nylig kommet til Europa. Faktisk har den lige siden det attende århundrede været en integreret del af Europas musikalske landskab. Vi taler om lyde, der er kommet hertil med slave-musikere, jubilee-sangere, jazzorkestre, reggae sound-systems og hip hop DJs. Det er ikke muligt at forestille sig Europas sociale historie uden at forholde sig til den rolle, den sorte musik har spillet.

I viktoriatiden overskred man de sociale og politiske skel, når man lyttede til jubilee-sangere og negro-spirituals. Og Karl Marx, der boede i London i over tredive år, gav sin egen version af 'tyske folkesange og negro-spirituals', når han spadserede med sine døtre i High Gate (Wheen, 1999, 221). Sangerne i Fisk Jubilee blev forgudet af såvel aristokrater som fattiglemmer, og de optrådte både for Dronning Victoria og for Gladstone. I deres erindringer (Gilroy 1993, 90) kan Fisk Jubilee således berette om en særlig begivenhedsrig koncert, der fandt sted d. 31. maj 1875 ved det årlige møde i Freedmen's Mission Aid i the City Temple, hvor de blev præsenteret for publikum af Jarlen af Shaftesbury. De skriver:

"Så stor en menneskemængde var strømmet til bygningen, at det var så godt som umuligt at kæmpe sig vej frem til dørene. Lord Shaftesbury, formanden, blev således på grund af vanskelighederne med at mase sig vej gennem mængden i gangene i adskillige minutter forhindret i at nå frem til scenen. Da han omsider nåede tribunen, fik han øje på sangerne i galleriet, og han hilste hjerteligt på dem. Hans første bemærkninger, efter at han havde rejst sig for at hilse dem velkommen, lød: 'Det glæder mig at se, at så mange af Londons borgere er mødt frem for at tilkendegive deres ønske om igen at byde vore ærværdige brødre og søstre velkommen. De er kommet her i aften for at charmere os med deres smukke sange. Det er imidlertid ikke for deres egen skyld, de endnu engang befinder sig her, men som led i bestræbelsen på at forbedre forholdene for de farvede i Amerika. Desuden ønsker de at gøre, hvad de kan, for at sende missionærer af egen hudfarve til landene på hele det afrikanske kontinent. Vore unge mennesker er begavede med usædvanlige evner. Når de nu kommer her med deres ønsker og hensigter, da nærer jeg for min del intet ønske om, at de måtte blive hvide – derimod kunne jeg selv meget vel ønske at være sort. Hvis jeg havde troet, at farve betød noget – hvis det var farven, der var årsag til disse unge menneskers oprigtighed, deres gudfrygtighed og deres talent – ja, så ville jeg den dag i morgen udskifte min egen hud med deres' (Marsch, 1900, 79-80)."

Tonerne af den sorte gospelsang fik altså vor repræsentant for det engelske aristokrati til at fantasere om at underkaste sig en forvandling. Var han den første *whigger* aristokrat?*)

Dough Seroff har dokumenteret en historie, der på samme måde drejer sig om fascinationen ved gospelsang, denne gang i den anden ende af det sociale spektrum. Seroff viser således, at Fisk Jubilees besøg resulterede i dannelsen af hvide grupper fra arbejderklassen, der sang negrospirituals; han kan f.eks. vise, at man i Hackney i det østlige London i 1875 kørte tredive unge sangere fra den lokale 'Ragged School' rundt i London og samlede penge ind til Hackney Missionen – samme år som Jarlen af Shaftesbury præsenterede Fisk Jubilee for det londonske publikum. (Seroff, 1986, 48).

Det morede sikkert Marx at synge gospelsange. Marxister i det tyvende århundrede havde dog ofte et mere tvetydigt forhold til den sorte musik. Theodor Adorno er måske den mest fremtrædende kritiker, der tog afstand fra jazz og masseproduceret musik. Man misforstår nemt Adornos pointer, hvilket i vidt omfang skyldes de retoriske udskjelser, han begiver sig ud i. I en artikel betitlet *Über Jazz*, skriver han eksempelvis, at jazz først og fremmest minder om "tjenestepigers spontane sang." (Adorno, 1990, 53). Hans principielle modstand mod jazzens skyldtes ikke, at den var arkaisk eller på nogen måde 'primitiv', men snarere at den forsynede kapitalismen med den ultimative kendingsmelodi. Hans indvending skyldtes altså til dels, at jazzens kommercialisering underbyggede kapitalismens stereotyper. Synspunktet stammede bl.a. fra hans oplevelser som student i Oxford i trediverne, hvor han blev bekendt med, hvorledes det engelske ari-



The Fisk Jubilee Singers

stokratis elite tilegnede sig jazz (Wilcock, 1997). Den moderne kapitalisme udbyttede forestillingen om blackness eller *det sorte*: "på samme måde som det gælder forbruget af varer, er fremstillingen (*Herstellung*) af jazz et urbant fænomen; de sortes hud fungerer som en farveeffekt på lige fod med sølvbelægningen på en saxofon." (Adorno, 1990, 53). Ifølge Adorno ligger jazzens betydning i at den parodierer den koloniale imperialisme, ikke andet. Der var ikke noget vitalt eller sanseligt i, hvad han omtalte som disse "glitrende musikalske varer."

Grunden til at jeg her omtaler Adorno er, at han har givet os et vigtigt indblik i de måder, hvorpå musikkens kommercialisering inkorporeres i feticheringen af racespørgsmålet. Dette kritiske perspektiv er i nyere tid blevet genoptaget af Paul Gilroy, der argumenterer for, at en tilsvarende kommerciel udbytning har forstærket de racistiske ideologier og reduceret den sorte musik til "markedsføringen af en hul og postuleret trodsholdning" (Gilroy, 1987). Paradoksalt nok betød den mekaniske reproduktion af sort musik takket være masseoptagelser

*) Begrebet Whigger er en forkortelse af white niggers, hvor betydningen går på hvide, der ønsker at være sorte.

også, at den gjorde den sorte musik i stand til at rejse på hidtil ukendte måder. Den sorte musik kunne nu cirkulere frit mellem folk af afrikansk afstamning og etablere forbindelser mellem mennesker, der ellers levede adskilt i tid og rum (Gilroy, 1987). Dertil kom, at den sorte musik fandt vej til de nye verdener, der straks tog den til sig. I denne artikel vil jeg forholde mig til den specifikke, men sammen-satte karakter af denne musikalske vandring ud fra en europæisk sammenhæng, og jeg vil herunder forholde mig til det fænomen, man har omtalt som "sort som hvid-syndromet" (Hewitt, 1983).

For at begribe de sociale processer, det drejer sig om, må man udvikle en grundig forståelse af det netværk af sociale relationer, der indoptager, forbruger og praktiserer sort musik. I nærværende artikel retter jeg specielt opmærksomheden på sort musik i de hvides verden, og jeg vil fokusere på to musikalske scener i min redegørelse for, hvad jeg anser for hovedspørgsmålet, nemlig: Hvordan indplacerer fascinationen af og kærligheden til den sorte musik sig i den europæiske racismes kulturelle mønstre?

Skinheadenes moonstomp og rytmen i den hvide chauvinisme

I sin epokegørende bog *Subculture: The Meaning of Style* argumenterer Dick Hebdige for, at man implicit i efterkrigstidens britiske ungdomskultur kan finde stiltræk af en historie om *race-relationer*, der på en gang fungerer assimilerende og fornægtende (Hebdige, 1979). Således finder man i de stil- og adfærdsformer, der er tættest forbundet med racisme undertiden dybtliggende og gennemgribende kulturelle hybridformer. Måske det bedste eksempel på dette findes hos skinheads, der til at begynde med dyrkede en stil baseret på amerikansk soul og jamaicansk rocksteady. Kobena Mercer har gjort opmærksom på, at den sorte musik blev et veritabelt register for hvid selvbevidsthed og identitet, et fotografisk negativ (Mercer, 1987, 1994). Og Anoop Nayak har i en fremragende analyse af skinheadkulturen betonet, at denne identitet er karakteriseret ved en stramt koreograferet performance (Nayak, 1999, 76-77). Det interessante og overrumplende består i, hvor vigtig sort musik er som signatur for denne stiludvikling.

Skinheadenes stil havde sin oprindelse i midten og slutningen af 1960erne i Storbritannien, nærmere bestemt i arbejderkvarterer syd og øst for hovedstaden. De havde plyset hår, gik med seler, var iført Doc Marten støvler og stramme Levi jeans i en stil, der udnyttede industriarbejdernes image til at skabe en konservativ maskulinitet i en tid i øvrigt præget af politisk, økonomisk og social forandring og uro. Skinheadene blomstrede i realiteten frem i 1969 i en tid, der i øvrigt i stigende grad blev tegnet af storbyernes protestbevægelser, bøssepolitik, feminisme og en række andre sociale bevægelser. De første forskere, der beskæftigede sig med dette, så de ændrede stil- og adfærdsformer som symbolske forsøg på at bemestre de sociale forandringer og den destruktion af lokalmiljøer, der fandt sted i arbejderklassekvarterer i efterkrigstidens Storbritannien (Cohen, 1972; Hebdige, 1981). Midlet var en aggressiv promovning af hvid arbejderklasseidentitet, om end i burlesk form. Skinheadenes stil og adfærd blev opfattet som elementært forbundet med de hjemlige adfærds-koder baseret på klasse, maskulinitet, race og magt; deres adfærd blev globalt karakteriseret ud fra kulturelle stiltræk forbundet med en bestemt type maskulinitet. "Skinheads opfører en akavet maskulin mimesis, en koreografisering af en trussel – hvilket også gælder pigerne," hævder Dick Hebdige (1982, 28).

Skinhead-kulturen var gennemtrængt af en heteroseksuel, maskulinistisk og konservativ symbolik, hvilket imidlertid ingenlunde begrænsede den tiltrækning, bevægelsen udøvede, til gruppen af hvide mænd med ret ryg. Lige fra begyndelsen rummede skinheadstilen en ambivalent køns politik. Kvindelige skinheads, omtalt som *rennes*, kombinerede stilarter, der traditionelt katalogiseredes som maskuline (Ben Sherman og Fred Perry-skjorter, billige hyttesko eller *monkey boots*) med kvindetøj (korte miniskørter og storternede strømpebukser). Denne sammensatte maskulint-feminine stil kom måske mest tydeligt til udtryk i frisuren *The Feather*, der kombinerede mændenes kortklippede plys med en fryns, der faldt ned over øjne og hals. Og når mænd i bar overkrop dansede sammen i store grupper, var det udtryk for en maskulinitet, der rummede et element af homoerotisme; der fandtes da også fra første færd i skinheadkulturen en mindre gruppe bøsser, der skabte deres eget scenerum,

særlig i arbejderklassekvartererne i det indre London. Murray Healy, der har skrevet en glimrende studie af bøsser i skinheadkulturen, citerer en skinhead bøsse om en klubaften i Cambridge sidst i tresserne i *The Union Tavern*:

Tirsdag aften var skinheadaften, og man kunne gå ind i pub'en, og der var så et hav af plyshoveder. Fantastisk! Bøsser hele bundtet! Vi dansede til reggae hele natten, rigtig Jamaica, siger jeg dig, i rækker og geledder. Det var noget af et syn at se alle de her skinheads danse i lange rækker. Stemningen var elektrisk (Healy, 1996, 72).

Sammenhænge som denne nedbryder forestillingen om, at der var tale om en slet og ret chauvinistisk kultur. Samtidig må man også spørge sig, hvad det var, der skabte betingelserne for det ekkorum af maskulinistiske beretninger om 'den fandenivoldske fyrs' gangsterliv, der blev besunget i *rock steady* og *ska* musik?

I følge Hebdige blev sammenhængen i skinhead-bevægelsen i den første tid holdt på plads af to specifikke maksimer, nemlig inkorporeringen af en forestilling om *Englishness/Britishness* samt insisteringen på *autenticitet* (Hebdige, 1982). Det betyder imidlertid ikke, at den kultur, der praktiseredes af første generation af skinheads, ikke også tilegnede sig de sorte multikulturelle storbyregistre. Det interessante i denne forbindelse er sameksistensen af en art uklar blandingskultur side om side med åbenlys racisme og racistisk nationalisme. Roger Hewitt har i et essay for nylig genfortalt en historie fra en skinhead, der drejede sig om en konflikt i 1969 i en danseetablissement ved navn *Locarno* i Streatham i det sydlige London. Denne skinhead gav følgende version af den raceprægede dynamik, der kom til udtryk på de forskellige kulturelle mødesteder – en hvid fantasi om beherskelse af byrummet:

[Skinheadene] var en stor og omfattende bevægelse. Vi kontrollerede et sted ved navn *Locarno* i Streatham. Der var flere tusind skinheads alle vegne fra. Strømmerne rørte os ikke. En aften dukkede niggerne [*nig-nogs*] op. Man kaldte dem *soul boys* dengang, niggerne, og de kom så – og der var omkring fem hundrede af dem – fra et sted, der hed *Ram Jam*. Kender du *Geno Washington* og *The Ram Jam Band*? Men altså, de holdt til der – Brixton. Og vi var i Streatham – hvid mands territorium. Og det sted styrede vi, vi dansede *Skinhead Moonstomp* og den slags [min fremhævelse]. Så kom de, og de havde tænkt sig at overtage stedet. Vores sted. "Fint nok," sagde vi. Man hørte om det i hele

London, og flere tusind *skins* kom derned. Ved titiden var der 1500. Klokkerne ti var der 3000. Niggerne fik pludselig travlt, og vi drev dem hele vejen til Brixton, og efter det gik vi rundt i Brixton, som det passede os. Vi rørte ikke deres territorium før det, men var over hele Brixton nu, og der var ikke en nigger på gaden. En nigger på gaden var en død nigger. Vi kunne tvære dem helt ud. Sådan skulle det også være i dag (Hewitt, 1995, 24).

I dagens Brixton er den slags fantasiforestillinger om racistisk dominans af byområder utænelige: det sorte samfund er veletableret, og den folkelige racisme er stærkt reduceret. Muligvis var ovenstående fremstilling tvivlsom allerede dengang, men vor skinhead repræsenterede immervæk visse af de karakteristiske sammensatte og tvetydige træk i deres kultur. I følge Hewitt var han "en Nazi-intellektuel med bøger og pamfletter. Han var også af jødisk herkomst og sloges med skrækindjagende indre dæmoner. "Dem" og "os" befandt sig inde i ham og uden for ham på en og samme tid i en synkretisme, der råbte og skreg på at blive forløst" (ibid., 24). Denne hybride disharmoni, der genoptræder i selve stilen, opererer i et lag, der ikke kommer med i Hewitts i øvrigt indsigtfulde fremstilling. Skinheadenes *moonstomp* fremstår i beretningen som hvidhuderens dans i London og udspillede sig rent faktisk til beat'et fra jamaicanske musikere og sorte plader. Hvide fans tilegnede sig jamaicanske musikformer (som *ska* og *bluesbeat*), hvilket resulterede i en stil, der blev kendt under betegnelsen *skinhead reggae* (Griffith, 1995). En sort jamaicansk gruppe ved navn *Symarup* stod for *Skinhead Moonstomp*, der definerede genreholdninger: "Og så vil jeg gerne se alle jer skinheads komme op af stolene, gribe fat i selerne, trække i støvlerne og give mig den der gamle moonstomping." Den fandenivoldske karl fra ghettoen, der fejrer sine triumfer i *rock steady* og *ska* reflekteredes i, og muliggjorde tilblivelsen af, en tilsvarende hvid maskulinitet og den dertil hørende fantasi om beherskelse af byrummet.

Også en mindre gruppe sorte skinheads tilhørte scenen. Andre steder i det sydlige London spillede klubber som *The Galaxy* i Lower Sydenham jamaicansk musik til et blandet sort-hvidt publikum. Dette publikums engagement var fanget mellem stilens formodede racisme og det, den symboliserede for en udefrakom-

mende betragtning. Darryl, sort skinhead fra Bournemouth, bemærkede herom: "Jeg har problemer til højre og venstre. Der er de skinheads, der mener, jeg ikke hører til på grund af min hudfarve. Så er der de sorte, der siger 'du er en skamplet på din race.'" (Marshall, 1991, 122) Komplikationer af den slags var en

nen med bands som *Sham 69* og *The Cockney Rejects*, mens *The National Front* på deres side stod bag *White Noise Music Club*, der i 1979 var blevet oprettet af to unge fascistiske aktivister, Patrick Harrington og Nick Griffin sammen med den britiske Nazi-musiker, Ian Stuart Donaldson.



"The godfather of Ska", Laurel Aitken, før scenen ved Potsdamer Ska-festivalen i 1993 stormes af begejstrede sharp-skins.

Kilde: Klaus Farin: *Die Skins*. 1997.

del af musikscenen fra første færd. Op gennem 1970erne og 80erne så det ud, som om det multiraciale element blev svækket, i og med at skinheadstilen nærmede sig neofascistisk politik via *The British Movement* og *The National Front*, der helt bevidst rekrutterede skinheads som fodfolk i deres *racekrig*. Skinheadenes politiske tilhørsforhold blev signaleret via farven på snørebåndene på deres karakteristiske Doc Marten støvler: hvide snørebånd var ensbetydende med støtte til *The National Front*, røde snørebånd til *The British Movement* (Hewitt, 1996, 30). Splittelsen afspejledes i valget af musik ved fremkomsten af post punk Oi! sce-

I redegørelsen for skinheadkulturens opkomst har man især hæftet sig ved, hvad der foregik i London. Samtidig fandt en række egenartede udviklinger imidlertid sted i provinsen: både i Midlands, i de nordengelske byer og i Skotland opstod en særlig skinheadscene. Efterhånden som musikscenens racepolitik ændrede sig, var der tale om en tilnærmelse mellem visse aspekter af skinheadscenen og *soul dance*-kulturen i industribyerne i Midlands og det nordlige England. Det er denne musikscene – der var fuldstændig optaget af at spille og forbruge udsøgt soul musik – som jeg vil tage som mit andet vigtige eksempel.

Ud på gulvet: Soul, klubkultur og dem nordfra

Omkring begyndelsen af halvfjerdserne var der blevet oprettet soulklubber og forlystelsessteder, der holdt åbent natten igennem, i *The Twisted Wheel* i Manchester, *Va Va's* i Bolton og *The Torch* i Stoke on Trent (Hollows and Milestone, 1996). Udtrykket *northern soul* skylder vi Dave Godin, Blues and Soul sangskriver, som en måde at indfange den særlige soulkultur på, der udviklede sig i Midlands og Nordengland. Scenen var baseret i en tilsyneladende udtømmelig reserve af sort musik og ukendte, men fremragende soulplader indspillet i Detroit og Chicago og taget fra plademærker som *Okeh*, *Ric Te*, *Sansu*, *La Beat*, *Revilot* og *Backbeat*. Det er måske værd at understrege, at der i denne soulscenes særlige *nordlige* karakter var tale om en henvisning til klubber, der var hjemsted for musikken i England – ikke steder i De forenede Stater, hvor mange af pladerne blev indspillet.

Adskillige af de bedst kendte DJs baserede deres karriere på at finde og eje udvalgte eksklusive 45-plader, der blev hentet frem fra butikker og lagerbygninger i den amerikanske ghetto. Man vogtede over sjældne demo'ers og acetaters identitet med stor nidkærhed, Djerne dækkede over det pågældende plademærke og forsynede i bogstavelig forstand titel og kunstner med et dækningsnavn for på den måde at lede rivalerne på vildspor. Pudsigt nok findes der i dag antagelig flere af de vigtigste soulplader nordfra i Storbritannien end i De forenede Stater – hvilket igen har betydet, at amerikanske pladeforhandlere nu må bruge betegnelsen *northern soul* til at klassificere denne type musik.

Det bedst kendte af forlystelsesstederne var *The Wigan Casino*, hvor Russ Winstanley, Richard Searling og John Vincent var DJ'er. Kasinoet åbnede i 1973 og arrangerede unikke *soul extravaganzas* for op til 1500 fans, der kørte hele natten (Winstanley og Novell, 1996). Klientellet var for størstepartens vedkommende velbegavede stilbevidste unge hvide fra arbejderklassen. Sort musikkultur forvaltet af hvide. Samtidig dermed udviklede sig en musikscene, der var kontrolleret og organiseret af sorte fra forskellige alternative offentlige områder i storbyer som London, Birmingham og Manchester, steder hvor der befandt sig større etablerede sorte samfund, der i hovedsagen stammede fra Caribien.

Den tids mode inkorporerede og tilpassede forskellige træk fra skinheadstilen; for mænd var der tale om Spencers *soul bags* (bukser), bowlingskjorter, røde eller citrusgrønne sokker og hytte- eller vandresko; kvinderne var iført lange fyldige nederdele, Mary Quant-agtig stilsymboler og sandaler. Den løstsiddende mode passede perfekt til den flamboyante og akrobatiske dansestil, som man dyrkede på musikscenen. De unge fandt på at bestrø gulvet med talkum for at reducere lædersålernes gnidningsmodstand. Disse fester, der foregik natten igennem, [*nitere*] var et reelt alternativ til det glitterværk, som halvfjerdsernes almindelige popkultur var indbagt i. "Vi sagde skråt op til pladeselskaberne og tøjfabrikanterne og alle dem, der ville prakke os noget på og fortælle os, hvordan vi skulle være," fortæller Keb Darge. "Alle var glade for at have noget, der var deres eget. Noget, de selv havde lavet." (Interview, London, d. 30. September 1997).

Første gang Keb oplevede soulmusik var i et discountetablissement på den lokale RAF-base i hjembyen Elgin i Skotland. Inden længe var han en blandt en tusindtallig skare skotske soulfans – eller *Troups* – der regelmæssigt aflagde besøg i de nordengelske soulklubber. Hans første visit til England var for at gå i The Wigan Casino. "Vi sprang på den lokale bus, og der var dem fra Dundee med, de var flyttet til Bolton, så de kunne gå til fest hele natten. Det var den slags, der kom nordfra." Og Keb fortsætter: "Der var et par unge fyre nordfra, der sad oppe foran i bussen, og tre-fire af de lokale fyre generede dem. En af dem fra Dundee sad bag i bussen, og han fik fat i en papirpose og sked i den, løb op foran og smækkede den op i denne her fyrs ansigt og sagde med tyk Dundee-dialekt "Værsgo, store lort." Og jeg tænkte, "Halløj, det er en stor familie det her." Man havde en fornemmelse af at høre til." (Interview, London, d. 30. september 1997).

Tim Ashibende, sort soulfan og hyppig gæst i The Wigan Casino, husker varmegraderne i lokalet, når det gik løs hele natten: "Man kom indenfor, og den var der med det samme. Alle de lugte. Man gik ned på toiletterne, og der stank af Brut¹⁾. Stank, siger jeg. Folk gik derned med en sveddryppende T-shirt, så tog de en ny

¹⁾ Billig eau de cologne til mænd.

på og lagde et lag Brut oven på. Når man kom, var skjorten hvid, når man gik, var der orangefarvede plamager på den. Nikotinen løb ned ad væggen, en blanding af kondenseret sved og tobak." (Interview Stoke on Trent, d. 20. oktober 1997). Og Butch, DJ og god ven af Tim, siger: "Scenen var for størstedelens vedkommende arbejderklasse, musikken var og er sort amerikansk. Der var en ufattelig kærlighed til musikken. Folk elskede den, man blev fanget af den upolerede følelse, der var i den. Det ligger i nogle mennesker, at de bliver fanget af *northern soul*. Følelserne skal ligge rigtigt. På dansegulvet kan man se folks soulgrimasse" (Interview, Stoke on Trent, d. 20. oktober 1997). Musikken er langtidsholdbar, netop fordi den opfanger den elektriske ladning i den personlige oplevelse af triumf, kærlighed og fortvivlelse, der opstår i de ekspansive og grænseoverskridende dansenumre. Prøv at lytte til Danny Mondays *Baby, without you* eller Linda Jones' ekstatiske *I just can't live my life (without you babe)* – det er soul helt igennem, lige til at danse til. Folk elsker musikken med en uforblommet lidenskab, der beskytter scenen mod udefrakommende modeluner. Alligevel er det i elementær forstand slidsomt arbejde at holde styr på de seneste succesplader, der ofte er gemt væk bag falske titler af DJs. "Det kræver forskning," fik jeg at vide af en fan.

Kvinder har altid spillet en vigtig rolle på musikscenen, men det er mænd der står for samlingerne og arbejder som DJs. "Kvinder kan være lige så vilde med vinyl som mændene, alligevel er det stort set kun deres kærester, der køber pladerne med pigernes surt sammenskrabede midler," siger Elaine Constantine med et skævt smil. Elaine oplevede første gang *northern soul* i Bury, og hun blev soulfan af hele sit hjerte efter en tur ud på Scooter-scenen med mange skuffelser. "Jeg så en fyr uden for *The Ritz* i Manchester for et par måneder siden, og han havde skrammer over hele halsen. De var så langt ude, at de var grønne af det. Jeg sagde "Hvad er der med dig?" og han sagde "Min kone gik løs på mig og brændte alle mine dansesko, så jeg ikke mere kunne gå til fest." Jeg så ned på hans fødder, og han gik rundt i tøfler." (Interview, London d. 28. September, 1997). Mange kvinder mente, at musikscenen var et godt sted, for man kunne komme der alene. Sue Hender-

son siger: "Jeg kunne gå til fest alene og snakke med forskellige. Men jeg skal ikke nyde noget af en eller anden stangberuset fyr, der kommer anstigende og ævler løs, fordi jeg sidder for mig selv. Jeg kan ikke tænke på andre steder, hvor det er på den måde." (Ibid.)

1970erne var kendetegnet af vold og en stadig acceleration af den folkelige racisme. Når soulfans i dag ser tilbage på dengang, taler de ikke desto mindre om den fremherskende ven-skabelighed på scenen, som også gjorde det rimeligt sikkert for sorte fans at være med. Tim Ashibende fra Stoke on Trent, samler og *fanzi-ne writer*, husker: "I 70erne var det ikke uden risiko, jeg som sort færdedes på scenen. Det var det, jeg godt kunne lide ved den nordlige musikscene – hvis man kunne lide musikken, betød alt andet ikke noget. Jeg er ikke i tvivl om, at der var racister i massevis på scenen, men personligt har jeg aldrig haft nogen vanskeligheder." (Interview, Stoke on Trent d. 20. oktober 1997). Alligevel kunne det være risikabelt at drage af sted til etablermenterne, særlig eftersom de locale pub'er lukkede, netop som dansestederne åbnede. Dean Anderson, sort fan og kendt DJ fra Newark, mindes en særlig ubehagelig tur til Casino.

"Jeg var altid bange for at standse op ved tankstationerne. I gamle dage på M62 løb man altid ind i en busfuld fodboldfans. Den her aften standsede vi, og jeg stod og spillede på en pin-ball machine lige ved døren. Clive, der var mulat, var i den anden ende af lokalet. Så gik døren op, og de her fyre trådte indenfor, tolv fyre eller deromkring, de fik øje på mig og gav sig til at skråle 'Sieg Heil, Sieg Heil, Sieg Heil.'" (Interview, Newark, d. 6. oktober 1997).



Ovenstående begivenhed fremstiller i et glimt den kulturpolitiske situation i 1970ernes Storbritannien. Racistiske skinheads konfronterer og angriber ikke blot sorte, men også *racefor-rædere*, der får at høre, fordi de "blander sig" med de sorte. Også de hvide tilskuere på tankstationen foretrak at se på fra sidelinien. Det er først, da de to kvinder fra Liverpool hæver denne fortryllelse, at den hvide meddelagtighed brydes. Kvinderne skaber et kortvarigt øjeblik af modig antiracistisk sameksistens, når de gør deres mænd så forlegne, at de tvinges til at tage affære.

Trods alle disse synlige udtryk for tolerance og til trods for den åbenbare antiracistiske moral, ser vi også en ambivalent holdning hos scenens nordlige fans til den sorte musik. Tim Ashibende, forfatter og soul fan, har talt om kløften mellem den erklærede opslutning omkring musikken og den manglende forståelse for de mennesker, der havde skabt den: "Man ved forbløffende lidt om de mennesker, der står bag den musik, vi holder så meget af – kunstnerne, sangskriverne, producerne. Folk, der har givet os mesterværker på vinyl. Derimod ved vi en hel masse om plademærker, matricenumre, diskografier, alternative og forskellige udgaver og den slags. Manglen på viden om dem, der står bag, er påfaldende, hvilket har givet anledning til fejlinformation, mytedannelse og i nogle tilfælde løgn og digt!" (Ashibende, 1995, 3). Slutresultatet har været en omstændelig og ofte skadelig *ghetto mytologi*: "Hvor mange gange har man ikke hørt, at den og den kunstner i dag 'vasker biler' eller 'serverer' i Detroit ... Efter min mening er der tale om en racemæssig forenkling, noget af et paradoks på en scene, der ellers gør sig til af at være socialt bevidst og fordomsfri." (Ibid.).

Tim har siden 1979 flere gange været i USA for at interviewe en række musikere og sangere. I et interview siger han: "Måske er det fordi, jeg er sort, men jeg vil altså gerne vide noget om dem, der har skabt musikken og fortællingerne bag de store nordlige pladeindspilninger. For mange mennesker drejer det sig bare om at eje noget vinyl – en vare, der kan købes og sælges. Det er stort set det eneste, der interesserer nogen. Jeg tvivler på, at der er nogen af de hvide på scenen, der virkelig interesserer sig for dem, der har skabt musikken ... Gad vidst, hvad folk tænker, når de køber denne her enestående plade." For mange hvide

soulfans gælder, at deres interesse i de sorte ikke stikker dybere end rillerne i deres højtelskede plader.

Vi kan altså gentage, hvad vi citerede Adorno for i denne artikels indledning: betydningen af *det sorte* er ikke andet end en *koloristisk effekt*, der ikke afspejler de sortes virkelige liv i Amerika. På de fikserede menneskelige spor af 45-pladerne findes en mulighed for at etablere en forbindelse med almindelige sorte kunstners liv. "Først når man begynder at tale med kunstnerne, går det op for en, hvad det er for slags folk. Mange klarer sig udmærket og befinder sig ikke i rendestenen i ghettoen. De slås bare for at få et anstændigt liv. Hvor mange gange har jeg ikke hørt dem sige "Næh, har du den plade? Den har jeg aldrig set. Jeg var ikke klar over, at selskabet havde udsendt den." Eller de sagde, at den kun blev frigivet til radiostationerne. Når man taler med kunstnerne, så har de ikke engang selv et eksemplar af deres egne plader. Det er, når man gør det, at det går op for en, at For Fa'en, de her plader, de er lige så uopdrivelige som skidt fra en gyngest!" (Interview, Stoke on Trent, d. 20 oktober 1997). Soulsangere fik ofte en elendig behandling af producerne, der udnyttede dem på det groveste. Når fans som Tim genforener sorte kunstnere med deres egne plader giver han dem en stemme tilbage, som de mistede i deres ungdom, hvad der i sandhed er udtryk for historiens ironi. Pladehandelen bevæger sig i modsat retning af det normale, når musikken vender hjem fra de engelske industriområder, hvor de har fyldt dansegulvene i over tredive år, uden at de mennesker, der skabte den, vidste af det.

Selv om bevægelsens begyndelse er karakteristisk *nordlig*, er kulturen stort set universel. Mod slutningen af halvfjerdserne begyndte tilstrømningen til The Wigan Casino at svigte; hvid pop og almindelig slitage transformererede *British soul* og skuffede den trofaste skare af genuine soultilhængere. Det blev frem for alt tydeligt, da DJs i the Casino promoverede en version af Doris Troys *I'll do Anything* under dække af navnet Lenny Gamble. Melodien blev rent faktisk indspillet af ingen andre end Tony Blackburn, DJ på Radio 1, og blev symbol for mainstreamkulturens evne til at reproducere alt. Der opstod en splittelse, der til dels skyldtes den stadig mere dominerende hvide pop-

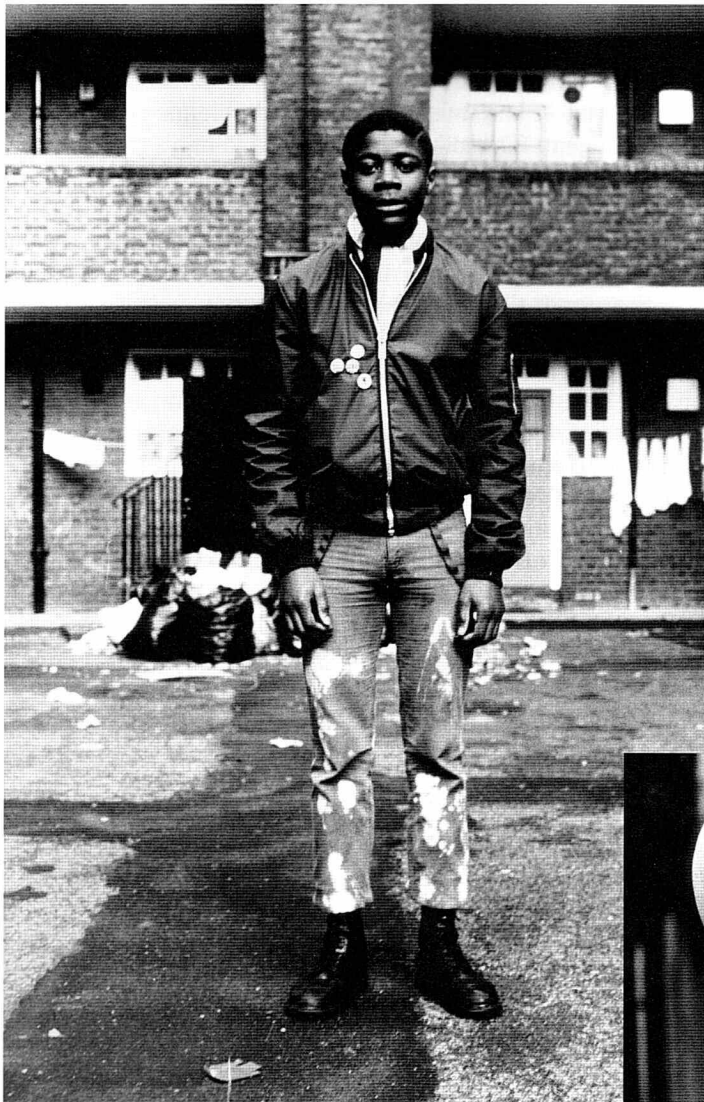
musik, dels uenigheden med hensyn til programmeringen af moderne soul (fra halvfjerds- og firserne) versus tresser soul. I firserne begyndte *The Top of the World* i Stafford igen at interessere sig især for, hvad der var "nyt" – ukendte numre fra tresserne – under ledelse af Djerne Keb Darge og Guy Hennigan, som gik under betegnelsen "Tressermafiaen". I dag afholdes de berømteste fester i *100 Club* London, der administreres af Ady Croasdell. Han fortæller: "Mod slutningen af halvfjerds- og firserne tror jeg folk var ved at være grundigt trætte af den særlige nordlige kvalitet ved den nordlige soulmusik, for nu var det alene beat'et og musikkens tempo, der gjaldt. Indholdet af soul blev reduceret, det var nu mere en dansekultur end en soulkultur. I 1979 startede jeg 67-klubben sammen med Randy Cozens, og det faldt sammen med et Mod revival, og her sidder vi så, atten år senere." (Interview, London, d. 9. september 1997).

Det, der gør den nordlige musikstil til noget specielt, er dens så godt som totale upåvirkelighed over for de stil- og modenormer, der i øvrigt er gældende. I 100-klubben blander ny-

omvendte Mods sig med 30 år ældre soulveteraner, mens samlerne stimler sammen om spillemaskinerne og drømmer om det helt store fund. Det er kun musikken, der binder denne uhomogene forsamling sammen. "Så længe man respekterer scenen, bliver man accepteret, lige meget hvem man er," siger Rob Holmes, der er stamgæst på 100-klubben. "Folk fester hele natten af samme grund som alle andre og valser rundt til nogle allerhelvedes gode melodier. Man husker, hvad der blev spillet; man husker et særligt nummer; man husker, hvor man befandt sig, da man hørte netop denne melodi den aller første gang. Der er folk, der kommer, som overhovedet ikke kan danse, men de blive accepteret på lige fod med andre, for de har hjerte og nyre i musikken." (Interview, London, d. 13. september 1997). Klientellet i 100-klubben var sat sammen af folk fra Frankrig, Spanien og alle vegne fra i Storbritannien. Man kom for høre de eksklusive rytmer og melodier på Djernes liste.

Ady Croasdell beskriver sit klientel som "hvem som helst, lige fra arbejdsløse til bankdirektører" (Interview, London, d. 9. september





Black Skin. Fotos: Nick Knight

1997). I dag er scenen delt mellem kræfter, der trækker i to forskellige retninger. Gamle fans vender tilbage til scenen, og man ser en stigende tendens til nostalgi. Ifølge Guy Hennigan har "den nordlige soulscene fået for meget opmærksomhed. De, der kommer tilbage til scenen, er i fyrrene og ikke i besiddelse af den tålmodighed, der skal til for at høre noget, de ikke allerede har hørt. Og der er folk, der gerne spiller den slags og på den måde forstærker tendensen." (Interview, Saddleworth d. 21. oktober 1997). Åbenhed og en evne til at overskride generati-
 onskløften, som er karakteristisk for den nordlige musik, kan imidlertid også være en svaghed. Butch, aka Mark Dobson, der er almindeligt aner-

kendt som landets førende DJ for musik fra tresserne, og som er en genkommen-
 de skikkelse i 100-klubben, siger, at der er brug for nye DJs, der kan tegne nye perspektiver, hvis scenen fortsat skal spille en rolle: "Jeg får et kick ud af at optræde på 100-klubben, men andre steder keder jeg mig til døde. DJs, der bare spiller de gamle hits gør det nemt for sig. Den sande udfordring består i at introducere noget nyt og turde risikere et tomt dansegulv." (Interview, Stoke on Trent, d. 20. oktober 1997). Opskruede pladepriser, der er et resultat af tilstedeværelsen af velbeslåede *cheque book soulies*, gør det vanskeligere for nye DJs at få fat i de eksklusive plader. I halvfemserne spiller DJs også mere Rhythm & Blues i et forsøg på at finde en ny musik, som puristerne ikke mener hører hjemme i den nordlige soul kanon.

DOUPIE



Allerede længe inden *rave*-musikscenen, blev det med den nordlige soul en livsstil at rejse og danse hele natten. Den nordlige soul har stået distancen på en måde, som ikke mange samtidige stilarter kan konkurrere med. De store nordlige soulplader, hvoraf adskillige er blevet optaget i løbet af blot en enkelt session eller to, har fanget et grænseoverskridende element af håb, der når hinsides etablerede grænser for tid, rum og kultur. Paradoksalt nok er det den nordlige souls scenes tilsyneladende åbenhed parret med den uigennemsigthed, der præger dens væsen, der gør den til en af de mest indflydelsesrige og varige undergrundsbevægelser i den britiske populærkulturs historie.

Hvid støj og 2 Tone: Musik, Racisme og Hybridformer

Den anden *ska*-bølge, der så dagens lys sidst i 1970'erne med bands som *The Specials* og *Selecter* tydeliggjorde det element af jamaicansk musik, der til dels var begravet i skinheadkulturen. Denne raceblandede musikscene blev kendt som *2 Tone* – efter pladen af samme navn – og nu blev dialogen hinsides racegrænserne løftet op på et højere niveau (Gilroy and Lawrence, 1988). *2 Tone*-musikken blev af samme grund mødt med fjendtlighed fra racistske skinheads både inden for og uden for scenen (Marshall, 1991). Det var også på dette tidspunkt, erklærede *white power* rock bands dukkede op, som et biprodukt af den mere tvetydige forbindelse mellem skinheadkulturen og den hvide chauvinisme. Den afgørende skikkelse i denne udvikling var Ian Stuart Donaldson, der brød med National Fronts *White Noise Music Club* og etablerede sig under navnet *Blood and Honour*. Stuarts karriere er en nærmere omtale værd, for han er uden sammenligning den førende skikkelse på den racistiske europæiske rockscene.

Stuart Donaldson blev født i Poulton-le-Fylde i Lancashire engang sidst i halvtredserne. Han var fan af Rolling Stones og andre bluesinspirerede rockbands fra tresserne, og han dannede et band ved navn *Tumbling Dice*, der i midten af halvfjerdserne spillede på de lokale arbejderklubber (Lööv, 1998). I 1977 skiftede bandet navn til *Skrewdriver* og udgav sin første plade med titlen *You're so Dumb*. Bandet kobledes sig fra den anarkistiske punkscene

og udviklede en racistisk politik og en heavy metal/ hard rock sound. *Skrewdriver* indoptog Lynyrd Skynyrd's *Sweet Home Alabama* som udtryk for bandets *redneck*-sympatier, men fik ikke fat i sangens nuancer og dens apologi for en mere kompleks forestilling om, hvad det betød at være hvid i Syden. Vi kan se det som en illustration af antagelsen om, at der selv inden for en i øvrigt altdominerende hadefuldhed undertiden kan høres ubevidste lydspor af hybridformer.

I 1973 udsendte Lynyrd Skynyrd *Sweet Home Alabama*, og udgivelsen fik på kort tid altafgørende status som hymne i sydstatsrocken. Pladen var på mange måder et svar på Neil Youngs *Southern Man* fra 1972, der udkom på hans *After the Gold Rush* (Reprise 7599-27243-2) og *Alabama*, der fandtes på hans *Harvest* album, og som kom ud i 1972. Begge plader rummede udtalelser, der var vendt mod sydstatsracismen. Lynyrd Skynyrd kom fra Jacksonville i Florida, men deres første indspilninger fandt sted i Muscle Shoals i Alabama. Stedet var kendt for kvaliteten af studierne og fungerede som center for især Rhythm & Blues og soul (Wexler, 1993). Adskillige af studiemusikerne var hvide, bl.a. trommeslageren Roger Hawkins, der har indspillet med Aretha Franklin, og guitaristen Jimmy Johnson, der har arbejdet med Otis Redding, Wilson Pickett, Percy Sledge, Clarence Carter og Bobby Womack. Til trods for tressernes udtalte segregationisme og racisme, herskede bag døren til studiet en integrationskultur, hvor sorte og hvide musikere havde ubesværet samvær med hinanden.

Alan Walden var manager for Lynyrd Skynyrd, men havde i øvrigt mestendels med soul grupper at gøre og var i øvrigt bror til Otis Reddings manager Phil Walden. Walden arrangerede engang i 1970, at gruppen skulle indspille i Quinvy Studios i det nærliggende Sheffield i Alabama. Det var i dette studio, Percy Sledge indspillede sit uddødelige *When a Man Loved a Woman*. Bandet kom i forbindelse med Jimmy Johnson, og de indspillede nogle skæring i Muscle Shoals Sound, bl.a. den første version af deres episke *Freebird*. Det interessante ved *Sweet Home Alabama* er, at den vedgår tilstedeværelsen af hvide musikere fra sydstatene i den sorte musik – som et svar på billedet af den *redneck*, der spiller en hovedrolle i Neil Youngs forestilling om Syden. Leon Russell foretog indspilninger med den rent hvide gruppe Muscle Shoals



Jeff's Tattoos. Foto: Elaine Constantine

og døbte deres rytmesektion *The Swampers*. Rytmesektionen bestod bl.a. af Roger Hawkins på trommer, Jimmy Johnson på guitar, David Hood på bas og Barry Beckett på keyboards. Hvis man giver sig til at læse fortegnelserne over, hvem de har spillet med, er det som at bladre i soulmusikkens *Hvem Hvad Hvor* – med kunstnere fra James Brown til Millie Jackson (Fuqua, 1991). Lynyrd Skynyrd hyldede gruppen ved at dedicere en strofe af *Sweet Home Alabama* til dem:

Now Muscle Shoals has got the Swampers
They've been known to pick a song or two (Yes, they do)
Lord they get me off so much
They pick me up when I am feeling blue
Now how about you?

Man har set sangen som et redneck kampråb, men rent faktisk forbandt den på subtil vis en afstandtagen fra George Wallace's segregationsisme med en hyldest til Muscle Shoals raceblandede indspilningskultur. Ronnie Van Zant havde selv en interessant fortid, han voksede op i et raceblandet arbejderklassekvarter, og som ung sang han i en romersk katolsk kirke med et gospel kor af sorte kvinder. Alt dette

vanskeliggjorde det *rebelske image*, som pladeselskabet ønskede at promovere gruppen på. Da Skrewdriver udgav sangen, erstattede de den strofe, der hyldede Muscle Shoal Swampers med en lovprisning af Ku Klux Klan. Skrewdrivers udgave af sangen kan man høre på deres *After Five* (SK001), hvor sidste strofe er omskrevet til følgende:

Them carpetbaggers tried to swamp her
But to the Klan we all came through
Lord the Klan they give me so much
They pick me up when I am feeling blue
How about you?

Om det var bevidst eller ej, kan vi ikke vide – antagelig gav strofen ingen mening til Donaldson og hans gruppe af hvide suprematister. Slutresultatet var, at lydsporene af dialogen mellem racerne blev slettet og erstattet med en oprørske racistisk stemme. Den bedste postmoderne modgift til Skrewdrivers galde er Leningrad Cowboys' version af *Sweet Home Alabama* optaget i en *live*-indspilning, der også indeholder en nøje gengivelse af Lynyrd Skynyrd-versionen af sangen, foruden hyldeststrofen til Muscle Shoals – hvorpå det hele suppleres med et russisk orkestres ledemotiv fra Den røde Hærs Alexandrov Ensemble. Slutresultatet er en usædvanlig cocktail af sydstatsrock og finsk surrealisme udmålt til takterne af sovjetisk parademusik (Se Leningrad Cowboys og the Alexandrov Red Army Ensemble, *Total Balalaika Show – Helsinki Concert* PlutoCD 7004).

Betydningen af Skrewdriver lader sig vanskeligt overvurdere. Gruppen blev et symbol på racistisk autenticitet og knæsatte *heavy metal* som den form, der var gældende for hvide suprematistiske grupper. Skrewdriver rejste også omkring og etablerede kontakter til racistiske musikscener i Øst- og Vesttyskland, Holland, Belgien, Sverige, Frankrig, Canada, Brasilien og Australien (Hamm, 1993). Faktisk blev det internationale netværk, der i dag åbenbart benyttes på den racistiske rockscene, oprindeligt udstykket af Skrewdrivers forskellige *live* engagementer. Stuart Donaldsons indsats bestod i hans blik for musikkens potentiale for at forene racister over hele Europa ved hjælp af guitarens lyd – uden om partipolitikens tunge apparater og regaler.

Lad mig som konklusion på nærværende artikel gentage og generalisere to forhold. For det

første: den sorte musik kan situeres inden for racistiske kulturer, der bærer præg af en kompleks hybrid historie. Nogle af disse hybride træk forbliver i det dunkle, enten i form af *white power* gruppen Skrewdrivers rødder i bluesmusikken (via Rolling Stones) eller i form af de jamaicanske rytmer, der afføder en musik som Skinhead Moonstomp. Vi ser her, at hvide som en del af deres øvrige liv udmærket kan begejstres for sort musik, uden at det kommer i konflikt med deres i øvrigt åbenlyse og erklærede racisme. Denne omstændighed fremgik eksempelvis tydeligt af en diskussion, jeg selv havde med en femtenårig skinhead fra Midlands i England engang først i halvfemserne i forbindelse med et projekt, jeg arbejdede på sammen med Anoop Nayak om (Nayak 1999). Daniel var ikke egentlig fan af Skrewdriver, men snarere tilhænger af Rave og House musik. Jeg gjorde mit bedste for at argumentere for, at den musik, han holdt af, var afgørende udformet af sorte bøsse-DJs i Chicago, inden den blev importeret til Storbritannien. Derpå fulgte noget af en antiracistisk pantomime, hvor jeg, som den kvindelige rolleindehaver, blev ved at påstå, at "Jo jo, den er skam sort," hvorpå Daniel svarede "Nej nej, vel er den ej." Hvis det skulle lykkes ham at få alle sorte smidt ud af landet, ville der ikke være mere af hans musik tilbage, formanede jeg. Han lagde hovedet på siden og tænkte sig om – lang tid, forekom det mig, men det varede antagelig blot et par sekunder. "Næh," svarede han, "for vi har stadig båndoptagelserne!" (Notater, d. 15. december 1993). Sort musik uden sorte mennesker – problemet var løst. Bagefter slog det mig, at det på en og samme gang var en triumf for, og forvanskning af, Walter Benjamins velkendte tanker om mulighederne i den mekaniske tidsalderes kulturelle reproduktion. I dette tilfælde blev den sorte musik – med Franz Fanons ord – "et objekt blandt objekter," hvor musikkens lydige effekter og glæden over den isoleres fra ansvaret over for de mennesker, der har skabt den. I sidste instans er musikken uden kød og blod, for den lever jo videre på vores "bånd(optagelser)."

Min anden pointe er, mere tentativt, at indoptagelsen af sort musik i en hvid verden kan vise sig at rumme en latent og grænseoverskridende gave. I begyndelsen af nærværende artikel mindede jeg om, hvorledes kritikere som Adorno pointerer, at musikkens omdannelse til

vare på en gang tjener til at tage livet af den menneskelige skaberevne og til at frembringe søvndyssende virkninger i tilhørerne. Det er imidlertid et synspunkt, der ikke har blik for, at pladerillerne gemmer på stemmer og klange fra de mennesker, der i sin tid skabte dem. En af svaghederne ved megen musiksociologi er, at man ofte ikke er opmærksom på den sorte musiks lyd og indhold; man fokuserer først og fremmest på musikkens sociale virkninger, og det har en tendens til at svække opmærksomheden på, hvorfor bestemte musikalske genrer bliver så dominerende.

Alle tidlige optagelser af reggae og soul har det til fælles, at de opfatter og opfanger et øjeblik *live* – et øjeblik, der sammenfatter samtlige nuancer og betingelser i musikkens frembringelse i studiet. Den omstændighed, at pladerne blev skabt med et minimum af efter-synkronisering eller flersporoptagelser fremhæver deres umiddelbarhed og intensitet. Faktisk er det ikke mindst denne karakter af *real-tid*, der gør dem til noget særligt. Vi er ikke i besiddelse af noget indeks, der kan betegne den slags registre for os, eller som kan hjælpe os med at identificere de personer, der i sin tid skabte dem. Men den omstændighed, at de rent faktisk findes, kan vi vælge at opfatte som en invitation – i modsætning til en forpligtelse – til at søge et svar. Når hvide pladearkæologer analyserer de forskellige produktioner for informationsfragmenter, rækker de hånden frem mod den verden, som de sorte beboede – ikke som koloristisk effekt, men som mennesker på godt og ondt. Som Tim Ashibende har sagt, så kan man nedbryde racismens objektiverende karikaturer og stereotyper, når man fører *lyd og mennesker* sammen igen. For nogle af de soulfans, jeg har talt med, gælder uden al tvivl, at deres møde med den sorte musik har fået dem til at studere borgerrettighedsbevægelsens politiske kultur og kulturelle baggrund for at forstå de historisk specifikke sociale kræfter, der var gemt væk i den musik, de værdsætter. Man kan naturligvis vælge at afvise dette som trivielt. Det ville imidlertid være at fejlopfatte den rolle, som den sorte musik kan spille for en kritisk forestilling om folks dagligliv. En sådan måde at forstå racisme og racistisk dominans på foregår på ingen måde automatisk. Snarere er der tale om et latent potentiale. For historie og betydning er, implicit og eksplicit, indlagt i musikken selv.



Soul Diving. Foto: Elaine Constantine

Lad mig til slut betone, at hadets stemmer også rummer hybride klange. Afskåret fra sine britiske rødder bærer skinheadstilen omkring på en global uniform af hvid magt og racehad. Som sådan har kulturen spredt sig til Tyskland, Rusland, Brasilien, Australien, Sverige, Danmark, Norge og Frankrig (Pilkington 1996; Fangen 1999). Jeg har i nærværende artikel fremhævet, at forbruget af sort musik omhyggeligt må relateres til omstændighederne i form af tid og sted. Det er imidlertid ikke kun racistiske inkarnationer af skinheadkulturen, der er blevet globaliseret: også den komplekse baggrund, der er forblevet usynlig for omverdenen, indgår i den globale kulturspredning. I Tyskland har man eksempelvis tilegnet sig visse aspekter af den britiske chauvinisme, og landet er blevet noget af et Mecca for racistiske skinheads. Imidlertid har man også importeret andre af de stilarter, der er beslægtet med skinheadkulturen. En kold decemberaften i 1997 var jeg, ikke uden

bange anelser, taget af sted til en *all-niter* med northern soul i Østberlin for at møde en gammel ven, Flemming Røgilds, digter og kultursociologisk *fellow traveller*. Da jeg omsider nåede frem til *Volksbühne*, et brechtsk teater på Rosa Luxembour Platz, var dansegulvet proppet med unge tyskere, og enkelte tyrkere og afrikanere var også dukket op i deres fnugfrie Ben Sherman-skjorter, Fred Perrys, Crombies, Levi Jeans og Mary Quant-stilvarianter. Plader med Melba Moore, Major Lance og Gene Chandler flød ud over dansegulvet. I dette tilfælde brugte man den sorte musik som en ressource for at fremme en mere tolerant måde at være ung i Europa på. Det blev en lang og inspirerende nat, og da jeg omsider nåede vejs ende og vandrede ud i det blændende dagslys, fik jeg gennem disen øje på det rød-hvide TV-tårn, der knejser over Østberlins skyline – nordisk soul, langt fra Wigan Casino og på vej mod et nyt hjemsted.

Referencer:

- Adorno, Theodore. 1990. On Jazz. *Discourse*. (Fall/Winter): 45-69.
- Ashibende, Tim. 1995. Introduction, *Tracks to your mind*, Stoke on Trent: Colouredman Productions.
- Cohen, Phil. 1972. Subcultural Conflict and Working-Class Community, in *Working Papers in Cultural Studies* 2, University of Birmingham.
- Fangen, Katrine. 1999. *Pride and Power: A Sociological Interpretation of the Norwegian Radical Nationalist Underground Movement*. Department of Sociology and Human Geography, University of Oslo.
- Fuqua, Christopher. 1991. *Music fell on Alabama*. Huntsville, Al: Honeysuckle Imprint
- Gilroy, Paul. 2000. *Between camps: Nations, Cultures and the allure of race*. London: Allen Lane Penguin Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. London and New York: Verso.
- Gilroy, Paul. 1987. *Ain't no black in the Union Jack: The cultural politics of race and nation*. London: Hutchinson.
- Gilroy, Paul and Lawrence, Errol. 1988. Two Tone Britain: white and black youth and the politics of anti-racism, in P. Cohen and H. Bains, *Multi-Racist Britain*. London: Macmillan Education: 121-155.
- Griffiths, Marc. 1995. *Boss Sounds: Classic Skinhead Reggae*. Dunoon, Scotland: S.T. Publishing.
- Hamm, Mark. 1993. *American Skinheads: The Criminology and Control of Hate Crime*. Westport Connecticut: Praeger.
- Healy, Murray. 1996. *Gay Skins: Class, Masculinity and Queer Appropriation* London: Cassell.
- Hebdige, Dick. 1981. Skinheads and the Search for a White Working-Class Identity, in *New Socialist* (September): 38.
- Hebdige, Dick. 1982. "This is England! And they Don't Live Here" in Nick Knight *Skinhead* London: Omnibus Press pp. 26-35.
- Hebdige, D. 1983. 'Ska Tissue': the Rise and Fall of Two Tone. In S. Davis and P. Simon *Reggae International*. London: Thames Hudson.
- Hebdige, D. 1987. *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music* London: Routledge.
- Hewitt, Roger. 1983. Black through white: Hoagy Carmichael and the cultural reproduction of racism. *Popular Music* 3: 33-50.
- Hewitt, Roger. 1986. *White Talk, Black Talk: Inter-racial Friendship and Communication Amongst Adolescents* Cambridge: Cambridge University Press.
- Hewitt, Roger. 1995. Us and them in the Late Space Age, *Young*, 3, 2: 23-33.
- Hollows, Joanne and Milestone, Katie. 1998. Welcome to Dreamsville: a history and geography of northern soul, in A. Leyshon, D. Matless and G. Revill, *The Place of Music* New York: Guilford Press.
- Lööw, Heléne. 1998. White Power Rock 'n' Roll: A Growing Industry. in J. Kaplan and T. Bjorgo, *Nation and Race: The Developing Euro-American Racist Subculture*. Boston: Northeastern University Press:126-147.
- Marsh, J. B. T. 1900. *The story of the Jubilee Singers*. London: Hodder and Stoughton
- Marshall, George. 1991. *Spirit of 69: A Skinhead Bible* Dunoon, Scotland: S.T. Publishing
- Mercer, Kobena 1987. Black hair/style politics, *New Formations*, 3, (Winter): 33-56.
- Mercer, Kobena. 1994. Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies London: Routledge.
- Nayak, A. 1999. 'Pale warriors': skinhead culture and the embodiment of white masculinities. In Avtar Brah, Mary J. Hickman and Martin Mac an *Ghaill Thinking identities: ethnicity, racism and culture* Basinstoke: Macmillan Press.
- Pilkington, Hilary. 1996. Farewell to the Tusovka: Masculinities and Feminities on the Moscow youth scene. in H. Pilkington, *Gender, Generation and Identity in Contemporary Russia*. London: Routledge: 257.
- Wexler, Jerry. 1993. *Rhythm and the blues: a life in American music* New York: Alfred A. Knopf.
- Winstanley, Russ and Nowell, David. 1996. *Soul Survivors: the Wigan Casino Story* London: Robson Books.
- Wheen, Francis. 1999. *Karl Marx*. London: Fourth Estate.
- Wilcock, Evelyn. (1997) Adorno, jazz and racism: Über Jazz and the 1934-7 British Jazz Debate. *Telos*. 107: 63-80.
- Oversættelse: Claus Bratt Østergaard.

Les Back er lektor ved CUCR (Centre og Urban and Community Research) ved Goldsmiths University of London. Artiklen indgår i en essaysamling som er under udarbejdelse (sammen med Vron Ware) på University of Chicago Press.