

Forord

Det er både tilfredsstillende og problematisk å levere fra seg denne avhandlingen som foreligger her. Tilfredsstillende siden det endelig er et resultat som foreligger etter år med forskningsarbeid og at dette forhåpentligvis kan bidra til både det spesifikke fagpolitiske landskapet i musikkvitenskapen og det mer generelle kulturpolitiske landskapet i nordområdene. Problematisk siden jeg står igjen med spørsmål over egne valg som har blitt gjort, samt at jeg i etterkant ser at flere ting burde blitt gjennomført og kanskje annerledes. Rap er direktehet, klar tale, rett på sak. Rap er kulturanalyse på egne premisser; det er sosiologi på høyt nivå, formulert gjennom oral, kroppslig og reinspikka praksis, gjennom lydlig, kroppslig og visuelle strukturert improvisasjon. Har jeg gjort rettferdighet til dette materialet? Jeg håper det og lar lesere avgjøre.

Helt siden jeg fikk min første elgitar i nevene på midten av 1980-tallet har jeg satt stor pris på både lytting, utøving og vært fan av musikalske sjangere som ofte karakteriseres som alternative eller ekstreme, spesielt speed metal, death metal, thrash, osv. Også pønkens herlige støy, kompromissløse vokalutbrudd og respektløse hamringer på bass, gitarer og slagverk har satt sine spor. Dette var, og er, virkelig musikk som satt! Rapmusikk har for meg også vært en stor del av mitt musikalske liv siden slutten av 1980-tallet. Som en videreføring av min tilfredshet med det bråkete og det alternative innen rocken, kom spesielt to band til meg som lyn fra klar himmel. Public Enemy og N.W.A representerte tilsynelatende noe helt annet rent musikalsk med sine DJs, beats, rapping og en amerikansk storbysound. På den ene siden appellerte musikken til min sans for musikalsk energi, holdning, attitude og klare formidling. På den andre siden førte den til en økende nysgjerrighet for musikalsk *forskjellighet* og *avgrensning*. Dette kom spesielt som en konsekvens av rappens etablering i Nord-Norge med bandet Tungtvann.

Dette avhandlingsprosjektet bærer nok tydelig preg av min grunnleggende overbevisning om at musikk er et levende fenomen, et praktiserende virke, i sosiale og kulturelle sammenhenger. Avhandlingen er derfor forsøkt designet innen et musikkantropologisk rammeverk der musikkens rolle i menneskers sosiale og kulturelle liv står sentralt. Feltarbeid, både som teori og som metode, har vært spesielt viktig for denne designen. Dette for å belyse forståelser, meninger og verdier ut fra et aktørperspektiv og ikke bare fra et tekstlig analytisk utenfraperspektiv. Slike tanker, ideer og refleksjoner om musikk som fenomen har kommet mer og mer frem spesielt i løpet av min studieperiode ved musikkvitenskap, NTNU. Jeg vil derfor rette en takk til alle mine tidligere medstudenter og forelesere som har bidratt til nettopp denne retningen for refleksjon og tanker om musikk. Feltarbeid har vært viktig i denne forskningsprosessen. Fokuset for avhandlingen er *sammenhenger*; mellom rapmusikalsk praksis som internt felt der ritualisering og identifikasjonsprosesser virker som strukturerende, alternative og eksperimenterende domener. Feltarbeidet har ført meg gjennom dette interne feltet, både som observatør og som utøvende spellmann. Det har også ført meg inn i et mangfold av situasjoner og tilstander som jeg mener har vært preget av ritualisering, i tillegg til prosesser knyttet til identifikasjon og endring, meg inkludert.

Jeg vil rette en takk til Høgskolen i Nesna for å ha bidratt til finansiering av prosjektet, gjennom økonomiske tildelinger fra departementet. I tillegg er jeg takknemlig for å ha vært en del av Ph.D.-programmet i estetiske fag ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet i Trondheim. Dette var preget av få musikkvitere i perioden jeg deltok, noe som har betydd mye for mine *tverrfaglige* refleksjoner, enten disse har vandret innom

litteraturvitenskapen, religionsvitenskap, antropologi, globalisering eller drama- og teatervitenskap.

En *særskilt* takk rettes til prosjektets veileder Kjell Oversand ved Institutt for musikk, NTNU i Trondheim. Gode samtaler om prosjektets tematikk og retning, samt feedback på utkast har vært svært fruktbare for hvilken vei avhandlingsarbeidet har tatt. Spesielt anbefalinger mot aktuell litteratur har også her vært meget givende, tankevekkende og inspirerende. I tillegg må en takk også gis til det arbeidet som har blitt gjort fra Institutt for musikk, NTNU, for å fremheve etnomusikologiske og populærmusikalske praksiser i høyere utdanning. Dette er et viktig fagpolitisk felt som i dag ennå ikke er fullt ut etablert i Norge. Jeg håper derfor at denne avhandlingen kan bli en brikke i et stadig pågående politisk byggeprosjekt: økt akademisk fokus på musikalske praksiser som *berører* mennesker i dag og som er en del av deres *hverdag*.

Jeg er også takknemlig for ulike innspill jeg har fått fra mine gode kollegaer ved Høgskolen i Nesna. Spesielt førsteamanuensis i antropologi Svein-Halvard Jørgensen og professor i musikkvitenskap Ove Larsen har gitt konstruktive tilbakemeldinger på deler av prosjektet, samt et mangfold av tanker, refleksjoner og ideer vedrørende musikalske praksiser på Nordkalotten. Dette feltet danner fagprofilen til Senter for nordnorsk musikkforskning ved Høgskolen i Nesna. Jeg håper at denne avhandlingen også kan være med på en *forsterkning* av denne profilen og en *motivering* av ny forskning på populærkulturelle praksiser i nordområdene.

I tillegg er et viktig å rette en takk til de informanter og medmusikere som har bidratt med forskjellige former for kunnskap denne avhandlingen er knyttet opp mot. Dette gjelder både spesifikk og tradisjonell *informasjon*

som har blitt en *eksplisitt* del av avhandlingsarbeidet. Her har samtaler og intervju med produsent og DJ Lars Audun Sandness vært spesielt verdifulle. Men i tillegg er jeg svært takknemlig for alle de musikalske *opplevelsene* som har blitt til *implisitte* deler av avhandlingsarbeidet. Uten disse mener jeg at jeg som forsker i mindre grad kunne yte rettferdighet i forhold til den musikalske praksisen prosjektet ser nærmere på. En takk rettes derfor til artister tilknyttet Tungtvann, samt Nico D, elAxel, Carl, Ill-Eig, Nasty og Admiral P. Det er også *spesielt* nødvendig å takke min viktigste musikalske *sidekick* Stian Einmo som har bidratt med svært mange fornøyelige samtaler og diskusjoner om musikk, spesielt rap og reggae. Disse politisk engasjerte og ideologisk ladede samtalene har ofte satt meg på sporet av viktige tankerekker og fått meg til å stille nødvendige spørsmål med mine vinklinger i dette prosjektet. Også de musikalske prosjektene vi har gjort og gjør sammen fører stadig med seg interesse og engasjement *for* musikk og *om* musikk. *Asante sana, Rafiki!*

Jeg må også takke mine foreldre som gjennom sin innsats har hatt mye å si for min musikalske virksomhet og nysgjerrighet. Alt fra det engasjement de har vist i skolekorps, til kjøp av min første trombone og el.gitar, har vært med på å bidratt til min satsning på musikk og til at dette avhandlingsprosjektet har realisert seg. Ikke minst, takk til Ole Andreas, Pernille, Christiane og Oline, for å være nært og musikalsk praktiserende i hverdagen, samt Toril, for å være kverulerende angående Nordlendinger!

Jeg håper videre at denne avhandlingen, sammen med et økt fokus på populærmusikalske studier og folkelige musikkpraksiser, kan bidra til at det i tiden fremover vil finnes tilbud om gode, oppdaterte, relevante og slagkraftige musikkutdanninger i Norge.

INNHALDSFORTEGNELSE

INNLEDNING 5

Utgangspunkt	5
Tematisk avgrensning	8
Teoretiske perspektiver	12
<i>Cuts på kultur</i>	12
<i>Scratching på det sosiale</i>	16
<i>Bourdieu breakbeats</i>	18
<i>Sidekick: Latour</i>	24
Forskningsfeltet	26
Avhandlingens oppbygging	28

METODE 36

Introduksjon	36
Etnografi	37
Feltarbeid	40
Utfordringer	45
Tekst eller prosess?	48

BEATS OG PRODUKSJON I RAP 53

Inngang	53
Heimsnekra beats	55

Aktiv teknologi	65
<i>Reinspikka hiphop</i>	67
Korte partia, fram og tebake	69
Personlig stempel	75
Sound, vibes og cuts	78
Kontekst, aktivering og samplingens etiske kodeks	83
Oppsummering	94

TUNGTVANNNS FORHOLD TIL INDUSTRIEN **96**

Innledende bemerkninger	96
Rap og musikkindustrien	98
"Bransjehora"	103
Felt for kulturell praksis	109
"Slæpp dæ laus" - om det hippe og festen	117
Hip kapital eller alternativ verdi?	125
Oppsummerende refleksjoner	132

STUDIOPRAKSIS OG LIMINALITET **136**

Utgangspunkt	136
Liminalitet: mellomliggende modaliteter	138
Studiopraksis på innsiden	148
Communitas: musikalsk feiring av det sosiale fellesskap	153
Flow	160
Refleksjoner over alternative (re)konfigurasjoner	165
Overgang	168

RAP OG PERFORMATIVITET

172

Separasjon	172
Cut I: om å være seg selv lik...	176
Cut II: ritualisering	178
Liminalfase: <i>Si Tongtvaainn!</i>	184
Cut III: kollektiv deltakelse	189
Cut IV: "væbnet med ordet"	193
Inkorporasjon	200

TUNGTVANN OG IDENTIFIKASJON

206

Startpunkt	206
Rap er...	208
Lokalitet, sted og rom	213
Teknologi og lokalitet	218
Identifikasjon: symbolsk konstruksjon	219
Visuell identifikasjon	222
Bevegelse og mangfoldighet	236
Lokal identifikasjon	238
Lokal dialekt	242
Hvem sin identitet?	247
Oppsummering	250

POPULÆRMUSIKK I NORDOMRÅDENE

252

Innledning	252
Nord-Norge	254
Lokale og regionale handlingsbetingelser	260
Bodø City	262

Celler, gress og viltvoksende praksiser	270
Oppsummering	278

AVSLUTNING **283**

"Kom no te poenge..."	283
<i>Beats og industri</i>	285
<i>Musikalsk ritualisering</i>	286
<i>Identifikasjon</i>	286
Kjør på...	288

REFERANSER **290**

DISKOGRAFI **303**

KAPITTEL 1

INNLEDNING

*Slæpp aillt du har i hendern – nu starta fæstn
Sætt flaska mot kjæftn og kjør i dæ ræstn
Og fuck opp shit som om du va i ville væstn
Tongtvainn – de som dokker hata som pæstn
Det e knapt med tid – vi entra deinn siste time
Nu e det mørketid – starten på et nytt regime
Gå amok, frik ut – 100% og 10 te
Nu e det Mørketid – kjør over de som ikke blir med*

- Jørg-1

Utgangspunkt

For mange personer er musikalsk praksis en særskilt og meget sentral dimensjon av deres verdi- og meningsunivers, samt daglige virke. Praksiser relatert til musikk som fenomen er på mange måter definerende for dem som sosiale personer og tilskriver dem identitet; musikalsk praksis gir dem strategier og potensialer for produksjon og opprettholdelse av både individuelle og kollektive virkelighetsforståelser.

Innledning

Noen av disse personene benytter seg av vinylplater, samples, beats og vokale utsagn i form av rapping for å forholde seg til virkeligheten. De benytter seg også av disse skjemaene i konstruksjonen og opprettholdelsen av identifikasjon og sine universer av mening. Rappere, DJs og produsenter innen hiphop synes å være sterkt inne i en dedikert musikalsk virkelighet; en totalitet og helhet preger deres musikalske praksis. Denne avhandlingen handler om noen av disse personene og deres musikalske praksiser.

Avhandlingsprosjektet startet opp i 2005 med et generelt mål om å utvide min egen forståelseshorisont om populærmusikalske praksiser; da spesielt om musikk som sosial og kulturell praksis. Jeg har aldri vært spesielt lidenskapelig opptatt av og engasjert i noen spesifikke former for musikkjangere. Men, det som kan synes å være felles for mine musikalske preferanser, er at jeg alltid har vært fascinert av og tiltrukket til *energisk* musikk med en høy grad av intensitet, slagkraft og *attitude*. Dette både som lytter, konsertgjenger og som utøver. Både pønk, speed metal, svartmetall, hardcore og reggae har lenge vært en del av meg som person, både som aspirerende amatørmusiker på diverse instrumenter, spesielt el.gitar og trombone. Det var preferanser for det alternative og energiske som førte til en sterk interesse for rapmusikk. Det var noe svært appellerende med denne formen for musikalsk praksis, som på noen områder ligger nært opp mot eksempelvis hardcore rock, pønk og reggae, mens på noen måter skiller seg markant ut som distinkt forskjellig. Jeg var gjennom 1980- og 90-tallet fascinert av musikken, men ikke praktisk involvert i noen prosjekter som dreide seg om rap. Spesielt ble jeg interessert i det nordnorske bandet Tungtvanns musikk da de kom ut med sin første EP i 1999. Denne musikken var på mange måter *nær* meg rent klanglig, men også geografisk, sosialt og kulturelt sett. Samtidig var den etter mitt syn også noe *helt nytt*, både i nordnorsk og i nasjonal

Innledning

sammenheng. Rap som praksis var allikevel ikke en del av min personlige musikalske praksis, men den vekket nysgjerrighet og interesse i å vite mer om den. Rapperne var jo ikke helt som oss heavyrockere. Hvorfor var det slik? Hvilke meninger og verdier aspirerte de til, til forskjell fra andre? Slike spørsmål, som jeg nå stiller i etterkant, har vært viktige i valg av tema for denne avhandlingen. Den handler nettopp *i hovedsak* om deler av Tungtvanns musikalske praksis.

Et annet underliggende mål med denne avhandlingen, eller kanskje mer et ønske om en *konsekvens*, er også å utvide den kollektive horisonten i det musikkvitenskapelige og samfunnsvitenskapelige kunnskapsfeltet. Her har et spesielt fokus på kulturutfoldelse i nordområdene som region vært motiverende, et felt som i svært liten grad synes å satses på, selv om "satsing på nordområdene" er langt fremme i dagens politiske retorikk. Men her handler "satsing" mer om oljeutvinning, næringsutvikling og strategier knyttet til havområdenes kommende rolle i internasjonal storpolitikk. Jeg håper at denne avhandlingen kan bli et relevant bidrag til et sterkere fokus på og en økt satsning på kulturpraksiser i nord. Om dette har lyktes, får bli opp til andre å vurdere. Men for min egen del, har avhandlingsperioden som prosess vært svært givende, fruktbar og inspirerende for videre arbeid med dette feltet. Som et springbrett der satsen står og trekker! Men, man føler ofte at hodet stanges kraftig i veggen opptil flere ganger i et slikt arbeid; ervervelse av kunnskap fører i stor grad til en erkjennelse av alt man burde visst mer om og gått dypere inn i. Produksjon av kunnskap er slik jeg ser det kontinuerlig og preget av prosess. Samtidig må man av og til stoppe opp, skru av destilleringsapparatet og servere en tår, (re)presenterer tanker, refleksjoner og ideer om både materialet og prosessen involvert. Denne avhandlingen er en slik stopp; en slik servering. Neppe 96%, men forhåpentligvis sterkt nok. Ved avslutningen av dette arbeidet, erkjenner jeg i hvert fall at arbeidet slett

ikke er avsluttet. Mye av det materiale som her presenteres, og de valg som jeg har gjort i løpet av forskningsprosessen, burde etter mitt syn vært gjort annerledes. Således er denne teksten en *start*, som jeg også håper kan være tiffelle for leseren: starten på nye tanker, ideer og retninger i forståelsen av feltet. Derfor; la apparatet koke mens du tar en dram i ny og ne. Men husk, server godsakene innimellom, slik at andre får en smak av ekte nordnorsk ramsalt rabalder!

Tematisk avgrensning

Det er et relativt lite utvalg av aktører fra feltet som denne avhandlingen baserer seg på. Dette er en *strategisk avgrensning* som har blitt gjort for å gå i dybden på aktiviteter, erfaringer og opplevelser hos et utvalg av informanter. Dette dybdeperspektivet er tradisjonelt sett et viktig prinsipp i antropologisk forskning, der brede og helhetlige forståelser om sosiale mennesker i en kulturell kontekst krever at man som forsker lærer mest mulig av og om sine informanter. Temaet "Tungtvann" omfatter en tidsperiode mellom slutten av 1999 og 2005, det vil si da bandet gav ut sine EP'er og album. Tematisk berører heller ikke prosjektet noen totalitet i bandet og medlemmenes liv og dagligdagse væren-i-verden. Her har jeg avgrenset meg til utgitt lydmateriale, visuelle elementer og praksis i forbindelse med konserter. Årsaker til denne avgrensningen er dels metodiske, noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel. I tillegg har jeg arbeidet med andre musikere og aktører innen feltet, arbeid som i mindre grad har vært eksplisitt definert som "feltarbeid" i tradisjonell forstand. Dette drøftes også under metodekapitlet, spesielt for å problematisere etnografi som tilnærming, samt musikkantropologisk feltarbeid og kunnskapsproduksjon.

Innledning

Feltet, tidsperiode og utvalget av aktører og informanter er altså *smalt*. Der er på ingen måte tematisk "dekkende" for rap som musikalsk praksis nasjonalt sett. Men feltet som er tematisk utgangspunkt berøres ut fra en rekke forskjellige *vinklinger*. Dette er *bredden* i prosjektet, et strategisk valg som etter mitt syn er nødvendig. Et overordnet perspektiv i avhandlingen er musikalsk praksis som sosialt og kulturelt praksis. Et slikt perspektiv, med *praksis* som sentralt begrep, inneholder en rekke momenter som etter mitt syn kan virke sammen mot en forståelse av musikken relatert til sosiale og kulturelle kontekster. Jeg mener at vi i større grad kan og bør forstå eksempelvis tema som "samplebasert beatproduksjon" og "etikk" gjennom å *samtidig sidestille* en analyse av dette med eksempelvis ritualisert praksis i studio. På samme måte vil jeg påstå at forståelser rundt identitetskonstruksjoner kan forsterkes gjennom analyser av eksempelvis læring, performative praksiser og behandling av kulturelle og sosiale grenser. Jeg som forsker gjør slike forsterkninger, på samme måte som en slik sammenstilling naturligvis også gjøres av leseren.

Kort kan vi skissere temaene avhandlingen berører slik:

- læring og samplebasert beatproduksjon
- rap og musikkindustrien
- performativitet og ritualisering
- identifikasjon

Alle disse temaene *griper inn i hverandre* og bør forstås ut fra sine *relasjonelle kvaliteter*. Avhandlingen er således et forsøk på dette, selv om jeg ikke kan påstå at dette kommer eksplisitt til syne underveis. Mye av slike forståelser kommer nødvendigvis av lesning. Som skriftlig arbeid, håper jeg at jeg her klarer å *antydde* slike viktige relasjonelle kvaliteter men lar tolkningsarbeid også være åpent for leserens kritiske blikk. Kapitlenes

selvstendighet er strategisk i så måte. De bør kunne leses hver for seg, som en relativt "lukket" tekst, men forsøkes relatert til hverandre og problematiserende overfor hverandre. Teksten er eksempelvis preget av at noen momenter og tema *gjentas* i ulike analyser. Men et mål er gjennom dette å belyse tema ut fra ulike perspektiver og å betone viktige poenger. Således er denne tilnærmingen ikke ulikt det bærende prinsipp i samplebasert beatproduksjon: ripp et stykke vinyl, loop det beste breaket som groover intenst, legg lag på lag og du har en struktur å servere utsagn på!

Men de tema og felt som berøres i avhandlingen er på ingen måte dekkende for musikalske praksiser sin utfoldelse i forhold til noen "totalitet". Eksempelvis er debatter vedrørende *kjønnsperspektiver* lite berørt her, tema vi historisk sett kjenner som sentrale og problematiske i musikkjangeren. Det avhandlingen heller ikke berører i noen stor grad, er forholdet mellom populærmusikk og kunst, en omfattende debatt vi har enorme mengder publikasjoner på. *Kunstbegrepet*, sammen med begrepet estetikk, krever et fokus på objekter, noe vi forsøker å styre unna her. Men å unnsnippe objektiviseringer er en vanskelig vitenskapelig øvelse. Generelt kan man si at all forskning konstruerer sine forskningsobjekt. *Spesielt* i analyse av musikk, i det å (be)gripe musikk, oversette dette fenomen inn i en analytisk vitenskapelig sammenheng, synes dette å være svært problematisk. I denne avhandlingen behandles musikk som uløselig knyttet til menneskers handling i sosiale og kulturelle kontekster, ikke som essensielle eller rene objekter, slik tradisjonell musikkvitenskapelig analyse kan sies å gjøre.

Andre tema som ikke berøres i stor grad i denne sammenhengen, er forhold mellom rapmusikk, dop og vold. Dette politiske perspektivet går igjen i svært mye litteratur på rap og hiphop, spesielt i den amerikanske

konteksten. Dette gjelder både musikalske praksiser og deres tilknyttede akademiske tradisjoner (Mitchell 2001). Men også her hjemme er dette aspekter ved den rapmusikalske praksis, noe også Tungtvanns produksjoner dels preges av, men som i mindre grad fokuseres på i vår sammenheng.

Å velge bort visse tilnærminger til musikk er nødvendig i forhold til et forskningsprosjekts omfang, slik her gjøres. Men også *metodologisk*, med eksempelvis valg av etnografi og feltarbeid som arbeidsformer, er allerede en rekke *førende forforståelser* av feltet gjort. Disse politiske og strategiske forforståelsene er *vel så viktige* for forskningsprosjektets *design* og kunnskaps- og objektproduksjon. Som feltarbeidbasert forsker interagerer man som aktør med de informanter man studerer. At slike former for interaksjon har betydning og påvirker studieobjektet er et viktig moment å reflektere over. Aktører som i løpet av et forskningsprosjekt blir fortalt at de er "under lupen", vil alltid fortelle eller praktisere ut fra *sine* spesifikke perspektiver, ut fra *sine* oppfatninger av hva som er verdifullt med deres praksiser og ut fra krav om autoritet og legitimitet i forhold til den kunnskap som produseres og hvordan praksiser skal fortolkes og ikke minst fortelles.

Denne avhandlingen handler altså om musikalsk handling, om relasjoner og sammenhenger mellom praksis og ulike felt som populærmusikalsk aktivitet utfolder seg i. Når det gjelder problemstillinger, vil vi innledningsvis i hvert analysekapittel skissere disse som genererende spørsmål og påstander. Dette for å forsterke analysenes selvstendige karakter. Avhandlingen *kan* således ses på som en samling relativt uavhengige artikler. Men den kan også anses som monografi. Dette er opp til leseren å avgjøre. Her vil vi nok en gang legge trykk på det relasjonelle

og anerkjenne at enhver relativt selvstendige tekst sin betydning alltid vil endre seg, sett i forhold til andre tekster.

Teoretiske perspektiver

Et grunnleggende musikk-syn i avhandlingen er at musikk ses på som et sosial og kulturell aktivitet. Dette er en enkel *definisjon* av musikk, men som i sin konsekvens har en rekke vesensbetydninger. De teoretiske perspektivene som presenteres her berører nettopp disse betydningene. Musikk er for oss ikke en ting, og vi vil senere drøfte objektivisering som problem. Med "aktivitet" mener vi her at musikk er en mellommenneskelig *praksis* og at meninger og verdier i musikk, eller rettere sagt *musisering*, ligger i hvordan musikk brukes av mennesker og utfolder seg i samfunn. Synet på musisering som sosial og kulturell praksis betoner hvilken betydninger musikk har i *produksjoner* av meningskategorier, identifiseringsprosesser, samt sosiale likheter, forskjeller og grenser. Dette perspektivet motsetter seg dermed det autonome synet på musikk som *objekter*, der meninger og verdi tilsynelatende er å finne i musikken i-seg-selv. Dette grunnleggende utgangspunktet om musikk har videre fått konsekvenser for valg av andre teorier i denne avhandlingen. Men vi skal innledningsvis først redegjøre for hva vi legger i begrepene "kultur", "sosial" og "praksis" og gjennom dette etablere vårt teoretiske rammeverk for de følgende analysene.

Cuts på kultur

Begrepet kultur er svært mangfoldig, komplekst og diffust der noen klar definisjon er problematisk. Det som vi her innledningsvis kan betone, er at begrepet henspiller mot at verden fremstår som meningsfull for mennesker. Verden blir for mennesker "i kultur" organisert på bestemte måter, strukturert og kategorisert på en slik måte at vi som individer

Innledning

forstår den, samt klarer å identifisere og *fortolke* ting og handlinger i den. Kultur er dermed et sett *skjemaer* eller *rammer* våre handlinger og væren utfolder seg i relasjon til, samtidig som slike handlinger og aktiviteter *påvirker* slike skjema, rammer eller konvensjoner. Derfor er det viktig å se på kulturbegrepet som noe åpent, dialektisk og dynamisk, ikke som en statisk og varig enhet. Larsen (2009) trekker frem *koder* og *tolkningsregler* som betydningsfulle premisser i kulturbegrepet. Med dette mener han at vi tar for gitt visse antakelser når vi samhandler og kommuniserer i kulturelle sammenhenger. Dette står i motsetning til årsaksforklaringer på hvorfor visse ting skjer og utfolder seg. Kulturbegrepet hentyder mot "hvordan handlinger *identifiseres*" og at "kultur" omfatter den kunnskap vi er i besittelse av for å gjøre slike identifiseringer (ibid., s. 202-203). Individene innen en kulturkrets deler altså et sett koder, tolkningsregler og *implisitte enigheter* som gjør at verden omkring kan forstås meningsfull og begripelig. Kulturell praksis vil dermed her forstås som konvensjoner man baserer handlinger og aktiviteter på, og hvilke premisser man benytter seg av for å fortolke disse. Likeså kan vi da forstå *musikalsk* praksis som betydningsfull ut fra hvilke konvensjoner og premisser for fortolkning musikalske handlinger og aktiviteter baserer seg på. En kulturanalyse av musikk bør derfor ta sikte på å forstå disse underliggende premissene for den musikalske praksis i stedet for "bare" å beskrive og forklare handlinger og aktiviteter.

Kulturbegrepets betydning og mening varierer også med at det brukes på forskjellige måter i sammenheng, enten dette gjelder å beskrive et samfunn eller å beskrive årsaker for at samfunnet er slik det er. Et problem med kulturbegrepet, er at det kan gi en objektiv forestilling om noe enhetlig og avgrenset. Dette henger naturlig sammen med nasjonalstaten som distinkt avgrenset rent geografisk. Vi snakker om *norsk* kultur i motsetning til *svensk*. Likedan ser vi avgrensninger mellom større

kulturkretser, der asiatisk kultur skiller seg fra europeisk. Men selv om de *fysiske* landegrensene her kan identifiseres med et høyt presisjonsnivå, vil man i det kulturelle liv og i sosiale praksiser se klare problemer med objektive avgrensninger i tid og sted. Nasjonal kultur utfolder seg ikke kun innen nasjonens grenser. Det er også problematisk å se for seg at kulturbegrepet kun betoner noen spesifikke og særegne elementer (artefakter, praksiser eller ideer) som kan knyttes til en spesiell gruppe mennesker. Ofte kan dette trekkes frem som definisjonen av kultur. Slike elementer er gjerne velkommen i drøftingen om hva kultur er og kan defineres, men de bør i hovedsak forstås som *markører, uttrykksformer* eller *kategorier* for handling og praksis. Slike elementer er strategisk og politisk utvalgte kjennetegn som i mindre grad bør vektlegges "i-seg-selv". De fleste av oss nordmenn anerkjenner slåttespel, hardingfele, bunader, stavkirker, folkeeventyr og rosemaling som norsk kultur. Men de er egentlig "bare" eksplisitte markører relatert til underliggende konvensjoner, skjemaer og fortolkninger aktører praktiserer i forhold til ulike kontekster. *Utad* vil man ofte *betone* de overnevnte markører som typisk for noe "norsk". *Innad* vil nok mange kanskje *underkjenne* hardingfela og gammalosten som symbol for noe eget.

Rapmusikk er for både utøvere og andre aktører i feltet uløselig knyttet til kulturbegrepet, til *hiphop* som *kultur*. Ofte trekkes dette frem når aktører presisere at hiphop er ikke en sjanger, eller "noe" man av og til praktiserer. Det er en helhetlig livsstil, en væren-i-verden, holdninger, meninger og en totalitet av verdier. Rap som musikk er dermed "noe" som, i likhet med kategoriene graffiti, breakdance, DJs og kunnskap, er preget av etablerte og produserte konvensjoner eller skjemaer for handling, som da karakteriserer "hiphop" som kultur. Men etnografisk virksomhet og empiri viser oss at dette "noe" i stor grad er svært variabelt og ikke kompatibelt med et essensielt og klart definert kulturbegrep. Innad i feltet

ser vi eksempelvis at det i Norge *forhandles* om hva hiphop er. En generell enighet synes å krystallisere seg omkring de overnevnte kategoriene som elementer i hiphop som "kultur". Men kategoriene sier lite om hvordan de konstrueres, praktiseres, opprettholdes og er preget av prosess og variasjon. I følge Barth (2002) er den allment utbredte tilstanden av *variasjon* viktig å anerkjenne i analyse av kultur og må ses på som et fundamental skifte av fokus på hva kultur sin *væren* er. "Taking the discovered fact of variation seriously [...] includes a radical ontological shift: variation is recognized as a pervasive feature and thus a property of human ideas and human actions" (Barth 2002, s. 29). Kultur er altså for Barth i større grad preget av variasjon enn tidligere paradigmer synes å ha tatt inn over seg.¹ Hiphop og rapmusikk anser vi i denne sammenhengen som en distinkt kulturell *variabel*; som står i et forhandlingsforhold med omverden og kulturelle konvensjoner. Rappens representasjoner av verden blir skapt og anvendt av aktører som handler strategisk i et komplekst system av livssituasjoner og skiftende sosiale omstendigheter. Den norske antropologen Trond Thuen presiserer at "folk påvirkes av mer eller mindre komplekse sammenstillinger av kunnskaper, hensyn, verdier, hensikter og omstendigheter når de orienterer seg i sin livsverden og velger handlingsstrategier for å oppnå det de ønsker" (Thuen 2003, s. 198). Rapmusikk som *praksis* ses i denne sammenhengen som en formulering av en *handlingsstrategi* og modell for virkelighetsforståelse. Rapmusikk, og spesielt Tungtvann, praktiserer det vi kan kalle for kulturelle brudd som bryter med normsystemer og konfronterer etablerte forståelser av kultur, "virkeligheten" og eksempelvis hva som er det "nordnorske", en tematikk som behandles nærmere i kapittel seks og syv.

¹ Barth nevner både funksjonalismen, strukturfunksjonalismen, strukturalismen og Geertz' tykke beskrivelser som problematiske paradigmer når det gjelder å behandle variasjon (ibid.).

Scratching på det sosiale

Hvilke forskjeller er det da mellom kulturell og *sosial* praksis? Hvis "kultur" eller "det kulturelle" er vanskelige konsepter å få et håndfast grep på, møter vi vel så store utfordringer når vi skal definere eller beskrive "det sosiale" eller noe "sosialt". Det sosiale forstås tradisjonelt sett som organisasjonen av den dagligdagse samhandling mellom en gruppe eller grupper av individer. Slikt sett berører vi "noe" mellommenneskelig, relasjonelt og nettverkspreget i *kontakten* mellom mennesker som aktører når det "sosiale" studeres. Mens kultur kan forstås som implisitte enigheter, d.v.s. skjema og forutsetninger for handling, kan sosialt liv ses på som *handlinger* som utfolder seg i henhold til slike skjema og forutsetninger (Larsen 2009). Med vår kulturforståelse som mer åpen og dermed kritisk til lukkede kulturdefinisjoner, vil det være vanskelig å si at ulike sosiale praksiser foregår *innad* i en kultur.

Det "sosiale" kan også ses på som *organisatoriske* dimensjoner i samfunn; dimensjoner som kunnskap og læring (epistemologiske kategorier), struktureringsmekanismer (objektiverende) og handlingsstrategier (subjektiverende). Innen antropologien nevnes ofte begrepene *sosial struktur* og *organisasjon*. Struktur hentyder mot underliggende regler, prinsipper og mekanismer som styrer aktørers atferd i et samfunn. Begrepet refererer også til de trekk i et samfunn (bl.a. institusjoner, roller og statuser) som sørger for kontinuitet i atferdsmønstre og relasjoner mellom individer over tid. Vi ser her at strukturalismen betoner *mekanismer* som determinerende i et samfunn. Sosial organisasjon refererer derimot til aktørers strategiske, situasjonelle og dynamiske aspekter ved sosial samhandling individer mellom. Dette presiserer at det *sosiale* er også preget av dynamikk, prosesser og endring. Det er spesielt Raymond Firth (1951) som etablerte dette aktørperspektivet i antropologien. Firth mente at dynamikk preget samhandling mellom individer i samfunn, og at

sosiale aktører var *aktive* med hensyn til valg mellom et sett alternativer av handling, ofte preget av konflikt, spill og konkurranse. *Hvordan* dynamikken foregår mellom aktørers frie vilje og "selvbestemte frihet" i det sosiale feltet, og styrende underliggende strukturer, er imidlertid et varig og sterkt debattert tema innen sosialvitenskapene.

På den ene siden finner vi tenkere som vektlegger samfunnets institusjoner (herunder språk, handlingskonvensjoner og kulturelle premisser) som mulighetsbetingelser for menneskelige prosjekter. Formulert i språkvitenskapelig sjargong legger de vekt på *La langue* – det kollektive system som er betingelsen for enhver konkret forekomst av *parole*, de individuelle språkytringer. På den annen side har vi alle avskygninger av metodologisk individualisme som tar utgangspunkt i intensjonale individuelle aktører som produserer det sosiale. Her tilbakeføres handling ikke først og fremst til de meningsgivende systemer, men til individers intensjoner, fokus er satt på ytringer og handlinger snarere enn de systemer som ytringene gis mening innenfor. (Larsen 2009, s. 132)

Det som dog er en utbredt enighet i dag, er at både kulturell og sosial praksis til dels er preget av *både* strukturerende prinsipper og aktørers frie vilje. Dette gjelder også for rap som musikalsk praksis, som både preges av strukturerende mekanismer men også av aktørenes valg og strategier. Vi vil som utgangspunkt her hevde at rapmusikalsk praksis gjør strukturering til eksplisitte perspektiver i deres praksis, og samtidig *betoner* deres selvbestemte aktørfrihet gjennom strategier. Dette vil også være en dialektikk som vil bli berørt i flere av avhandlingens analyser. Teorier om praksis i kultur og samfunn bør være i stand til å inkorporere

begge perspektivene; både "den meningsgivende kontekst", samt "den intensjonale ytring/handling" (ibid.) og drøfte deres dialektiske relasjon.²

Bourdieu breakbeats

Aktørers handling er etter vårt syn et viktig utgangspunkt i forståelsen av sosial og kulturell praksis, og dermed musikalsk praksis. Den franske antropologen og sosiologen Pierre Bourdieu sine perspektiver på sosial praksis anser vi her som relevante og interessante, både når det gjelder det relasjonelle aspektet ved denne avhandlingens deler, som begrepsapparat i de ulike analysene, samt nyttig når man skal navigere i farvannet mellom struktur og aktør, mellom *objektivering* og *subjektivering*. Det er hovedsakelig med elementer fra spillteori, økonomisk transaksjonsteori og teorier om samfunnsklasser at Bourdieu bygger opp sin forståelsesmodell for samfunn, sosial organisasjon og sosialt liv (Wilken 2008). Bourdieu står for en *handlingsfilosofi* der sosiale agents disposisjoner og de strukturelle situasjoner de opererer innenfor er viktige momenter. Bourdieu viderefører på mange måter en sosiologisk vitenskapstradisjon fra Marx og Weber gjennom å vektlegge sin virkelighetsforståelse ut fra en konkret og *praktisk* virkelighet. Bourdieu står også i tradisjon med Marx gjennom et fokus på kulturell *produksjon* og konsum. Bourdieus argumenter om at dominerende klasser i samfunnet råder over midlene for (ideologisk) produksjon, er tilsynelatende lik de vi finner hos Marx. Men mens Marx kan sies å stå for et *deterministisk* perspektiv på sosiale prosesser der overliggende strukturer bestemmer sosial og kulturell atferd, fremhever Bourdieu betydningen av aktørers *aktive posisjonering* i sosiale felt, deres *habitus* og *strategier* i det sosiale spillet som utfolder seg i felt. Mens Marx kan sies å stå for en

² Dialektikk forstår vi her som beskrevet av antropologen Roy Wagner: "[...] a tension or dialogue-like alternation between two conceptions or viewpoints that are simultaneously contradictory and supportive of each other" (1981, s. 52).

forklaringsmodell ovenfra og ned, vektlegger Bourdieu sosial og kulturell praksis nedenfra og at vi kan se på sosial praksis som noe *mellom* både marxismens og strukturalismen determinisme og aktørers *frie vilje*. Aktørers sosiale praksis er for Bourdieu:

[...] neither wholly unconscious nor simply the result of rational calculation. The logic of practice is akin to the individual's sense of play. Individuals are therefore as free and as limited as when they engage in any kind of game, finding themselves, for example, instinctively at the point where the ball is about to land but at the same time exercising control over the ball. This requires permanent invention on the part of the player to adapt to infinitely variable situations. Although the player does what the game demands of him, this does not mean that individuals are slaves to rules, since these can be manipulated to the player's advantage, bent and subverted to suit his needs. The player's freedom to invent and to improvise allows for the production of an infinite number of moves made possible by the game, and is subject to the same limits as the game. (Bourdieu 1990, s. 62-63)

Et spill *determinerer* dermed *til en viss grad* praksis gjennom å påføre aktører et sett regler. Men individers følelse for bevegelser *i spillet*, samt strategiske intervensjoner i dette, er avgjørende for dets utfoldelse i tid og sted. Praksis er dermed for Bourdieu *aktørers strukturerte improvisasjoner* som produserer handlinger og eventuelt *handlingsmønstre*. Vi vil senere berøre at det også ligger *strukturere* egenskaper eller potensialer i "sosial improvisasjon". Intervensjon i Bourdieus forstand er mer begrenset i eksempelvis sjakk enn i felt for kulturell praksis eller ritualisering av sosial annerledeshet.

Bourdieu's vitenskapsteoretiske ståsted avviser hvordan samfunnsvitenskapene tradisjonelt sett *selv* konstruerer de verdener de studerer.

Forskeren oppfattes vanligvis som en frikoblet samfunnsobservatør der samfunnet er en statisk, fast, varig og observerbar virkelighet. Men for Bourdieu er samfunnet og dets virkelighet i stedet flytende, vag, diffus og bestående av aktørers strategiske praksiser og handlinger. Fra dette følger Bourdieus utvikling av *refleksiv sosiologi*, der forskeren, eller observatøren ses på som en egen sosial aktør, som må observere seg selv som en del av feltet, og ikke kun som et nøytral distansert subjekt.³ For Bourdieu inkluderer det refleksive perspektivet i sosiologisk forskning et epistemologisk prinsipp om at forskere snur sitt objektiverende blikk mot seg selv og søker en forståelse av *egne underliggende og skjulte antakelser* om verden. Forutinntatthet er noe alle som beveger seg i verden har med seg. Uten å selv avdekke hva slike forutinntattheter består av, samt hvor deres sosial- og kulturhistoriske bakgrunner ligger, risikerer forskeren å se verden uten å anerkjenne at nettopp blikket er farget av oppvekst, sosiale posisjon, familiebakgrunn og politiske strategier; av forskerens *habitus* (Wacquant 1992). Bourdieus refleksive vinkling på forskning har både epistemologiske og metodiske konsekvenser som tydelig vokser frem fra hans bakgrunn innen antropologien. For det første så vektlegger han *lokal kunnskap* og sosial praksis som viktige *utgangspunkt* for kunnskap om samfunn. For det andre så må dermed forskeren være kjent med det sosiale universet som forskning retter seg mot. Med å være "kjent med" menes her at forskeren må inneha former for spontan ikke-språklig kunnskap om et sosialt univers; om ubevisste internaliserte koder om dagligdage væremåter og samhandling. Men denne kjennskapen må kombineres med et refleksivt blikk på hvordan man som forsker *bygger* sin kunnskap om og *selv er en integrert del av* de sosiale fenomener ut fra latente forutsetninger og forestillinger; både en konstruert gruppe

³ Min rolle som forsker og det refleksive perspektivet i denne avhandlingen drøftes nedenfor i metodekapitlet.

"aktører" og forskeren(e) som aktører innehar sine *habitus* som berører hverandre. Uten å ta denne berøringen på alvor, betyr en miskjenning av egen rolle og dermed en svakhet i vitenskapelig praksis.⁴

Habitus er et av de mest sentrale begrepene Bourdieu forbindes med; et begrep han bruker om predisposisjoner som preger aktørers sosiale praksis. Begrepet henter og videreutvikler han fra den franske antropologen Marcel Mauss (2004 [1950]). Mauss ville vise til et sett med kulturspesifikke kroppsteknikker, til spesielle former for atferd, og gjennom dette presisere at kroppen er et bindeledd mellom kognitive system og sosiale strukturer. Bourdieu benyttet seg av begrepet *habitus* (fra det franske ordet '*habitude*') for å forklare hvordan og hvorfor mennesker handler *fornuftig* uten at en "rasjonell" logikk ligger bak handlingsmønstre. Til forskjell fra Mauss presiserer Bourdieu at *habitus* må forstås som et sett kroppsliggjorte *disposisjoner* som til en viss tid og sted *kan* føre til, og være forutsetninger for, spesielle former for atferd og handling. *Habitus* kan sies å uttrykke våre verdi- og normsystemer, samt våre kulturelle og sosiale holdninger. Alt dette er noe vi erverver oss gjennom oppveksten, utdanning og gjennom andre former for sosialisering i et samfunn. Videre lagres dette i vår personlige "kroppsmentale" ryggsekk som vi bærer med oss resten av livet. Ethvert *individ* i et gitt samfunn *personliggjøres* dermed kulturelt sett, samt sosialiseres inn i systemer av atferds- og handlingsmønstre, for gjennom dette å tilegne seg vaner og verdier. *Habitus* er knyttet til hvordan det "sosiale spillet" er

⁴ Bourdieu er her "på lag" med retninger i vestlige filosofitradisjonen, spesielt Gadamer sin fenomenologi som presiserer at *forståelse* og *fortolkning* alltid er *konstruerte fenomener* og at "understanding is not merely a reproductive but always a productive activity as well" (Gadamer 1999, s. 296). Kunnskap må derfor anses som avhengig av et spesifikt *ståsted*; en vinkel fra hvor man forstår fenomener i verden og at en slik vinkel alltid er en *nødvendig forutsetning* for kunnskap. Også innen antropologien er dette et veldrøftet problemfelt, en fagtradisjon som etter vårt syn har mer anvendbarhet med vårt materiale enn vestlig fenomenologi. Vi berører også dette mht Bloch (2006) i kapittel seks.

innskrevet i individer. Mens muligheter og begrensninger i sosial handling inkorporeres eller internaliseres i individer, oppleves dette som en kroppslig følelse for spillet, "turned into second nature" (Bourdieu 1990, s. 63), som igjen blir naturliggjort og anerkjent som det "riktige". Det er altså et sett av ervervede tanke- og handlingsmønstre som fører til en internalisering av kultur eller relativt objektive sosiale strukturer gjennom erfaring.⁵ Habitus refererer også til individers *instinktive sensibilitet* om hva som kan oppnås og hvilke muligheter som finnes i verden. Habitus er strukturert i mønstre av handling, som igjen former "[...] an acquired system of generative schemes objectively adjusted to the particular conditions in which it is constituted" (Bourdieu 1977b, s. 95). De handlingsmønstre eller disposisjoner som produseres av habitus videreføres gjennom generasjoner og individers oppvekst, samt *forsterkes* sosialt gjennom utdanning og kultur. Habitus består dermed av et sett historiske relasjoner som ligger nedfelt og kroppsliggjort i individer. Dette er *disposisjoner*; mentale, kognitive og kroppslige *skjema* for persepsjon, verdsetting, tanke og handling. Habitus kan ses på som en sosialt strukturerende mekanisme som opererer fra innsiden av aktører og som gir individer i et samfunn *praktisk* kunnskap og disposisjoner som er nødvendige for å kunne manøvrere mellom ulike sosiale felt (yrkesliv, familie, sport, fritid, kunst, musisering, etc.), men også innad i felt. *Praksis* er da i tillegg for Bourdieu "menneskets kroppslige forhold til og omforming av omgivelsene. Den utfolder seg ut fra kroppens habitus, dens tillærte og tilvante handlemåter og tolkningsmønstre, som igjen er dannet gjennom tidligere praktisk virksomhet, særlig under oppveksten" (Bourdieu 1995, s. 23). Kroppen lærer dermed sitt "språk" på samme måte som en lærer et verbalt språk; gjennom en praktisk væren-i-verden. Det er

⁵ Bourdieu bruker også begrepet *Doxa* relatert til dette; et begrep som hentyder mot noe inneforstått, noe som tas for gitt i et samfunn og som er selvinnløsende. Doxa virker ifølge Bourdieu som et viktig prinsipp i etableringen av sosial tilhørighet og i relasjon til sosial mobilitet (Bourdieu 1977b).

i første rekke praksiser som tilegnelse av kunnskap og arbeid med produksjon som denne avhandlingen knytter opp mot begrepet habitus. Men i tillegg bør begrepet forstås i relasjon med Bourdieus konsept om felt, og derigjennom mot ulike kapitalformer.

For Bourdieu består et felt av et sett objektive, historiske relasjoner og mønstre mellom posisjoner, krefter og aktiviteter festet i visse former for makt (kapital). Bourdieu ser på felt som "[...] historically constituted areas of activity with their specific institutions and their own laws of functioning" (Bourdieu sitert i Prior 2008, s. 304) Med egne lover menes her at et felt er et *relativt autonomt* område i forhold til større sosiale struktureringer der ulike områder er preget av interaksjon, forhandling og konflikt. Innad i kulturfeltet er det ifølge Bourdieu to underfelt som defineres forskjellig i forhold til kapital; økonomisk og kulturell. Handling i feltet deles opp i to retninger der den ene søker i størst grad kulturell kapital basert på former for "autonomi"⁶, mens det i det andre underfeltet søkes økonomisk kapital gjennom standardisering og kommersiell suksess. Disse to feltene drøftes i kapittel fire men hovedfokus på visse spenningen mellom Tungtvanns praksiser og musikkindustrien.

Kapitalbegrepet er den forståelsesrammen hos Bourdieu som er viktig å drøfte i en *bred* forståelsesramme. Er det slik at all menneskelig handling kan og bør reduseres til kapital, til monetarisme eller transaksjoner? Dette økonomiske aspektet med sosial praksis er noe Bourdieu betoner, ikke ulikt det Barth gjør i sin generative interaksjonsanalyse. Forenklet kan vi her nøye oss med å si at Barth fremhever *verdimaksimering* som et

⁶ Med "autonomi" mener vi her et konsept produsert, som *kontinuerlig strategisk reproduseres*, av aktører i en kontekst eller sosialt nettverk. Begrepet, og vår bruk av dette, drøftes også nærmere senere i avhandlingen.

genererende aspekt ved menneskelig sosial samhandling, genererende i den forstand at individer søker verdier i et samfunn og at strategier og modeller for handling som over tid gir verdi, genererer sosial handling. Slike mønstre reproduseres og utgjør ifølge Barth grunnleggende skjema for sosialt liv og organisasjon (Barth 1972b og 1981). Bourdieu opererer med et bredt kapitalbegrep. Selv om begrepet "kapital" bærer med seg transaksjonelle og kjørlige assosiasjoner, kan det allikevel benyttes på eksempelvis former for makt, sosiale og kulturelle verdisymboler, aktørers samspill og som viktig moment i både aktørers og kollektivets performative opprettholdelse. Det er dette *performative* aspektet som vi mener begrepet *praksis* bør forstås ut fra. "Praksis" antyder noe 'utøvende', om 'handling' eller om 'skikk' der tradisjon og konvensjon kan benevnes som "standard praksis". Praksis hentyder også mot prosesser der "noe" blir *kroppsliggjort* og *realisert*. Dette "noe" kan eksempelvis være en teori, en pedagogikk, kultur eller sosial organisasjon. Vi behandler senere *performativitet* som begrep, spesielt i kapittel seks. De vi her innledningsvis trekker frem, er at "kultur" og "sosial" er konsepter som i stor grad er *performative* i at de er dimensjoner som konstant opprettholdes, reproduseres og *praktiseres* av aktører og at de ikke "er der" a priori som essensielle bakenforliggende strukturer, på forhånd gitte kategorier eller som determinerende skjema for handling. Vi underkjenner som nevnt ikke strukturer i samfunnet. Men presiserer at vårt syn på strukturer er at de er aktørkonstruksjoner og dermed dynamiske aspekter ved kulturelt og sosialt liv.

Sidekick: Latour

Den franske antropologen og vitenskapsteoretikeren Bruno Latour fremsetter et klart brudd med tradisjonell sosiologi gjennom aktørnettverkteori (Latour 2005). Dette er en alternativ forståelsesretning av sosialt liv som i særskilt grad betoner det dynamiske, flytende og ustabile

i menneskers væren-i-verden. Det "sosiale" har ingen egeneksistens ifølge Latour. Sosiologien som vitenskap må i stedet spore *assosiasjoner* som gjøres av aktører i verden og mellom aktørers handlinger. Det sosiale er dermed en type sammenheng, "*a type of connection between things that are not themselves social*" (Latour 2005, s. 5). Innen aktør-nettverksteori stilles det også spørsmål om eksistensen av visse sosiale *bånd* som avdekker en skjult tilstedeværelse av sosiale *krefter* som påvirker aktører i kontekster. Slike bånd, krefter, "lim" eller essensielle bevegende elementer finnes ikke ifølge Latour. Det "sosiale" er kun det som er av aktører (Latour bruker begrepet "*actants*", som inkluderer både menneskelige og ikke-menneskelige artefakter), sammenkoplet av andre sammenstillende aspekter som i utgangspunktet ikke finnes, men som etableres i nettverk ved nettopp *assosiasjoner* med hverandre. Dette berører Latour sin definisjon av det sosiale: "[...] not as a special domain, a specific realm, or a particular sort of thing, but only as a very peculiar *movement of re-associating and reassembling*" (s. 7, mine uthevinger). Latour presenterer som nevnt en fundamental utfordring til mer etablerte måter å forstå sosialt liv på. Vi skal her presisere at hans teoretiske modeller ikke benyttes her som et rammeverk for denne avhandlingen. Men disse *aspektene* ved hans forståelse av det sosiale, samt andre som vi senere drøfter opp mot teknologi, støtter opp om vårt syn på kultur, samfunn og aktører som dynamiske elementer i *bevegelse*. Aktører knytter seg til spesifikke aktiviteter i verden gjennom *assosiasjoner* og i praksiser som er i bevegende ustabile nettverk der ansamlinger av praksiser etableres, opprettholdes, angripes, forsvinner, etc. Vi ser her at teorien dels er knyttet til *performativitet* i og med at nettverk konstant må reproduseres av aktører. Nettverk eksisterer kun når aktører produserer eller reproduserer relasjonene i realtime. Også de *kontekster* som *assosiasjoner* gjøres, og der de praktiseres, er i *bevegelse*. De er ikke fastlagte, naturgitte, varige eller essensielle kategorier. Stabile kontekster, eller *stabilitet* i kontekster, kan

tilsynelatende være relativt stabile kun fordi det dannes sterke nettverk som over tid anerkjennes og aksepteres av aktører, samt er mulige å opprettholde. Rappere benytter seg ofte av *sidekicks* i både live performance og studio. Dette er rappere som sammen med en hovedrapper *dobler* enkelte tekstfraser, ord eller enkelte stavelser for å *betone poenger eller viktige underliggende meninger og betydninger*. Det er dette vi vil med Latour som teoretisk sidekick i denne sammenhengen; å betone vårt syn om at de populærmusikalske praksiser vi behandler i denne sammenhengen preges av bevegelse, ustabilitet og en kontinuerlig reproduksjon av relasjoner.

De teoretiske perspektivene som her er skissert danner som nevnt et grunnleggende rammeverk for analysene i avhandlingen. Både de kapitlene som omhandler beatproduksjon, musikkindustrien, ritualisering, samt identifikasjon og globalisering bør leses ut fra aktør/struktur-dialektikken. Samtidig presenteres det andre teoretiske "verktøy" underveis for mer presist å drøfte spesifikke problemstillinger nært opp mot etnografiske materiale. Vurderinger og drøftinger om disse teoretiske posisjonene gjøres derfor underveis.

Forskningsfeltet

I Norge er det gjort lite forskning konkret knyttet til rapmusikk og hiphop som musikalsk praksis eller kulturfenomen. Det er spesielt i USA at vi i dag finner en større tradisjon innen akademia som har publisert på feltet. Siden siste del av 1990-tallet har vi etter hvert fått svært mye litteratur på emnet, gradvis mer i europeisk sammenheng og etter hvert noe i Norge. Den vitenskapelige antologien *Hiphop i Skandinavia* (2008) og boken *Hiphop-Hoder: fra beat street til bygde-rap* (Holen 2004) bør nevnes som publikasjoner på feltet i Norge. I tillegg bør boken *Gategallerier* nevnes

(Høigård 2002), selv om denne omfattende og grundige sosiologiske studien retter seg i stor grad mot *graffiti* som fenomen i Norge og i mindre grad mot relasjonene mellom ulike praksiser innen hiphop. Holen presenterer en journalistisk fremstilt historie om hiphop i Norge og tilbyr leseren en liste over utøvere, datoer og småinteressante historier om utøvere. Publikasjonen er i hovedsak et oppslagsverk med spredte enkelt-historier av hendelser utøvere har vært gjennom. Det nevnes ikke hvilke metodisk utgangspunkt Holen benytter seg av. Boken er således mindre pålitelig som holdbar kildehenvisning og bør forstås ut fra et subjektivt ståsted. I antologien *Hiphop i Skandinavia* presenteres en rekke kortere analyser av ulike praksiser innen hiphop i Skandinavia. Tre av disse er på praksiser i Norge. Jon Sverre Knudsen skriver om musikkproduksjon i et urbant ungdomsmiljø i Oslo mens Petter Dyndahl drøfter konstruksjoner av glokale identiteter. Anne Danielsen beskriver regional identitet i nordnorsk rap, og da med Tungtvann som eksempel, som "iscenesatt marginalitet" og fremhever vekslingen mellom "gravalvor og postmoderne ironi" som parallell med sort, maskulin "afroafrikansk" praksis innen rap (Danielsen i Krogh 2008, s. 213-215). De to sistnevnte fokuserer spesielt på relasjoner mellom det "opprinnelige" materialet, det vil si afrikansk-amerikansk rap, og reterritorialisering av dette i en ny kulturell kontekst. Det som etter vårt syn *mangler* i norsk sammenheng, er større publikasjoner som behandler populærmusikalske praksiser i nord-områdene. Denne avhandlingen er i så måte et forsøk på dette. Fra tidligere har vi antropologen Bror Olsen sin avhandling om populærmusikalske revolusjoner (2004). Denne svært relevante og grundige studien tar særskilt opp tematikk rundt techno som sjanger, og diskuterer steder som Tromsø, Oslo og London. Spesielt vil vi her betone at vi spiller på lag med Olsen når det gjelder å drøfte det spesielle med Nord-Norge, samt populærmusikalske praksisers tilknytning til samfunn og sosiale nettverk. Med vårt fokus på rap, håper vi at denne avhandlingen kan ses

på som en sidekick til Olsen og at flere slike prosjekter utfolder seg i nær fremtid.

Forskningsfeltet på rap og hiphop, samt antropologisk og sosiologisk teori, vil også bli behandlet i selve analysene utover avhandlingen. Dette for å drøfte og vurdere både begreper og teoretiske perspektiver nærmere opp mot det etnografiske materialet som presenteres.

Avhandlingens oppbygging

Designen på denne avhandlingen skiller seg noe ut fra de mer tradisjonelle formatene som er vanlig i doktorgradsarbeider. Monografien har ofte en spesialisert design inn mot et smalt og spesifikk emne innen et fagfelt. Motsatsen til dette, artikkelsamlingen, vil også faglig sett være innen samme område, men kan stå for en samling der tekstene ikke nødvendigvis står i noen enhetlig sammenheng med hverandre. De ulike analysene i avhandlingen er skrevet forholdsvis selvstendige og har hver for seg en introduksjon, drøfting og avrunding. I tillegg benyttes eget etnografisk materiale som drøftes i forhold til hver analyse sine problemstillinger og tema. Dette gjør også at analysene gjerne kan leses i ulik rekkefølge og virke som selvstendige enheter. Allikevel er det klare og viktige sammenhenger kapitlene mellom, noe som gjør at formen heller mot monografiformen. Dette intertekstuelle aspektet ved en samling tekster er her viktig. Sammen prøver analysene å belyse overliggende problematikker og å gi ansats til egenrefleksjon hos leseren om sammenhenger, kompleksitet og koblinger mellom temaene som drøftes. Slike sammenhenger drøftes naturlig nok underveis, men jeg underslår ikke at slike refleksjoner alltid gjøres av leseren av en tekst. Derfor mener jeg at vitenskapelig tekst til en viss grad bør være preget av en åpen

design. Formidlingsmessig er dette også et strategisk valg, i og med at hver analyse i større grad kan kokes ned til formater for publisering.

Metodekapitlet presenteres her først, og drøfter etnografi og feltarbeid som måter å tilnærme seg felt på, samt som en spesifikk måte å produsere kunnskap på. Det tar i tillegg opp viktige etiske og utfordrende spørsmål om hva *feltet* egentlig er, samt min rolle i forhold til feltet dette prosjektet baserer seg på. Flere av de aktørene jeg har arbeidet med, har jeg også *musisert* med; situasjoner der tyngende spørsmål har utfoldet seg: Hvordan drar man *grensene* mellom feltarbeid og ikke feltarbeid? *Når* foretar man feltarbeidet? Hvor foregår egentlig feltarbeid?

Avhandlingens analysedel kan ses i tre deler, der kapittel tre og fire omhandler relasjoner mellom musikalsk læring, beatproduksjon, etikk og markedet. Kapittel tre berører bl.a. hvordan læringsprosesser og tilegnelse av kunnskap foregår innen rapfeltet. Dette knyttes nærmere sammen med Bourdieus forståelse av aktørers habitus. Vi ser også nærmere på noen forhold ved Tungtvanns produksjonsmessige arbeid i samplebasert beatproduksjon der teknologi som aktiv aktør drøftes med vår sidekick Latour. Selv om vi her også går nærmere inn på det musikalske klanglige nivå, betoner vi også dette materialets sammenheng med utenforliggende faktorer. Målet er å vise hvordan kontekstuelle elementer har direkte betydning og innvirkning på hvordan beats produseres og hvordan de låter. Dette kapitlet går i dybden av de praksiser som konstituerer beatproduksjon inne rapmusikk. Det er derfor forholdsvis detaljert på feltet. Vi mener at dette er nødvendig siden denne betydningsfulle og meningsgivende delen av rapmusikalsk praksis ikke har vært tydelig nok behandlet vitenskapelig. Elementer som personlig sound i beats, samples, rapper og etiske hensyn ses på som deler av et nettverk som gir musikken kontekstuell mening og verdi. Analysen presiserer også at en musikalsk

relativ "autonomi" og *praktisk objektivisering* er viktig for aktører i produksjonsfeltet. Dette betyr ikke at musikk kan sies å være meningsbærende i-seg-selv, men at musikalske *relativt* autonome bestanddeler må forstås ut fra sine kontekstuelle sammenhenger.

Det fjerde kapitlet viderefører elementer fra drøftingen om relativ autonomi som preger det *interne feltet for praksis*, men diskuterer dette som motsetning til et *heterogent* felt preget av prosesser innen musikkindustrien. Grensen mellom disse feltene er ofte flytende med uklare overganger. Men det er nettopp i slike grenseområder vi ser mer markante forhandlinger om posisjoner, verdier og meninger om musikalsk praksis, noe dette kapitlet berører. Analysen tar utgangspunkt i to låter og musikkvideoer av Tungtvann som på forskjellig vis problematiserer spenningen mellom det å handle musikalsk i ett felt og å knytte slik handling til et kommersielt, markedsorientert felt. Her er vi inne på et vesentlig aspekt ved rap som praksis; en tilsynelatende dobbeltbinding mellom det å elske og å hate bransjen. Relasjonen mellom musikalske praksiser og musikkindustrien er mangfoldige, komplekse og dynamiske i forhold til historiske, teknologiske og kulturelle forhold. Musikkindustrien, eller "bransjen", ses ofte på som noe strukturerende i forhold til musikalske praksiser der ting blir satt i system og økonomisk profitt er et klart mål. Vi ser her på musikkindustrien som preget av dynamiske institusjoner der prosess og makt er viktige stikkord. "Industrien" er dermed ikke en essensiell varig og stabil determinerende enhet, men består også av personer, *aktører som handler strategisk og utøver makt*, på lik linje med aktørers musikalske praksiser. Disse to første analysene bør ses i sammenheng med hverandre da de begge sentrerer omkring temaene beatproduksjon og rap som relativ intern autonom praksis, relatert til et heterogent ytre felt. Mens det første behandler relasjonen mellom

produsent/produksjon og kontekster, behandler det andre relasjonen mellom ulike kontekster; produksjon og musikkindustri.

Kapittel fem og seks presenterer begge analyser av spesielt kollektive og sosiale musikalske prosesser som *ritualisert* praksis. Disse to analysene kan også ses på som avhandlingens andre del, der vi går dypere inn i mer etnografiske beskrivelser av utøvde praksiser. Et poeng i den første analysen er her at alternative meningsunivers preger kollektiv samhörighet og musikalsk praksis. Analysen i kapittel fem baserer seg på feltarbeid fra andre aktører og miljøer innen norsk hiphop enn Tungtvann. Det er forskjellige grunner til dette. For det første vil jeg med dette øke omfanget av det empiriske grunnlaget for avhandlingen. For det andre har mine personlige kontakter i løpet av forskningsprosessen vært førende, noe som drøftes nærmere under metodekapitlet nedenfor. Det er spesielt etablerte konsepter fra antropologien som liminalitet, *communitas*, ritualisering og antistruktur som her benyttes for å belyse det vi mener er sentrale aspekter ved *sosial meningsproduksjon* og *verdier* i rapmusikalsk praksis. Disse meningsproduksjonene og handlingsmønstre ses på som alternative konfigurasjoner av virkeligheten; hvordan de er en integrert del av, og forholder seg dialektisk til, det daglige samfunn som struktur og prosess. Teksten vil videre fokusere på hvordan individer i et hiphopcrew symboliserer verdier knyttet til *communitas* og liminalitet gjennom musikalske aktiviteter og spesielle former for sosialisering.⁷ Denne symboliseringen tar ofte form av en *distanse* fra en forestilling om det dagligdagse; normative måter å være-i-verden på. Den tar også en form av umiddelbarhet og totalitet i en gruppes interne kommunikasjon, av flow som fenomen, samt en dyrking eller *feiring* av fellesskapet og

⁷ Det som her menes med "spesielle former for sosialisering" er aktiviteter knyttet til studioarbeid og konserter. Dette vil beskrives nærmere nedenfor under analysen av to case.

sosialiseringen innad i gruppen. Vi mener at rapmusikalske aktørers *symbolske opprettholdelse av grenser* mellom deres sosiale communitas og den "utenforliggende" strukturen er en spesielt viktig dimensjon i praksis. Samtidig drøfter vi også utfordringer i det å bruke gamle begreper og teoretiske perspektiver fra antropologien på nye fenomener. Vi mener at eksempelvis liminalitet kan gi en skjev forståelse av musikalske aktørers sosiale virkelighet i dag og bør i så fall revitaliseres gjennom nye perspektiver og avklaringer.

Kapittel seks baserer seg på noen perioder med intensivt feltarbeid som ble utført i løpet av flere perioder på 1-2 uker i 2005-2006. Konserter som danner grunnlag for materialet som presenteres her ble observert i hele feltarbeidsperioden, men spesielt sommeren 2005 ble benyttet for å oppsøke flest mulig konserter. Deler av feltarbeidet ble imidlertid startet allerede høsten 2004 med både konsertobservasjoner og mer eller mindre uformelle samtalebaserte intervjuer. Analysen påstår at rap er en *spesielt* performativ praksis og hvordan den er forskjellig i forhold til andre populærmusikalske praksiser. Dette gjøres gjennom konstruksjonen av autensitet, personlig utlevering og prosesser knyttet til legitimitet og troverdighet.

Avhandlingens tredje del omfatter to analyser som i større grad behandler rap i et bredere kulturanalytisk perspektiv og som vier spesiell oppmerksomhet mot identifikasjon og nordområdene som tema. Kapittel syv tar opp tema som lokalitet, identifikasjon og globalisering som aspekter ved Tungtvanns musikk. Populærmusikalsk identifikasjon er i dag nært knyttet til *globaliseringsprosesser* som danner rammeverket for teoretiske drøftinger i denne delen. Dette fordi rapmusikk som sjanger i de siste ti årene har vært en av de raskest globaliserte musikk- og kulturformer innen populærkulturfeltet. Tungtvann er ikke noe unntak,

og deres musikk kan sies å ha klare trekk som er like sammenliknet med andre utøvende praksiser innen sjangeren andre steder. Samtidig ser og hører vi hos dem helt distinkte, spesifikke og lokale særegenheter. Rollen til globaliseringsteori vil her være å komme nærmere en forståelse av hvordan global kulturell flyt påvirker nordnorsk populærmusikk generelt og Tungtvanns aktiviteter spesielt. Hovedproblemet i teksten blir også å drøfte i hvor stor grad store overliggende globale prosesser kan sies å være av vesensbetydning for den lokale kulturproduksjon Tungtvann og liknende aktiviteter står for, eller om den i større grad kan sies å være grunnet i lokale prosesser, strategier og motiver. Tungtvann kan på mange måter sies å stå for en spesifikk formidling av kunnskap. Dette inkluderer bl.a. om hvordan det sosialt og kulturelt sett er å være nordnorsk, å geografisk sett være fra Nord-Norge og det vi vil kalle for alternative kunnskaper om lokal særegenhet og regional identitet. Det er således et metodisk grep ved å etnografisk analysere deres praksiser som kulturelle utsagn; som elementer i en mangfoldig og fragmentert kunnskap om kulturell og sosial væren-i-verden. Identitet er i dette kapittelet behandlet som en prosess, ikke som noen statisk kvalitet. Derfor snakker vi om *identifikasjon* siden individuelle, sosiale eller kulturelle identiteter i stor grad er preget av endring og strategisk opprettholdelse.

Analysen drøfter spesielt det "lokale" og ser dette i relasjon til globale prosesser. Med en gjennomgang av både musikalsk materiale og spesielt visuelt materiale argumenterer vi for at Tungtvann over tid *forsterker* lokalitet gjennom appropriasjon av globale skjema for praksis.

Kapittel åtte viderefører drøftingen om identifikasjon men ser i større grad på lokale og regionale handlingsbetingelser for praksis. Med dette som utgangspunkt påstår vi at visse demografiske, geografiske og sosio-kulturelle betingelser virker inn på og påvirker musikalsk praksis. Dette

er ikke å ta noen form for streng deterministisk posisjon, der overliggende strukturer eller prosesser *nødvendigvis* fører til praksis, men at det kan spores sammenhenger mellom miljø og praksis, slik vi også ser hos Feld (1982). Analysen tar som utgangspunkt at Nord-Norge historisk sett har hatt en spesiell rolle i nasjonsbyggingen av Norge. Vi påstår at dette har ført til andre handlingsbetingelser i regionen som har virket mindre begrensende på praksiser enn sør i landet. Analysen ser også nærmere på lokale forhold for utviklingen av populærmusikalske praksiser, spesielt i Bodø. Vi ser der at et mangfold av sjangere over lang tid har eksistert nært. Dette mener vi har ført til en åpenhet for musikalsk stilblandinger og et stort potensial for appropriasjon "utenfra". Tungtvann ses dermed i relasjon til historiske momenter som pønk, hardcore og reggae i og omkring Bodø, koblet til likende praksiser utenfor landets grenser gjennom det vi kaller for rhizomatiske nettverk.

Jeg har også prøvd å bevare lokal dialekt og språksjangre i det skriftlige arbeidet med intervjuer, tekster og annen kildebruk. Dette fordi lokal dialekt, spesielle formuleringsmåter, ord og uttrykk ligger nærmere opp til informantens personlighet og lokale tilhørighet. Ved å "oversette" lokal dialekt til "ren" bokmål, kan vi frata visse utsagn dets farge og eventuelt skrelle av viktige "lag av mening". Det er også en anerkjennelse av lokal nordnorsk språkdrakt; et performativt skjema som på mange vis gjør nordlendingen forskjellig fra noen andre. Også sitater fra faglitteratur beholdes uten oversetting. Det originalt skrevne, er også her ofte det som er nærmest forfatterens intensjoner med utsagn, selv om subjektiv lesning av tekst alltid til en viss grad tilfører lag av mening. Allikevel bør man i vitenskapelig arbeid søke å bruke språket bevisst for å la utsagn som brukes stå i en opprinnelig språkdrakt.

Innledning

Vi startet denne innledningen med å presisere at vi avviser noen tingliggjøring av musikk. En konsekvens av dette er blant annet at vi ikke forsøker å spore noen objektiv "sannhet" knyttet til musikk som fenomen. Sannhet er alltid et subjektivt fenomen, men ikke *bare* et subjektivt, siden man som subjekt alltid er påvirket av ens historiske, kulturelle og sosiale kontekster. Sannhet vil dermed kunne sies å være en *subjektivkollektiv* forståelse av verden. Som DJ Poppa Lars presiserer:

Vi e kommen fram tel "Tungtvannsannheten" som e en blanding av alvor og moro. I den grad vi har nåkka budskap så går det mye på det her med å stå på egne bein å at du bortimot kan gjøre ka du vil, men da må du åsså ta konsekvensan av det - både på godt og vondt. Det e liksom en tendens, i hvert fall blant ungdomman, at man klage på andre når det går galt, å så skryt man a sæ sjøl når det går bra. Så det som i hvert fall æ e opptatt av e litt sånn konsekvens. At, du står aleina. Du må dop dæ så mye du vil, mæn ikkje kom å klag te mæ når dæ går galt, eller motsatt. Jobb hardt, så går dæ bra. (Fagerheim 2004, intervju)

Vi setter Tungtvanns sannhet som prisverdig også i en vitenskapelig sammenheng og håper dermed at leseren både ser en blanding av alvor og moro i avhandlingen!

KAPITTEL 2

METODE

- refleksjoner om feltarbeidets kompleksitet og løse nettverk

*Æ e drittlei drittunga som trur at de kan se mæ
Og æ e alt anna enn smigra over rådan de vil gi mæ
Og æ e nødt hvis de e frekk og vis dem kordan de ska te sæ
Æ bli stadig overraska over korr lite de får med sæ
Korr lite korrekt informasjon de klar å sug te sæ
Æ e egentlig ferdig med det her og giddake engasjer mæ
Men æ e lei over at de får lov å former sæ
Æ e grunn te at de fleste av dem fittan driv på*

Jørg-1

Introduksjon

Det kan være grunn til å anta at Jørg-1 ser på meg, som forsker på hans musikk og praksis, som en "drittunge" som prøver å "se". Både sitatet ovenfor og i andre verbale kraftytringer angripes personer direkte og potensielle personer indirekte for å synse, tro, mene og uttale "noe" om han og Tungtvanns aktiviteter. Jeg får tåle det. Men disse svingingene har

Metode

hatt sin resonans og betydninger i dette prosjektet, noe som vi følgelig etter hvert må ta tak i, i god etnografisk refleksiv ånd!

Denne avhandlingen benytter seg av det som ofte kalles for kvalitativ metode. Dette er en samlebetegnelse for metoder som søker å gå i dybden på de fenomener som studeres og inn i de erfaringer, opplevelser og verdier som personer knytter til disse fenomenene. En konsekvens av dette, er at utvalget av informanter blir potensielt betydelig mindre enn for eksempel kvantitativ statistisk forskning. Mens slike metodiske tilnærminger til fenomener kan ha større prosenter av hele befolkninger som utvalg, kan i motsetning kvalitative studier ha svært få studieobjekter eller informanter. Dette er nødvendig, siden det er *deres* opplevelser, erfaringer, konstruksjoner og strategier i og av verden som står i fokus for forskningen. Hvor representativ blir da dette materialet? Dette er klart et viktig spørsmål. Denne avhandlingen er basert på et lite antall informanter. Også det "formelt" observerte under den definerte feltarbeidsperioden er heller ingen bredt anlagt studie. Men samtidig er det vanskelig å dra noen klare linjer her. Derfor må mine erfaringer og opplevelser med populærmusikk tidligere, og *ved siden* av prosjektet, også anses som "informasjon". Også de refleksjoner jeg har gjort meg om dette er viktige. Det er allikevel begrensninger for hva som kan generaliseres ut fra et slikt prosjekt.

Etnografi

Det er i hovedsak etnografi som har blitt brukt som metode for å arbeide med temaene i denne avhandlingen. Etnografi er en vitenskapelig strategi som både inkluderer teoridannelse, formuleringer av problemstillinger og spørsmål, metoder for datainnsamling og skriftlig teknikk i etterkant av et feltarbeid. I dag anses etnografi som en *aktiv, refleksiv* og vitenskapelig

Metode

subjektiv prosess der visse former for kunnskaper utfolder seg i *feltarbeidets gang* og bør vies oppmerksomhet i forhold til den *kunnskapsproduksjonen* man som forsker gjør (Cerwonka 2007). Etnografi bør således forstås som en aktiv *praksis* som er preget av vitenskapelig subjektivitet.

Det etnografiske perspektivet er en tilnærming som på mange måter utfolder et annet syn på hiphop enn mange studier som i stedet "leser" låter, album og musikkvideoer (Negus 2000, Walser 1995 og 1997) som kulturelle tekster. Man skal dog ikke *underkjenne* slike former for analytisk virksomhet, som ofte kan produsere meningsfylte analyser. Men det som synes å være problematisk, er at slike tilnærminger analyserer *objekter* i stedet for *prosesser* og *strategier*. Vi ønsker i denne sammenhengen å presisere viktigheten i å fordype seg i *de sosiale virkeligheter* populærmusikk oppstår og utfolder seg i. I dette ligger det en fundamental forskjell; musikk ser vi på her som en sosial og kulturell aktivitet, som aktivt brukes og utfoldes av aktører i ulike kontekster. Musikk, eller musisering, som felt, er i dette uløselig *knyttet* til og *knyttet* til noe annet. Ved analyse av musikk som objekter eller tekster, vil vi etter vår mening oppnå en begrenset kunnskap om musikken som kulturell og sosial aktivitet.

Jeg har gjennom forskningsperioden tilbrakt tid sammen med både produsenter, rappere, bransjefolk, DJs og fans for å samle inn materiale til avhandlingen. Utvalget har hovedsakelig bestått av menn, et faktum som også reflekterer feltet og aktørene. Det har vært svært få aktive kvinnelige rappere, produsenter eller DJs i forhold til det antall menn som opererer som utøvere. Spesielt gjelder dette også i Nord-Norge, som mesteparten av mitt etnografiske materialet er hentet fra.

Metode

Det er spesielt det nordnorske bandet Tungtvann som avhandlingen fokuserer på. Jeg har 2004 fulgt en lang rekke konserter med dem for å samle inn observasjonsnotater i forbindelse med konserter og liveopptredener. I tillegg har jeg gjennomført ett lengre forskningsintervju med deres produsent og DJ Poppa Lars. Det har også etter hvert etablert seg en rekke uformelle samtaler med bandet. Slike samtaler har ofte vært i sammenheng med konserter og festivaler. I tillegg til dette har jeg deltatt i musikalske prosjekter med andre produsenter innen norsk rap. Dette arbeidet har ofte ført til nødvendige refleksjoner over feltarbeid som idé, ettersom jeg også har arbeidet "utenfor" feltet, men *i* feltet! Jeg har også samarbeidet musikalsk som instrumentalist på innspillinger og konserter med artister som rapperen elAxel, dancehallartisten Admiral P, rapperne Jaa9 og OnklP, samt den fransk/norske reggaeartisten Nico D. Slike aktiviteter fremsetter viktige selvrefleksive spørsmål om hvilke rolle man har; mellom *feltarbeid* og *feltpraksis*. Hvilken betydning skal man vektlegge slike aktiviteter i relasjon til et pågående feltarbeid? Hvilken vekt skal man legge til erfaringer gjort i forkant av et tidsdefinert feltarbeid? Etter mitt syn kan man ikke uten videre velge bort slike erfaringer. De må heller brukes som generelle opplevelser og erfaringer som man er klar over påvirker ens generelle kunnskaps- og meningshorisont om det feltet man studerer nærmere. Ethiske hensyn må naturlig nok tas, da spesielt hvis man selv definerer enkelte aktører som såpass vesentlige at de anses som formelle informanter. Også når det gjelder *spesifikke* hendelser og utsagn, må man som forsker avklare om dette kan gjøres gjenstand for informasjon og eventuelt referering i et forskningsarbeid.

Feltarbeid

Feltarbeid er den metode som lenge har vært med på å definere antropologien som fagdisiplin. Innen musikkvitenskapen har det siden 1970-tallet etablert seg egne sidedisipliner, musikkantropologi og etnomusikologi, som også i stor grad baserer sitt metodeapparat på feltarbeid der *deltakende observasjon* ses på som den viktigste forskningsstrategi i innsamling av materiale til forskning (Barz og Cooley 1997). Viktige gjeldende praksiser er at forskeren bør gjennom feltarbeidet oppholde seg i så lang tid som mulig sammen med den gruppen av mennesker man studerer og sette seg inn i språk, samt lokale skikker, skrevne og uskrevne regler, normer og konvensjoner. Tradisjonelt sett ble feltarbeid innen antropologien utført langt hjemmefra utenfor antropologens egne kulturkrets. Det var et mål å reise til avsidesliggende eksotiske steder der små stammesamfunn kunne studeres som lukkede enheter, avgrenset fra det vestlige moderne storsamfunns kompleksitet. I dag utgjør mye av antropologisk feltarbeid studier gjort i forskerens hjemlige trakter; i storbyer, i ens egne lokale landsby eller småsted. Deltakende observasjon kan ses på som en strategisk *rolle* der man som forsker inntar en aktørposisjon sammen med de objekter og individer som er i fokus for studien. Det er i spesiell grad viktig for metoden å erfare og oppleve *deres* aktiviteter og praksiser. Innsamling av empiri er nettopp de erfaringer og opplevelser som aktiveres i forskningspersonen og *påvirker*. Man har som mål å være til stede "inne" fra "the natives point of view" (Geertz 1973) og *deltagende* i det miljøet man studerer, *samtidig* som man også er utenfor miljøet for å *observere* hendelser, aktiviteter, kommunikasjon og sosial organisering fra en viss *distanse*. Målet er, gjennom denne dialektiske vekslingen mellom innenfor/utenfor, å studere det eller de fenomener man fokuserer på *i sin naturlige utfoldelse i dagliglivet*, samtidig som man foretar kritiske refleksjoner over disse på avstand. Timothy Rice nevner i artikkelen "Toward a Mediation of Field Methods and Field

Metode

"Experience in Ethnomusicology" denne epistemologiske strategien som viktig i musikkantropologisk feltarbeid (Barz og Cooley 1997). En forståelse av de musikalske prosesser og fenomener som utfolder seg "innad" i en kultur, oppnås ofte ved at man veksler mellom en "væren-i-feltet" og en "væren-hjemme". Fordelen med å arbeide "hjemme" er at man har større forutsetninger for å forstå lokal kommunikasjon. Ulempen kan være at man kan ha vansker med å avdekke sine egne underliggende premisser og konvensjoner som er såpass internaliserte at de vanskelig kommer til syne innenfra.

Kodefortrolighet og intern kunnskap er altså viktige aspekter ved feltarbeid. I tillegg bør vi etterstrebe en kognitiv og emosjonell nærhet og dedikasjon til musikalske og lokale verdier som lokal populærmusikalske praksiser kan representere. Men, slik kodefortrolighet, sosiale nettverk og praksiser er ikke entydige og homogene begreper, konsepter eller praksiser. Å tro på dette kan være en forenkende felle å gå i; en måte å konstruere et distinkt felt atskilt fra noen "andre". Forestillingen om at den utøvende musikalske musikkantropologen besitter en grunnleggende sosiomusikalsk kompetanse som andre musikere deler, bygger på en forestilling om at en slik kompetanse er lik. Dette stemmer i liten grad og kompetanse og kunnskap på innsiden av et felt viser seg ofte å være variert og preget av uenighet. Uansett posisjon, vil kvaliteten i de mellommenneskelige relasjonene man oppnår i et feltarbeid være viktig, uansett om man etnisk eller sosialt har utgangspunkt som innenfra eller utenfra. Selv personer innad i kulturelle praksiser kan ha problemer med dette, mens personer utenfra raskt vil kunne oppleve nærhet, inkludering, aksept og fortrolighet til sine studiemedmennesker. Innenfraperspektivet er således problematisk siden "innsiden" består av mangfoldige forståelser av verdier og meninger knyttet til en musikkultur. Hjemmeblindhet er også et fenomen som trekkes frem som problematisk i studiet av ens egne

kultur. Dette dreier seg om forskerens potensielle vansker med å "se" underforståtte og interne koder og karakteristikk som er så pass kulturelt og sosialt internaliserte at de er vanskelige å få øye på. Tungtvanns språkbruk kan tjene som eksempel.

Men nå er det ofte slik at man ikke alltid kan skille feltet fra hjemme i like stor grad som "tradisjonelt" feltarbeid, som også synes å være knyttet til relativt avgrensede geografiske områder. Feltarbeid på de populærmusikalske praksisene dette prosjektet omfatter, inkluderer bl.a. aktører og informanter spredt over større geografiske områder og flere lokaliteter. I noen perioder har jeg gjort feltarbeid ved to lydstudio i Oslo (som også endret sine lokaliteter i løpet av feltarbeidet), andre perioder har jeg oppholdt meg i Bodø og konsentrert meg om å observere konserter der det deltakende perspektivet har vært som publikum, i tillegg til samtaler med aktører og fans. Andre perioder av feltarbeidet har blitt gjort på hjemmebane med telefon og internett som arbeidsverktøy i kommunikasjon. Jeg må også inkludere deltakelser på festivaler i feltarbeidet, både som observatør og deltakende publikum, men også som utøver i ulike bandsammenhenger relatert til dette prosjektet. Spredte geografier er noe som preger samfunn i dag og "[...] the increasingly global nature of communication and the international flow of labor and capital has made the nonlocal community an increasingly common affair" (Schloss, s. 4). Schloss refererer her til en global endring av *handlingsbetingelser* som fører til det han kaller for "nonlocal communities". Det er dog diskutabelt hvorvidt det er holdbart å snakke om det vi kan oversette som *ikkelokale* samfunn. All kulturell aktivitet og sosial handling foregår lokalt. Det som i stedet bør karakteriserer dette nye samfunn er lokaliteters nye sammenhenger preget av ny *informasjonsteknologi*, større flyt av personer på tvers av landegrensene og et nytt syn på verden som mindre og (for noen) mer tilgjengelig. Dette fører folk sammen i større grad enn tidligere

Metode

og binder sammen ulike lokaliteter på nye måter. Identifikasjon og kulturell praksis knytter mennesker sammen på tvers av nasjonstater og er i stedet basert på individuelle behov og emosjonelle eller ideologiske⁸ faktorer: "[...] relations are driven by the needs and sensibilities of the individuals in question more than by their proximity to centers of traditional power" (Schloss, s. 4). Den spredte sosiale og flerlokale organiseringen av musikalske praksiser dette prosjektet baserer seg på, har ført til et behov for å stille viktige spørsmål ved *når* feltarbeidet faktisk gjøres, med *hvem* det gjøres og det faktiske og definerte *innholdet* i hva det egentlig innebærer.

Som nordlending er jeg allerede på mange måter på innsiden av nordnorsk kultur. Som bekjent med aktører i feltet og som deltakende musiker på en rekke innspillinger, booker av spillejobber og som akademiker, har jeg i dette prosjektet hatt så mange forskjellige hatter som mulig innen feltet. Gjennom personer som jeg i forkant av den formelle forskningsperioden kjente, fikk jeg i tillegg nye kontakter og muligheter for å utføre observasjoner og deltakende feltaktiviteter. Dette sier mye om hvordan feltarbeid som etnografisk metode *selv* kan påvirke måten en analyse er strukturert og blir til. Den kunnskap som blir til i løpet av et slikt feltarbeid og forskningsprosess, farges dermed, og er til en viss grad et resultat av denne metodiske fremgangsmåten. Metode, er altså en viktig determinant for både hvilke veier forskningsprosessen gjennom feltarbeid tar, samt hvilke *stasjoner* den tidvis stopper opp ved. Etnografisk metode kan også lede forskeren mot interessante og nye spørsmål som kanskje ikke ville ha åpenbart seg uten levde erfaringer fra feltet. I tillegg kan

⁸ Med ideologi menes her et symbolsystem eller *skjema* som bidrar til å finne mening i hendelser og praksis. Ideologi er dermed et grunnlag for å fortolke praksis ut fra. Kulturelle praksiser kan som vi skal se nærmere på senere være relativt autonome, men har ikke dermed uten videre betydning *i seg selv*. Praksiser forstås alltid av noen, som bruker et symbolsystem, en ideologi, for å forstå hva praksisen innebærer. Ideologi er en måte å sette atferd og ideer inn i en kulturell sammenheng på.

Metode

etnografi føre til analyser og retning i forskningen som er i tråd med og relevant for det samfunn av aktører i feltet (Schloss, s. 6).

Det ble tidlig klart at jeg i dette prosjektet ønsket å samarbeide med de aktører i feltet som synes mest aktuelle. Deltakere fra bandet Tungtvann synes opplagte, samtidig som jeg også ønsket flere informanter fra det norske rapmiljøet, fortrinnsvis med varierte geografiske og etniske bakgrunner. Jeg arbeidet i starten på forskningsperioden også med booking i helgelandsområdet. Gjennom dette tok jeg initiativ til en konsert med Tungtvann og andre artister på Nesna. I forbindelse med denne konserten fikk jeg også Jørgen Nordeng, Håvard Steigen og Lars Sandness fra gruppa Tungtvann, samt rapperen André Hadland (Son of Light) som gjesteforelesere på et seminar ved Høgskolen i Nesna. Seminaret ble arrangert for musikkstudenter ved Høgskolen og dreide seg i hovedsak om rapmusikk, hiphop, historisk bakgrunn og utfoldelse i Norge. Erfaringer fra dette var at aktører og utøvere som anses som på innsiden av et praktisk felt også har en bred *historisk* og *kulturell* kunnskap om sin egen utøvende praksis. I tillegg er det viktig å presisere den oppriktige interessen og det underliggende engasjement for mitt prosjekt som dette arrangementet viste. Aktørene var meget velvillige til å stille opp i en offentlig hendelse tilknyttet et sted for høyere utdanning. "Prosjektet" omfattet både nye studier ved Høgskolen i Nesna, et fordypningsemne i rap og hiphop for mellomfagsstudenter i musikkvitenskap, samt dette avhandlingsprosjektet. Men samtidig utfoldet det seg en klar *ambivalens* i prosjektet. Studiet fikk nasjonal oppmerksomhet i media og resulterte i avventende og ambivalente uttalelser fra feltets aktører nasjonalt sett. Tungtvanns DJ Poppa Lars sin ambivalens var epistemologisk og berørte hvordan kunnskap erverves: "Det høres litt søkt ut. For meg har det alltid vært en personlig jakt på kunnskap. Det har jo vært halve moroa å leite og finne frem selv." Samtidig uttalte André Hadland (Son of Light) at en

Metode

"offisiell godkjenning" av rap som fenomen var viktig. "For det første må jeg si det er den første offisielle godkjennelsen man har av rap og hip hop sidestilt med andre genre her i Norge. Kommersielt sett har det nådd det for lenge siden. Det er både interessant og viktig". Samtidig var aktører mer skeptiske til *hvem* som skulle være faglig ansvarlig. "Man lurer jo også litt på hva slags grunnlag disse skolelærerne har for å undervise i faget. Det vil bli viktig med kyndige gjesteforelesere." (Poppa Lars) "Jeg veit ikke hvem fyren er så det er litt vanskelig å uttale seg. Det er ikke så veldig mange her i Norge som kan klare å gjennomføre det hele veien. Historien kan fortelles, men alt rundt" (DJ Gordon).⁹ Her ser vi at en bekymring om kunnskap ytres og at aktører i feltet stiller krav til kunnskap, formidling og behandling av noe som anses som *deres*. Ambivalens, velvillighet og skepsis på samme tid, preget altså svingningene mellom aktører og forskning her.

Vi skal også nevne her at forskningsprosessen har tatt lengre tid enn det som i utgangspunktet var planlagt. Dette har bl.a. vært en direkte konsekvens av det etnografiske perspektivet som danner grunnlaget for vitenskapsstrategien. Det har rett og slett tatt lengre tid å etablere de nettverk jeg mener jeg har hatt behov for, og i tillegg har jeg hatt behov for å la min rolle som aktør i feltet, som utøver, utfolde seg. Dette er aktiviteter som er preget av sosiale prosesser man etter min mening ikke bør sterkt formalisere og knytte til strenge tidsskjema for å nå en formell rapporteringsfrist.

Utfordringer

Et viktig kritisk utgangspunkt vi bør trekke frem, er ideen om et objektivt og distinkt "felt". Denne ideen distanserer forskeren fra den kultur eller

⁹ <http://www.nrk.no/musikk/1.857250>

Metode

sosiale virkelighet han/hun ønsker å studere nærmere. Forskerens egne erfaringer, enten disse er gode eller mindre behagelige, er viktige for å betone at "feltet" sine grenser ikke alltid er like lett å definere. En fare i feltarbeid er at vi ofte kan komme til å *ukritisk idealisere* feltet, hendelser vi som forskere har vært vitne til, samt forskningsprosessen. Mens visse momenter og positive hendelser fremheves og overkommuniseres, kan man stå i fare for å underkommunisere alvorlige problem, konflikter, uheldige situasjoner og blindspor man som forsker ofte kan oppleve. Mitt feltarbeid har således vært komplisert siden jeg på den ene siden har vært i et definert "felt", samtidig som jeg har arbeidet musikalsk med aktører som også har vært informanter for dette prosjektet. Hva er da "arbeid" i vitenskapelig forstand, og hva er tid brukt til musisering?

Manglende språkforståelse er også en klassisk kilde til feilaktig informasjon i et feltarbeid. Dette synes å være spesielt naturlig i forbindelse med feltarbeid gjennomført i en kultur der det lokale språk må læres i forkant. Men også i andre sammenhenger kan dette være viktig å ta i betraktning. Også det nære, lokale og kjente kan vise seg å være mettet av språklig flertydighet, dobbeltbetydninger og skjulte meninger som selv den erfarne forsker kan ha vanskeligheter med å tyde korrekt. Spesielt gjelder dette den språkmessige situasjonen med ungdom der slang ofte preger den lokale dialekt. Samtidig må man også operere med en forståelse av "språk" som noe mer enn det talte, ytringer og verbale utsagn. Det språklige omhandler også det uuttalte, underbetydninger, gestikulering, kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Slike kommunikative elementer er ofte aktive blant aktører i subkulturelle felt, som bruker dem strategisk for å avgrense seg som gruppe fra noen Andre.

Det som også kan opptre som en utfordring i intervjubasert metode og deltakende observasjon, er at det ofte er stor forskjell på det muntlige

Metode

språket som brukes internt i eksempelvis et musikalsk fellesskap og det skriftlige språk vi som akademikere er vant med å benytte oss av. I denne avhandlingen har jeg valgt å beholde sitater og kommentarer mest mulig originalen, det vil si hvordan utsagn har blitt ytret muntlig med dialekt, slang og spesielle uttrykk. Dette fordi de er meningsbærende for aktørene i det feltet jeg har jobbet.

Ofte er det også etiske problemstillinger som oppstår under et feltarbeid. Et viktig prinsipp man skal arbeide etter er at en antropolog eller musikkforsker ikke later som han eller hun er noe annet enn nettopp forsker. Målet er tross alt å avdekke aspekter ved en gruppe menneskers liv og virke, for deretter å skrive dette ned og publiseres. Ingen personer eller grupper av individer skal gjøres gjenstand for forskning uten at de selv er klar over dette. Såkalt skjult observasjon er dermed ansett for å være urimelig innen fagområdet og anses for å være uetisk og uredelig i dette akademiske miljøet. Men her er det etter mitt syn problematiske gråsoner, eller overlappende tilstander som det bør reflekteres noe mer over. Det er nesten noe paradoksalt over antropologiens søken etter et mest mulig ideelt innenfraperspektiv samtidig som man skal opprettholde en vitenskapelig distanse. Dette innenfraperspektivet ses på som et viktig moment for å kunne samle inn gode data for antropologisk forskning. Det fører også med seg at den sosiale kontakten mellom forsker og informanter ofte blir sterk; det er ikke uvanlig at sterke vennskapsbånd og samarbeid utover det planlagte feltarbeidet blir realisert. En slik forestilling om "ren" deltakende observasjon søker å viske bort forskjellen mellom forskeren og studiepersonene. En konsekvens av dette kan være at man opplever situasjonen i feltet som svært forskjellig enn hvis man benytter seg av mer formelle feltmetoder som eksempelvis formaliserte intervjuer og samtaler i vitenskapens navn. Det som skjer i slike sammenhenger er at man "skriver" en taus kontrakt med en studieperson

eller en gruppe individer. Dette kan vel så gjerne etablere sterkere *grenser* mellom *oss* og *dem*; grenser som ikke lett lar seg bygge ned. Således kan man som forsker selv oppleve å skape en situasjon der tilgangen til det "egentlige" sosiale liv blir mindre. Hvis det av forskningsmessige grunner er vesentlig å studere nærmere sosiale prosesser og symbolbruk bak scenen i forkant av og i etterkant av konserter, vil det være stor forskjell på om man selv er deltakende som musiker, enn om man er en kontraktfestet flue på veggen. Om man i det hele tatt får "tilgang" til en slik sosial arena er en annen tvilsom sak.

Tekst eller prosess?

I vitenskaplig arbeid med musikk synes det å være ett problemfelt som stadig vender tilbake; representasjon av det musikalske materialet man studerer. Som utgangspunkt kan man identifisere to distinkt forskjellige retninger. Musikologi, eller tradisjonell musikkvitenskap, studerer musikk som *objekter*; som kunstverk, låter, kulturelle artefakter eller tekst. Det vi kjenner som musikkantropologien, samt deler av etnomusikologien, studerer i stedet musikk som *prosess*; som kulturell, sosial, politisk eller etnisk strategi knyttet til sted, kontekster og individer i samfunn.

Mine egne musikalske erfaringer har gjennom hele livet vært preget med bruk av noter i musisering. Helt siden jeg som syvåring startet opp som ivrig musikanter på privat fiolinopplæring, har lesing av noter og fremføring av disse på et instrument vært regelen. Noter fungerer som tegn som oversettes for representasjon av musikken. Gjennom musikkarbeid i skoleverket og i forskjellige skolekorps har også notekunnskap vært helt sentralt. Det var først i ungdomstiden at jeg erfarte en annen form for musisering. Det var en stor opplevelse den dagen min far kom hjem med min første el.gitar, en billig fenderkopi av

Metode

merket Tokai, lekkert designet i gult og sort. Med denne i eie startet jeg opp mitt første lokale rockeband i Mosjøen, med kompiser fra gata. Dette ble en helt annen metodisk tilnærming til musikken. I stedet for å sitte med noter som skulle gjenskapes, gikk vi rett på og lagde egne låter uten noter. Gehørbasert tilegnelse og utøvelse av musikalsk praksis er noe som i stor grad preger rocken og andre relaterte sjangere (Berkaak 1994, Lilliestam 1995, Green 2008) Men det som jeg gradvis merket meg, var at både gjennom videregående på musikklinja og i stor grad på universitetet, så fortsatte den notebaserte kulturen for fullt å dominere kunnskaps-tilegnelsen. *Verkene*, de store *mesterne* og ikke minst *partiturene* var tyngdepunktet for kunnskap om musikk; ikke som *prosesser* og *strategier* i sosiale, kulturelle eller politiske kontekster.

Musikalsk transkripsjon er en *reduktiv* metode som fører til at man analyserer objekter som gyldige representasjoner av musikk som fenomen. Man analyserer *resultatet* av musikalske prosesser. Men transkripsjoner sier ingenting om nettopp de *prosesser* som fører frem til eksempelvis produsenters strategiske valg i produksjonsprosessen som *praksis*. Schloss (2004) nevner det nødvendige *nøyaktighet* og nivå av presisjon i transkripsjoner som ett av flere problem (Schloss, s. 13). Svært mye av klangmessige kvaliteter, tekstur og variabler i rytmisk flyt er vanskelige å få med i en transkripsjon. Slike elementer kan være viktige verdier og meninger i både produksjonsprosessen og opplevelsen av beaten i en lyttersituasjon. Men dette er i vår sammenheng ikke et problem. *Uansett* hvor nøyaktig en transkripsjon er, vil den alltid objektgjøre det musikalske materialet. Resultatet er nærmest det motsatte: jo høyere grad av presisjon i transkripsjonen, jo mer låst, definert og fiksert er den musikalske representasjonen (transkripsjonen), som jo egentlig ikke representerer noe av det musikalske som aktivitet i en kontekst. Også *etiske* implikasjoner i forhold til aktørene i feltet som *ikke* bruker

Metode

skriftlighet som arbeidsmetode er rent kontekstuell og historisk problematisk. Produsenter og aktører i feltet vektlegger, oftest som intern skjult kunnskap, verdien av *kildematerialet* i samples som brukes, noe som ikke fremgår av transkripsjon, som i stedet "flater ut" og "ahistoriserer" beaten og løfter den ut av sine kontekstuelle sammenhenger. I tillegg er det problematisk at en transkribert lesning av en beat fremhever *visse* verdier som synes å være uforenelige med aktørens *egne* intensjoner med deres musikalske praksis. Den form for *representasjon* en transkribert beat står for, er altså i liten grad kompatibel med interne sosiale representasjoner av aktørers praksis (Schloss, s. 13).

Musikkforskeren Robert Walser bruker denne teknikken i forbindelse med analyse av Public Enemy og mener den kan gi oss innsikt i hvor komplekse beats i hiphop egentlig er. Walser bruker også denne metoden som bekreftelse i argumentasjonen på hvordan beats i hiphop ofte bygges opp ut fra en afrikansk amerikansk sensibilitet med polyrytmikk der betoningene tre mot to er mest karakteristisk. Walser (1995 og 1997), som arbeider ut fra et musikologisk ståsted, tekstliggjør beats for å knytte dem til en *politisk* analyse av musikken. Dette innebærer å presisere musikkens konstruksjon og sensibilitet til ikkemusikalske kontekstuelle faktorer som etnisitet, spørsmål om rase, strategier av motstand, samt samfunnskritikk. Selv om dette alle er viktige og ikke minst relevante spørsmål, forsvinner produksjonsmessige aspekter ved den musikalske *prosessen* i produksjonen gjennom en slik fastlåst representasjon av låter. Også det politiske perspektivet blir i stor grad begrunnet ut fra transkripsjoner, noe som synes å nedtone *praksis* og sosial handling som viktig perspektiv i koplingen med musikk og politikk.

Transkripsjon brukes også som metode for å klargjøre sammenhenger mellom de ulike elementene i en beat. Dette utgjør nødvendigvis en form

Metode

for *reduksjon*, et klassisk vestlig vitenskapsprinsipp som ofte er ansett som problematisk i spesielt musikkantropologisk og etnomusikologisk forskning. Men det som synes å være manglende i kritikk av denne tilnærmingen, er at produsenter i prosessen med å skape beaten også har en form for reduktiv tilnærming som en del av deres *praksis*; til ulike lag, klangfarger og egenskaper på de forskjellige samples, rytmiske sammenhenger, groove, etc. Dette følger Walser (2003), som mener at dette prinsippet i analysen av populærmusikk er meget viktig. Men tekstlige analyser er etter min mening like problematiske som transkripsjoner, *selv* om produsenters praksis er delvis preget av reduktive og analytiske strategier. Fokuset bør holdes på musikk som lyd i sosial eller kulturell praksis, utøvd av individer i en kontekst. Flere informanter jeg har snakket med finner liten tilfredsstillelse i å lytte på materiale de tidligere har spilt inn. De fleste er meget opptatt med akkurat det de holder på med for *øyeblikket*. Dette nevner også Poppa Lars i intervjuer og mener at tidligere musikalsk materiale tilhører historien. Riktignok utgjør tidligere låter og innspilt materiale deres repertoar live, men disse *er i praksis*, aktivisert i en konkret situasjon, hendelse og lokal kontekst med live publikum. Å være, analytisk eller emosjonelt, opptatt av tidligere innspilte låter er svært lite relevant for dem.

Adam Krims (2000) benytter seg også av en reduktiv tilnærming til rapmusikk og beats, men med en alternativ notasjonsform der enkle symboler erstatter noter i tradisjonell forstand. Allikevel er det en reduktiv tilnærming der også andre kunstmusikalske begreper og perspektiver blir trukket frem som analyseredskaper. I tillegg er det "estetiske" prinsipper fra kunstmusikalsk analyse som ofte preger analysen. Vi ser dette bl.a. i hans tekst på Ice Cube sin låt "The Nigga Ya Love To Hate" fra albumet *AmeriKKKa's Most Wanted* (1990) at Krims vektlegger progresjon og utvikling med en gradvis variasjon og større

Metode

kompleksitet i beaten i musikken dras frem som viktige meningsaspekter (Krimms, s. 93-122).

Forforståelser og feltarbeid, data og empiri, teoretisk rammeverk og metaforiske konstruksjoner, akademisk litteratur, samt både strukturerte og uformelle samtaler. Disse dimensjonene er alle en del av den metodiske "hotpot" for et slikt prosjekt som dette. Den analytiske struktureringen og konstruksjonene gjøres skriftlig og vi begynner med beats, produksjon og læring som tema.

KAPITTEL 3

BEATS OG PRODUKSJON I RAP

- om læring, DJs, samples og breakbeats

*Briljant dirigent – tallerkna e det han e rå med
Potent produsent som vet ka han hold på med
Å kick reinspikka hiphop e det som må te
Representer fra der midnattssola aldri går ned*

- Jørg-1

Inngang

Aktiviteter og prosesser i produksjonen av både rapmusikk og annen populærmusikk kan sies å være konstituert av to felt. Det ene er et personlig, internt, emosjonelt og relativt "avgrenset" felt, der musikalske, produksjonsmessige og stilmessige aspekter ved musiseringen og lagning av låter preges av historie- og sjangerkunnskap, eksperimentering, teknologi, lydutstyr og komponering. Feltet er som vi skal komme

nærmere inn på i stor grad rettet mot "seg selv", interne verdier, en musikalsk sosial aktivitet for seg selv, og som en verdifull og tilfredsstillende aktivitet uten at en ytre kontekst eller eksplisitte tilkoblinger til eksterne nettverk spiller noen vesentlig rolle. Vi påstår videre at produksjonspraksiser som felt er preget av det Bourdieu kaller for en kroppsliggjort emosjonell *habitus* (Bourdieu 1979). Dette berøres også spesielt i neste kapittel om Tungtvann, musikkindustrien og ulike former for kapital. Dette interne feltet står også i sterk sammenheng med musikalsk identifikasjon, og da spesielt musikeres og produsenters personlige identitet som konstant reproduseres og opprettholdes i dette feltet. Sammenhenger mellom populærmusikalsk praksis og identifikasjonsprosesser berøres til en viss grad her, men med mer tyngde i kapittel syv og åtte. Det andre feltet består blant annet av et større *kollektiv* av flere individer, samt omliggende elementer som musikkbransjen, media, fans og andre kontaktmiljøer som grenser til et bands musikalske praksis. Disse to feltene eksisterer ikke atskilt fra hverandre, men utøver gjensidig påvirkning på hverandre. Det er i hovedsak det første feltet som diskuteres i dette kapitlet mens vi går dypere inn i det omliggende feltet i neste kapittel.

Hvilke musikalske prinsipper er viktige i produksjonen av *beats* i hiphop generelt og i Tungtvanns musikk spesielt? Det er tre hovedområder vi her skal se nærmere på i dette kapitlet: læring og tilegning av kunnskap, studioarbeid med samples, samt kontekstuelle faktorer som har betydning for disse to. Teksten vil hovedsakelig se nærmere på DJ og produsent Poppa Lars sine beats fra rapgruppen Tungtvann. Han har mellom 1999 og 2005 stått bak produksjon og beats som er utgitt på albumene deres, i tillegg til at han har fungert som gruppas DJ i live fremføring.¹⁰ Således

¹⁰ Vi skal her presisere at selv om produsenter innen rap ofte utvikler egne arbeidsmetoder, strategier og arbeider personlig, er de ikke sammenliknbare med det

står han bak noen av de mest markante utgivelsene i norsk hiphop. I nordnorsk populærmusikalsk sammenheng har han også hatt stor betydning, en rolle som vanligvis ikke helt anerkjennes tilstrekkelig. Denne teksten vil først se nærmere på noen grunnleggende premisser for beatproduksjon, for senere å analysere spesifikke eksempler. Metodisk sett er denne analysen i stor grad basert på ett forskningsintervju gjort av Sandness.¹¹ Dette er klart et begrenset utvalg av informasjon for å si noe generelt om beatproduksjon. I tillegg er dette helt klart musikalske prosesser og praksiser som er sterkt *personlige* siden alle produsenter har sin egne måte å arbeide på. Men jeg har i tillegg også arbeidet musikalsk med andre produsenter innen sjangeren og andre sjangere, erfaringer som støtter opp mot det materialet som her presenteres. I tillegg mener vi også å ha denne teksten godt plassert i forhold til annen relevant forskning som drøftes underveis.

Heimsnekra beats

Hiphop er det vi kan kalle for en muntlig overlevert musikkform der tradisjonen med å spille vinylplater som DJ, produsere beats som produsent og det å rappe læres i et eget sosial felt og med eget arbeid med teknikker knyttet til de ulike utøvende aspektene. Sjangeren er således ikke institusjonalisert i noe form for pedagogisk tradisjon eller systematisert utdanningsforløp. Mest av alt dreier det seg om å tilegne seg teknikker etter egne erfaringer med eksempelvis turntables, mixere, opptaksutstyr, mikrofoner, samplere og forskjellige sequencerprogram på

romantiserende bildet av den ensomme komponisten i ei fjern fjellhytte. Også Sandness tilhører et større miljø av produserende aktører som også har deltatt aktivt i flere av hans produksjoner. Spesielt bør produsenten ill-eig (Egill Berntsen fra Nesna i Nordland) nevnes som sentral for å ha lagd samples i produksjonen av albumene Nord og Ned og Mørketid.

¹¹ Mesteparten av transkripsjoner fra intervjuet brukes i denne analysen. Det er derfor ikke behov for å legge en helhetlig transkripsjon av dette som appendiks til avhandlingen.

datamaskiner. For produsenter sin del, er det svært viktig å erverve seg *historisk kunnskap og oversikt* om tidligere utgitt musikalsk materiale, spesielt innen sjangere som hiphop, funk, r'n'b, soul, reggae og relaterte sjangere fra den afrikansk amerikanske og jamaicanske musikktradisjonen. Å ha god repertoarkunnskap og grundig kjennskap til mye tidligere utgitt musikk er på den ene siden knyttet til status i samfunnet av produsenter og rappere, mens det på den andre siden er en forutsetning for å oppfylle en rekke musikalske (praktiske) koder i produksjonsarbeidet, noe vi kommer tilbake til senere. Ofte er denne kunnskapen viktig for å kunne lete seg frem til de "rette" kildene; samples som ikke tidligere har blitt brukt, og som innehar visse foretrukne *kvaliteter* og *potensialer* for å fungere i nye musikalske kontekster.

I og med at læringsprosessen til produsenter i hiphop *i stor grad* er individuell og knyttet til eksperimentering og muntlig tradisjon, vil den klart få konsekvenser for hvordan en produsent arbeider og dermed hvordan sluttresultatet musikalsk sett blir. Egen tilegnelse av spesielt musikkteknologisk kunnskap og musikalske elementer kan på mange måter sies å føre til egne arbeidsmetoder i studiosammenheng og i det å lage beats. Dette betyr ikke at vi snakker om *lav* kompetanse. Tvert om, de produsenter jeg har observert innen rap har *inngående* kunnskaper om svært komplekse systemer. Vi snakker derfor om *nødvendig* og *egen* kompetanse og arbeidsmetoder. Derfor er det viktig å se nærmere på denne bakgrunnen. Læringsprosessen er ofte gjort vekselvis alene, samt i et sosial miljø som i følge Pierre Bourdieu former sosiale aktører gjennom stilistiske disposisjoner eller habitus. Mens noen produsenter kan ha tidligere erfaringer med musisering, eksempelvis korps, kor eller band, har noen produsenter lite eller ingen erfaring med musikalsk arbeid, noe som gjelder for produsent Poppa Lars (Lars Audun Sandness) i

Tungtvann. Han startet som DJ og rapper i Harstad og presiserer at et sosial *miljø* og *sted* var viktig i starten av læringsprosessen:

PF: Korsk bakgrunnsmiljø har du egentlig, musikalsk sett?

LS: Ingenting. Jo, jo, assa sånn DJ-messig har jo interessen komme der da [Harstad] fra rundt åttendeklassen. Da begynte æ på ungdomsklubben. Da som nu e det jo det å få folk tel å danse. Da va det jo alltid nån som va litt eldre og som ha holdt på ei stund og liksom sku lære oss litt sånn beatmiksing og sånt.

PF: Så det va sånn du plukka opp kunnskap om det tekniske og det sosiale?

LS: Ja. Det tekniske va egentlig bare å... Det gikk meir på det å snakke i mikrofon, det va liksom å tørre. Det va mye det det gikk på.

PF: Men dar va et miljø du fikk eksponert deg litt og testet ut ting?

LS: Ja, men det va jo veldig små forhold. Æ gikk jo fra det å være med i den musikkgruppa til å bli med i styret og det ende med at æ jobba som ungdomsleder på den ungdomsklubben. Det var vel det som var starten sånn sett. Man hadde ikkje nåkka sånn tanka om å bli en sånn hip hop DJ sånn som dæm har nu. Det var jo det at man mestra det litt, den helt elementære beatmiksinga og de tingan dær, det va artig da. (Fagerheim 2004)

Ungdomsklubben, det sosiale miljøet rundt dette, samt de stedlige egenskapene er viktige rammer som nok har betydd mye for både norske DJs, rappere og de som etter hvert skulle bli produsenter av norsk hiphop. Selv om disse miljøene kunne være små, var de allikevel det Appadurai kaller for *produserte lokaliteter* (Appadurai 1996) der dyrkingen av populærkulturelle praksiser kunne utfolde seg og der individer traff likesinnede som påvirket hverandre i en både sosial og musikalsk retning. Den amerikanske jazzteoretikeren Paul Berliner (1994) beskriver

samfunnet av jazzmusikere som et *utdannende* system på en ganske så lik måte i boken *Thinking in Jazz*:

Young musicians typically find points of entry into their local community within the intersecting domains of neighborhood and public school where they seek out knowledgeable peer who share their musical passion. Aficionados who recognize the inclinations of prospective artists invite them into the fold by encouraging them to participate in the community's oral tradition of learning. (Berliner, s. 37)

Det synes altså å være like sosialisering- og læringsprosesser i det å tilegne seg tradisjonskunnskap hos jazzutøvere i den amerikanske konteksten, som det er for hiphop hoder i nordnorske bygder. Poppa Lars hadde ingen musikalsk bakgrunn forut for denne tidlige læringsperioden, men lærte seg gjennom egen utprøving, av inspirasjon og observasjon av andre mer erfarne DJs, basisteknikker på vinyl, av det å tørre å opptre med mikrofon på en scene, samt grunnleggende beatmiksing på vinylspillere:

Æ huska æ hadde jo kjøpt platespælleran, og miksebordet kjøpte æ jo ganske tidlig, morfaren min eide ei sånn elektroforretning. Så det trur æ æ kjøpte bare et år etter at æ va begynt på ungdomsklubben da. Så hadde vi det ståanes på rommet å øvde å va med i sånne tidlige DJ miksemesterskap, uten at det gikk noe særlig bra – broren min vant over mæ! [latter] Så det hadde æ jo. Men det var jo vanskelig å få tak i vinyl rett og slett en periode. Måtte bestille fra Sverige fra nåkka som heite Pitch Control. Men så blei det litt lettere etter at æ kom tel Kongsberg og møtte da folk som hadde den interessen uavhengig av mæ da. (Fagerheim 2004)

Utfordringene med å lære seg bruk av mikser og platespillere fører også for Poppa Lars til en forståelse av musikalske elementer som det han

kaller for "takt" og at ulike låter innen en sjanger ofte hadde like tempo, noe en DJ bruker i live fremføring for å holde folk i bevegelse på dansegolvet. I tillegg fikk han erfare hvordan *scratching* fungerte, og ikke minst hvor vanskelig dette var.

PF: Hvordan jobbet du tidligere for å øve deg til å bli DJ?

LS: Hm, hm, nei aller først va det jo rett og slett å... Æ huske æ.. assa det her med å finne ut at musikk hadde en *takt*. Å skjønne det korsn man skulle bruke den endringa av farta rett og slett på platespællern. Så det gikk jo rett og slett på å øve. Så va det en eller anna gang, så va det et lys som gikk opp før mæ da æ skjønnte at alle sangan hadde en viss takt, å prøve å få den til å passe. Aha, det e det æ skal gjøre. Så det va bare det. Å dæ va jo ei utfordring å prøve å få tel. Æ huska vældig godt da æ så på programmet som heta VVP som gikk på NRK med intervju med han Tommy Tee og de her. Da va han å demonstrerte liksom litt korsn han skrætsja da. Da va det spesielt, for da huska æ e hadde den plata som han skrætsja på. Så i teorien skulle æ lage de samme lydan som han. Men det gikk jo ikke i det heile tatt, vel du.

PF: Det var ikke nå bare, bare?

LS: Nei, nei, nei, det va jo ikkje de, vet du. Så æ ha øva mange tima, selv om æ aldri har vært nåkka sånn... Æ har aldri hatt nå mål om å bi en sånn superflink skrætsje-DJ. (ibid.)

Begrensninger i musikalsk, rettere sagt musikkteoretisk kunnskap, er også noe som ikke er til hinder for at produsenter innen hiphop kan nå langt, noe RZA (amerikansk produsent og DJ spesielt tilknyttet bandet Wu-Tang-Clan) også bekrefter:

Jeg ble jo en multiplatinaprodusent uten engang å vite hva en C-akkord var. Jeg kunne ingenting, visste ikke engang hva en note var. Det eneste jeg hadde var et bra DJ-øre. Jeg choppet opp litt samples

og satte dem sammen. Jeg visste ikke hvilke toner jeg spilte, det eneste jeg visste var om de hørt bra ut eller ikke. Men i etterkant ble jeg mer avansert. I 1997 fant jeg en bok om musikkteori. [...] Jeg ble en ekte komponist. (oversatt intervju i Kingsize #1, 2008)

Men det var først gjennom egen eksperimentering med teknisk utstyr for innspilling i lydstudio at læringen som produsent ble mer grundig for Poppa Lars, og etter hvert målrettet:

PF: Når begynte du å mikse og lage egne beats sjøl?

LS: 96. Huskæ æ bodde i Kongsberg i to år. Å da dreiv æ jo å ræppa. Da hadde æ en kompiss i Kongsberg som hete Espen som va mye yngre enn mæ, mæn hainn va en veldig god DJ. Så hann dreiv liksom å miksa og så skulle liksom æ ræppe og skreiv teksta som faen. Men så va det det at man aldri heilt fikk det til å stemme da. Vi gikk jo å fabla om det at satan hadde vi berre hadde hadd utstyret så skulle det ha gådd. Før det kunne jo ikkje være så vanskelig. Deinn sommer'n da fikk æ - på slutten av sommer'n da fikk æ tilbud av en bekjent i Tromsø på den samplern, en Akai MPC60 som liksom e en av to klassiske hiphop maskina da. Så fikk æ tilbud om den å æ vesste ikkje så mye om den. Da brukt æ alt æ tjente på sommerjobben den sommer'n da gikk rett inn. Det tok jo ikkje så lang tid før dæ begynte å svinge litt, så. Så i løpet av det første året der da i Kongsberg fikk æ vær godt i gang. (Fagerheim 2004)

Samplern Akai MPC60 ble designet av Roger Linn i 1988 og ble raskt et meget viktig digitalt produksjonsverktøy i populærmusikkindustrien. Maskinen kombinerte MIDI-sequencer (Musical Instrument Digital Interface) og audiosampling på en slik måte at samples og MIDI kunne kvantifiseres, "låses", i en beat eller et innspilt rytmemønster for deretter å repeteres/loopes.

Ulike trommelyder, enten dette var MIDI eller audiosamples, kunne tilegnes hver pad og lyden kunne deretter spilles av med fingrene. Maskinen inneholdt også en innebygd sequencer med til sammen 99 forskjellige spormuligheter pr sequence. I tillegg kunne den lagre inntil 99 mønstre (patterns) med beats. Linn var også mannen bak det vi senere skal se nærmere på, nemlig kvantifisering, en mulighet for å automatisk justere den rytmiske plasseringen av samples i forhold til metrum. Men mange produsenter av eksempelvis hiphop brukte MPC'en til å ta opp sine audiosamples i *realtime*. Dette innebar at enkeltsamples ble tilegnet en pad som deretter ble spilt opp på andre beatelementer *uten* at disse automatisk justerte seg etter noen form for kvantifisering. Konsekvensen var at de kunne bevare en *følelse* av liveinnspillig; en "vibe" som normalt forsvant ved bruk av kvantifisering. De forskjellige mønstre som man bygde opp på denne maskinene kunne da settes sammen i lengre rekker og varigheter. Resultatet ble beats, som i hiphop; samt etableringen av et av de viktigste elektroniske instrumentene i populærmusikkens historie. Poppa Lars skaffet seg nettopp en slik. Og som mange andre eksperimenterte han seg frem til hvordan den skulle brukes og fikk rakst teknikken med opptak, innspilling, sequencing og looping inn i fingrene. Men det skulle ennå ta tid før den gav resultater i form av beats for bandet Tungtvann:

PF: Det gikk an å tjene inn på dette?

LS: Nei, du veit e gikk jo på Kongsberg før å utdann mæ tel optiker. Så æ fløtta jo tel Oslo etter det og jobba som optiker, så da va det det som va pengan. Så dæ va jo åsså litt derfor æ kjøpte den samplern så æ sku ha nå å drive med når æ fløtta tel Oslo før æ ræгна med det kom tel å ta litt tid før æ ble kjent med folk. Så det va liksom bare en hobby. (Fagerheim 2004)

I tillegg til denne tekniske innsikten, ble også lytting og inspirasjon fra andre utøvere innen hiphop viktig for læringen av produksjon. Læringen ser vi her tar form av liknende teknikker som brukes i andre musikalske sjangere som omfatter spilling av instrumenter, spesielt etterlikning og imitasjon:

I Harstad så va det veldig lite miljø. Sånn at da hørte vi næsten bare på ræpp, fra da av, selv om opp te den tid så har æ jo å fortsatt... Det e ha vokst opp med e jo hovedsakelig Kiss og deinn rockebiten dær. Men når vi kom så langt at æ liksom sku lage musikk så va det jo å etterape de østkystamerikanske idolan. Så det va no en læreprosess det og... (ibid.)

Hiphop fra den østkystbaserte tradisjonen er av mange sett på som dels videreført i Tungtvanns musikk, en inspirasjon som Poppa Lars bekrefter uten å nøle:

PF: E dæ nån spesielle du vil trekke frem?

LS: Ja i den tida dær fra 1996-98 så va jo DJ Premier fra Gangstarr va jo foregangsfigur da på en spesiell type hip hop som æ likte veldig godt og som ingen i Norge laga. Å det va jo liksom utgangspunktet da når vi kom så langt at æ va begynt å jobbe lammæ han Jørgen så va det utgangspunktet vårres. Vi ville lage nå god norsk hip hop. Det va bare det som va utgangspunktet vårres. (ibid.)

Å ha god oversikt over tidligere utgitt hiphop og relatert musikk er et klart statustegn i samfunnet av produsenter og rappere. Men spesielt produsenter innen hiphop, som ofte tidligere eller samtidig har arbeidet som DJs, ser på dette som en svært viktig egenskap som gir kred til deres virksomhet. Ofte behandles lokaler der vinylsamlinger oppbevares nærmest som "hellige rom" der deres mest verdifulle artefakter oppbevares.

Men til forskjell fra eksempelvis produsenter i store amerikanske byer, har ikke tilgjengeligheten til vinyl vært like stor i Norge. Poppa Lars bekrefter dette når han presiserer at han måtte kjøpe vinyl fra svenske postordrebutikker. I tillegg har den amerikanske tradisjonen i produksjon av hiphop i stor grad brukt mye av det mest populære materialet: "[...] there is a sense among many producers that the finite supply of old soul and funk music has been fully mined, that all of the good breaks has been found" (Schloss, s. 98). Men selv om tilgjengeligheten tidligere har vært mindre i Norge, har til gjengjeld *lovgivningen* i følge Poppa Lars vært mindre problematisk for norske produsenter enn for deres amerikanske kollegaer som i løpet av 1990-tallet gikk over til mindre tradisjonell sampling og mer eget innspilt materiale:

I USA e det jo det fordi at det e førr dyrt å sample. Der kan dæm ikkje la vær å oppgi det. Vess dæm bli tatt så e dæ millioner vet du. Æ trur at hovedsakelig, i hvært fall det som vi kan snakke om mainstream eller hits, i motsætning tel undergrunnshiphop som fortsatt jobbe etter de samme prinsippet, så de som lage da mainstreamhiphop, dæm bruke da mæst trommemaskin trommeslag. Til og med de heller e ikkje sæmpla. Dæm ska ha det clean, clean lyd, å så spælle dæm, hovedsakelig elektroniske ting da. Dæ e jo masse av dæ som e kult, mæn masse av dæ e jo vældig kjedelig åsså. Fordi at mange av de her produsæntan e ikkje komponista av rang før å si det på deinn måten. (Fagerheim 2004)

Det som her anses og evalueres som "vældig kjedelig" er produksjoner som i liten grad er samplebasert men heller lagd ut fra MIDI og innspilt synth. Her minnes vi også om en sterk form for autenticitet innen hiphop, noe vi kommer tilbake til senere i teksten. I tillegg ser vi her at det er en forskjell mellom den norske virkeligheten og den amerikanske når det gjelder sampling og lovgivning, der det er mer problematisk for

produsenter i den amerikanske konteksten. Men også i Norge har det gjennom 1990-tallet vært en del saker med anklager om stjeling av samples, bl.a. med Paper Boys og Gatas Parlament. Det som dog er viktig i denne sammenhengen er at dette fører til en større innpakking av samples i kombinasjon med eget innspilt materiale. Produsenter bruker da enten MIDI fra keyboard, MPC eller live instrumentering i opptaksstudio; produksjonselementer som også må læres. For Poppa Lars sin del handler det om eksperimentering, om å prøve seg frem, å "droddle" og bruke en intuitiv musikalsk tilnærming til hva som funker bra og låter fett:

Æ har jo ingen musikalsk bakgrunn. Æ har jo ingenting. Sånn at alt æ gjør e jo basert på eksperimentering. [sampling?] Næi, ikkje på sampling, på denne plata [III: *Folket Bak Nordavind* (2003)] har æ jo spællt meir enn æ ha gjort før. Men, alt e basert på å prøve mæ fram. Sånn at æ kan ikkje fortælle dæ korsn "key" den og den sangen går i. Men æ veit at det høres bra ut eller ikkje når æ gjør det. Toneartæ veit æ ikkje og dæ kan æ ikkje fortælle dæ. Men når æ sett dær, så har æ et eller anna utgangspunkt, så sett æ å droddle mæ fram på syntn. Først e æ på jakt etter lyda, og så e det kanskje å se korsn æ får det tel å svinge melodimæssig eller taktmæssig, spesielt taktmæssig. Så det e eksperimentering fra start tel slutt, men æ kan ikkje koble opp en synt å stå å spille live oppå nåkka, det går ikkje. Dæ kan æ ikkje, rætt og slætt. (Fagerheim 2004)

Læring ser dermed ut til å være en *refleksiv* prosess innen hiphop, der produsenter veksler mellom det å være en del av et samfunn; et sosialt miljø med individer som har et felles verdigrunnlag og forhold til samme musikk sjanger, og det å arbeide individuelt og personlig i studio, ved vinylspillere og med samplere i produksjonen av musikkens underliggende struktur: beats. Det synes å være en (musikalsk) sosialisering inn i det Bourdieu kaller for habitus. Man oppnår gjennom stadig praksis i habitus "kroppsliggjorte disposisjoner" og utvikler musikalsk smak

(Bourdieu 1984). Det er gjennom habitus at kunnskap lagres og brukes i en musikalsk praksis. Denne kunnskapen er feltspesifikk og kan, som vi skal se senere, anses som en form for kapital.

Aktiv teknologi

Teknologisk nyskaping har hatt en enormt stor innvirkning på populærmusikkindustrien, spesielt fra slutten av 1980-tallet og utover 1990-tallet. Spesielt vesentlig er senkningen av terskelen for å skaffe seg teknologisk utstyr for musikkproduksjon og tilegne seg tilstrekkelig kunnskap om bruk. Mens musikere tidligere måtte kjøpe seg dyr studiotid og ikke hadde muligheter for å spille inn selv, ble det på 1990-tallet mer og mer vanlig med hjemmebasert musikkproduksjon. Musikere og produsenter kan i dag skaffe seg eget databasert studioutstyr, ta opp, mikse og mastre musikken selv. Dette fører til klare endringer i maktforhold og produksjonsforhold i Marx sin forståelse av disse. Produsenter og musikere er ikke "fremmedgjorte arbeidere" og rår i dag selv over det som er nødvendig av produksjonsmidler. I tillegg har informasjonsteknologi som internett og tilpassede lydformater gjort det mulig for "alle" å presentere sin musikk for et potensielt stort publikum uten å gå gjennom et større plateselskap med tilknyttet management og lignende.

Rap som sjanger opererer også i selve skjæringspunktet mellom domene *produksjon* og *konsum*. Det er i den samplebaserte produksjonen en sammensmelting av disse domenene der konsum av tidligere innspilt materiale blir en integrert del av produksjon som praksis (Negus 1999). Produksjonen, som konsum og teknologisk *kroppslig* praksis, bør derfor også føre til en drøfting av teknologi som fenomen. De teknologiske praksiser som preger rapmusikkens habitus (vinylspillere, samplere,

sequencere, programvare, laptop'er) er alle sterkt bundet til meningsfull sosial praksis (Lysloff 2003). Dette er et felt som i liten grad er fokusert på i vitenskapelig praksis knyttet til populærmusikk som sosial praksis. Spesielt innen rapmusikk er teknologi og dens "aktørrolle" utover reproduksjon understudert. Ifølge aktør-nettverkteorier som vi kort berørte innledningsvis, er det viktig å forstå betydningen av "ikke-menneskelige" aktører i den sosiale verden (Callon 1987, Latour 2005). Aktører, og spesielt *handlinger*, ses i denne tradisjonen ikke bare som et menneskelig domene men også som et domene med teknologiske artefakter.¹² Fokuset er ikke å fremheve teknologiers egne autonome identitet som strategiske handlingsaktører på linje med levende individer. Men det er et sterkere fokus mot teknologiers innvirkning og produksjonsmessige konsekvenser i eksempelvis musikalsk praksis.¹³ Teknologier har "i-seg-selv" potensialer som *gir* signifikante disposisjoner for både produksjon og konsum. Digitale teknologier forandrer ikke bare *hvordan* musikken lages eller forandrer selve musikken (Prior 2008), de må også ses på som "culturally saturated components of human activity" (Lysloff, s. 7). Teknologi er komponenter i handling gjennom menneskelig *interaksjon* med teknologi, gjennom *kunnskap* om potensiell anvendelse av teknologi, samt som en bredere erfaringsmessig komponent der en historisk forståelsen av teknologi relateres til andre aspekter ved sosialt liv, eksempelvis til visse former for kulturell kapital. Teknologi kan således sies å ha en dialektisk karakter der "technologies become imbedded in cultural systems and social institutions, which, in turn, are

¹² Begrepet "artefaktør" kan benyttes på teknologi, som da både anses som sosial artefakt og sosial aktør samtidig.

¹³ Aktør-nettverkteorien (ANT) som utviklet av bl.a. Latour og Callon skiller seg markant ut fra tradisjonelle sosiologiske retninger i synet på hva det "sosiale" er og hvordan samfunn opprettholdes. Teorien brukes ikke som rammeverk i denne avhandlingen, men vi er her inspirert av ANT og dens vektlegging av "non-human actors" eller "actants" som Latour kaller dem (se eksempelvis Latour 2005, s. 63-87). Spesielt synes det her å være et fruktbart tillegg til Bourdieu som i mindre grad tar hensyn til teknologi og spesielt nye medier i sine perspektiver.

Beats og produksjon i rap

reconfigured by those same technologies" (ibid., s. 8). En MPC er meningsfylt både fordi den er en del av en kulturell aktivitet og sosiomusikalsk praksis, og som et resultat av dens historie, både som idé og som konkret objekt med spesifikke potensialer. Dette kan også relateres til det vi kaller for *idiomatisk*. Et instrument, la oss her se for oss et tradisjonelt norsk bukkehorn, *gir* klangfarger, modalitet, tonalt omfang, artikulerende karakteristikk, etc.. Instrumentet er *aktivt* som *aktør* i relasjon til den verdi, mening og betydning instrumentets rolle har i musikalsk praksis. Likedan *gir* turntables, crossfader, equalizere og vinylplater idiomatiske disposisjoner og *spiller således på lag* med en DJ.

Reinspikka hiphop

Det er fire generelle hovedområder vi skal ta utgangspunkt i for å komme nærmere en forståelse av beats og loops i Tungtvanns musikk:

- Musikkens underliggende struktur
- Interne karakteristikk i samples
- Relasjoner mellom samples i den underliggende strukturen
- Kontekst

Alle disse samsvarer med fremgangsmåten Schloss (2004) bruker i sin analyse av afrikansk-amerikansk samplebasert hiphop. Selv om Schloss følger produsenter i den afrikansk amerikanske konteksten, mener jeg hans temaer er relevante å bruke i analysen av Tungtvanns musikk. Spesielt siden deres arbeidsmetoder ligger nært opp til de "tradisjonelle" teknikker og konvensjoner, samt at Schloss tilbyr en av de få akademiske arbeider på nettopp *produksjon* av *beats* innen hiphop (Schloss, s. 20-21). Selve begrepet *beat* brukes av utøvere og fans av rapmusikk på en sjangerspesifikk måte. Mens det i musikktradisjoner som eksempelvis jazz

og blues betegner rytmens grunnpuls, betegner begrepet i rapmusikalsk praksis den helhetlige sammensatte rytmen av både trommer, bass og andre instrumenter som rapperne utøver tekst over.

De kvalitative utøvende karakteristikkene på det som faktisk spilles over beaten preges av det som i mange populærmusikalske sjangere betegnes som *groove* eller *swing*. I akademisk arbeid på jazztradisjonen er dette et svært omdiskutert kvalitativt aspekt ved, eller benevnelse på, den utøvende dimensjonen, et problemområde som vi kun berører kort i denne sammenhengen. Selve utøvelsen av "swing" er svært variabel, alt avhengig av *hvem* som spiller, samt *hvor* i forhold til *pulsen* den rytmiske betoningen av etterslag plasseres. Ofte vil et samspill mellom trommeslager og bassist være kvalitativt preget av ulike dynamiske forhold til beaten, noe som i tillegg gir følelsen av enten å være bak beaten, stabil eller i forkant. Swing er vanskelig å analysere ut fra et sett objektive kriterier; det er også en kvalitativ egenskap ved performance som da heller ikke lar seg kvantifisere, på samme måte som groove i en hiphopbeat. *Målet* med en groove er å oppnå en "feeling" av dynamisk enhet ut fra en sett forskjellige musikalske lag; en feeling som utgjør en kvalitativt tilfredsstillende helhet. Det er således i likhet med jazztradisjonen samme mål, bortsett fra at live performance med flere musikere *samtidig* ikke er til stede på samme måte:

A small jazz band provides a framework for musical interaction. Among players who take as their goal *the achievement of a groove or feeling* – something that *unites* the improvisational roles of the piano, bass, drums and soloist *into a satisfying musical whole*. (Monson, s. 26, mine uthevninger)

I sjangeren hiphop betegner begrepet beat *både* forskjellige trommerytmer, perkusjonselementer, basslinjer og eventuelt andre melodiske og/eller

harmoniske elementer. Grunnpulsen kalles i denne tradisjonen ofte for *takt*, mens også groove blir brukt som begrep på *hvordan* de ulike rytmiske, melodiske og harmoniske elementene organiseres for å skape en spesifikk kvalitativ opplevelse av dynamisk bevegelse. Forskjellen på eksempelvis jazz og hiphop, er at produsenten i hiphop alene konstruerer beaten, grooven, i studio, ved hjelp av sampling, audio og MIDI. Utfordringen i å få det til å låte bra og funke er dog like stor, og målet er ofte det samme; å skape en *tilfredsstillende helhetlig musikalsk tilstand* som *beveger og berører* mennesker i en musikalsk sosial sammenheng.

Korte partia, fram og tebake

I følge Schloss (2004) er nær sagt all hiphop preget av en *syklisk* form, et karakteristisk trekk som er en direkte konsekvens av DJs og deres bruk av vinyl for å lage breakbeats live i diskoteker og fester. Dette innebar spesifikt at en DJ brukte to identiske vinylplater og en crossfader på mikseren for å repetere – loope – trommebreaks fra blant annet gamle funk- og soulplater. Senere fra midten av 1980-tallet fikk sampleren en likende rolle for produsentene av hiphop som svært ofte har vært DJs og dermed gode på håndverksmessige ferdigheter i det å spille vinyl. Sampleren gav også muligheter for å legge til andre elementer til disse trommeloopene; elementer som bruddstykker av melodikk, harmonikk eller teksturer fra et mangfoldig "ikkemusikalsk" kildemateriale. Målet var allikevel det samme; å lage en beat som syklisk ble repetert og diskret variert: "Regardless of the technique used to realize it, the producer's ideal is to create a repeating figure that can be altered through the addition or subtraction of various elements at different times" (ibid., s. 136). Samplebasert looping tar altså deler eller små bruddstykker av tidligere innspilt materiale og repeterer dette. Dette fører til at det opprinnelige materialet fundamentalt skifter karakter og *oppnår en ny musikalsk funksjon*.

Målet er å skape noe nytt fra et sett fragmenter, noe DJ Poppa Lars bekrefter:

Men i utgangspunktet trur æ - sånn som dæ starta da - så e det bare å ta et eller anna og skape nåkka eget. I større eller mindre grad. Å når det starta da med at dem rett og slett bare tok da korte partia fra plate fram og tebacke og så igjen og igjen og utvida de partian då på en måte. Det jo det som e utgangspunktet for hiphop. At når man da fikk mulighet tel å gjøre det samme med en sampler, så tar du nå som allerede eksistere, så gjør du et eller anna med det sånn at det blir et eller anna nytt. (Fagerheim 2004)

Mens det opprinnelige materialet kunne være en del av en større *lineær* eller enhetlig musikalsk sammenheng med harmonisk og melodisk *utvikling*, vil loopingen føre til en *sirkulær*, potensielt evigvarende og repetitiv form for *tilstand*. Slike tilstander var som nevnt effektive og ettertraktede for DJs som innså at visse partier av en låt førte til en mer intens og opphøyet stemning blant dansere i diskotekene. Et trommebreak på to takter kunne dermed utgjøre en musikalsk tilstand, eller hendelse, over flere minutter. Konsekvensen ved å praktisere produksjon av rapmusikk på denne måten, er at *musikalske relasjoner og momenter endres og at nye tilstander skapes gjennom en slik form for rekontekstualisering av materiale*. Også selve rammen for fortolkning av det musikalske materialet endres hos tilhørere, selv om den opprinnelige sounden beholdes:

While looping may not change the *sound* of the music - its rhythm, melody, harmony, or timbre - it changes the entire sensibility within which this sound is interpreted. Melodies becomes riffs. As the end of a phrase approaches, the listener begins to anticipate its beginning. In the best beats, in fact, a virtual call-and-response develops in which a break actually answers *itself* - the end of the break establishes a tension that is resolved by the return of its own beginning. (Schloss, s. 138)

Men hvem sin sensibilitet? Slik looping "afrikaniserer" ifølge Schloss musikalsk materiale som i utgangspunktet ikke er afrikansk musikk: "It serves to "Africanize" musical material by reorganizing melodic material in accordance with specific African preferences such as cyclic motion, call and response, repetition and variation, and "groove"" (loc. cit.). Schloss tar her det vanlige synspunktet i akademiske arbeider på hiphop og annen populærmusikk, nemlig å se musikkformen som et "afrikansk" utøvende kulturfenomen tilhørende en "afrikansk diaspora" (Gilroy 1993 og Monson 2003).¹⁴ Dette er utvilsomt et viktig moment sett i en kulturhistorisk sammenheng og vi kan identifisere klare fellestrekk ved afrikansk rytmepraksis og beats i hiphop. Men hvordan *tilhører* praksiser kulturkretser? Befolkninger? Grupper av mennesker?

Samtidig virker det noe overdrevent i forhold til denne musikkjangeren slik den utfolder seg eksempelvis i Norge. Kjernen i dette problemet er å ensidig knytte visse musikalske *praksiser* og preferanser til *rase* eller genetikk. Ingrid Monson drøfter denne forestillingen om det sorte musikalske etos som et klart essensielt og rasistisk perspektiv i innledningen til *The African Diaspora* (Monson 2003). Noen viktige spørsmål bør her stilles: Må man være av afrikansk avstamning for å fullt ut kunne forstå og produsere bra rapmusikk? Er syklisk musikalsk organisering, call and response, repetisjon og variasjon, groove *kun afrikanske* koder og praksiser, både her-og-nå eller i et kulturhistorisk perspektiv? Vi har mange kilder som i dag knytter hiphop og relaterte performative sjangere historisk sett til et sett afrikanske praksiser. Og disse dras ikke i tvil her. Men dette er ikke i dag noe eksempelvis norske produsenter bruker som bevisste strategier. Mange hvite produsenter har i tillegg gjort stor suksess med afrikansk amerikanske rappere; i tillegg har vi som kanskje det mest kjente eksemplet "problemet" med Marshall

¹⁴ Se også Amiri Baraka (1963) og Ralph Ellison (1964).

Mathers (Eminem).¹⁵ Spørsmålet da er om ikke man for lett kaller hiphop for et sort musikalsk fenomen og dermed overser denne formen for musikalitet som et *åpent potensial for et kollektiv av individer i et samfunn som baserer seg på/deler et sett musikalske, etiske og sosiale normer og konvensjoner*. Dette bekreftes nok ved å se på den globale flyten av hiphop som et sosialt fenomen i nær sagt alle verdens hjørner; fra New York til Peru eller fra Tokyo til Bodø. "[...] the rules of hip-hop are African American, but one need not be African American to understand or follow them" (Schloss, s. 10). Jazzforskeren Travis A. Jackson presiserer også at "afrikanske" kulturpraksiser er lærte habituelle væremåter. "[...] it is learned through the engagement of individuals with those musics and that culture" (Monson 2003, s. 52). Denne involveringen er det George Lipsitz (1994) kaller for *strategisk antiessensialisme*; "hvite" populærmusikalske praksiser utenfor den afrikanske diaspora approprierer afrikansk-amerikanske musikkpraksiser som en strategi knyttet til *assosiasjoner* mellom disse og egne opplevelser av fremmedgjøring og marginalitet.¹⁶

DJ Poppa Lars i Tungtvann arbeider med produksjon av groove og tilstandsbasert musikk:

Ja, du vet hip hop e veldig gruvbasert. De ikke sånn som, det har ikke, vertfall ikke tidligere, nåkka sånn progresjon å snakk om ut i gjønna en sang. Det nu blidd meir av det nu i det siste asså på forskjellige nivåa, men i utgangspunktet e det nu en bakgrunns-musikk førr en rapper da. (Fagerheim 2004)

¹⁵ I februar 2009 vant de norske låtskriverne Tor Erik Hermansen og Mikkel S. Eriksen i selskapet Stargate Grammy, den amerikanske musikkbransjens mest prestisjefylte pris, for beste låt i kategorien r'n'b. Sjangeren regnes av de fleste som afrikansk amerikansk, selv om den siden 1980-tallet i større grad har blitt kommersialisert, vestliggjort og "drept" av den hvite musikkbransjen, aspekter som ofte knyttes til autenticitet og rase (George 1998).

¹⁶ Dette drøftes videre i kapittel åtte der vi omhandler pønkk og reggae i Bodø.

Musikken har altså en klar funksjon; å fungere som underlag for rapping. Samples organisert i en underliggende struktur; en groovebasert musikalsk tilstand, er således skreddersydd for å utfylle denne funksjonen. Live performance og aktiv deltakelse fra tilhørere (deltakere i den musikalske hendelse) er ett av de karakteristikkene Chernoff (1979) med flere presiserer som spesifikt afrikansk: "The reason why it is a mistake "to listen" to African music is that African music is not set apart from its social and cultural context" (Chernoff 1979, s. 33). Med *lytting* mener Chernoff her forestillingen om den institusjonaliserte "passive" lyttingen som utføres i eksempelvis den vestlige konsertmusikktradisjonen. Men dette er bare én tradisjon i vestlig musisering; den viser seg kanskje også som mer aktiv enn det Chernoff fremhever.¹⁷ Rytmaskompleksitet, repetisjon og call and response er andre viktige aspekter ved afrikansk musikk: "In essence, if rhythmic complexity is the African alternative to harmonic complexity, the repetition of responsive rhythms is the African alternative to the development of a melodic line" (Chernoff, s. 55). Også Simon Frith (1983) gir oss liknende distinksjoner i hans analysen av rockens røtter:

Black music is performance music rather than composition music. [...] Black music is based on the immediate effects of melody and rhythm rather than on the linear development of theme and harmony. [...] It is improvised - spontaneously composed. (Frith 1983, s. 16)

På de to første albumene til Tungtvann er den underliggende strukturen produsert uten spesifikke hensyn til tekst og rap. Teknikker som produsent Poppa Lars bruker er også i tradisjon med hvordan produsenter i den afrikansk amerikanske konteksten arbeider. På *Reinspikka hiphop Ep* (1999) hører vi låtene Hoda, Ubudne gjæsta og Reinspikka Hip Hop som alle er bygd opp med vinylsamples som starter på låtenes begynnelse. I

¹⁷ Christopher Small (1998) drøfter dette inngående.

tillegg kombineres disse med innledende vokalinnslag og samples fra andre ikkemusikalske elementer (festbråk, leven og støy). Innledningsvis presenteres disse samples alene uten noen tilleggssamples av trommer. Dette intro-partiet høres meget ofte i hiphop og produseres gjerne *spesifikt* for lettere å kunne kombinere låter med andre spor i live fremføring. DJs finner andre låter i samme, eller nærliggende tempo, for så å mikse neste låts intro inn i låtens avslutning. Således kan en DJ opprettholde grooven og den musikalske *tilstanden* over et lengre tidsperspektiv. Den underliggende strukturen består også av en *kombinasjon* av disse loopede vinylsamplene og *trommesamples*. Disse organiseres i grooves oftest over to takter og består av flere enkeltsamples med hihat, skarptrommer, håndklapping, eventuelt kubjelle og andre perkusjonsinstrumenter. Disse settes videre sammen og kombineres i lengre produserte grooves. I tillegg kan slike grooves kombineres med andre loops fra vinyl slik at helheten på samplebasert beats blir et komplekst lagdelt fundament.

Vel så viktig som beatens underliggende struktur, er hvordan den praktisk *brukes* underveis; hvordan produsenten leker seg med den og endrer groovens tilstand i løpet av låten. Dette er en analytisk vinkling mot *praksis*, der vi ser på en beat som en del av aktørers praktiske virksomhet. Dette gjøres i produksjonsprosessen ved å *trekke ut* enkelte elementer fra beaten. I eksemplet med "Ka du mein?!?" legges basstrommen av på enkelte slag, skarptrommen kuttes ut enkelte ganger, mens større deler av beaten kan dempes i eksempelvis overganger til refreng. Dette prinsippet er et meget viktig aspekt ved denne formen for populærmusikalsk praksis, preget av groove og *tilstand*. Vi ser også her klare spor fra den jamaicanske musikktradisjonen; reggae, dub og dancehall er alle sjangere der groove og variasjoner med elementer som trekkes ut eller legges til er det bærende element i den musikalske tilstanden eller hendelsen. Dette elementet innen arrangering og produksjon er også nært relatert til *praksis*;

til DJs sine tekniske og performative løsninger live i en konsertsituasjon. Denne praksisen dreier seg om å bruke mikseren for å umiddelbart ta bort lyden fra platespillerne i små øyeblikk der man ønsker et sterkere fokus på vokalen. De fleste mikserer er også utstyr med equalizerkontroller som lar DJen lett fase ut høye frekvenser slik at kun bass og basstromme høres ut. Motsatt kan også lave frekvenser fases ut slik at mellomtone og/eller kun diskant spilles. DJer har dermed et stort repertoar av klanglige og rytmiske variasjonsmuligheter ved live fremføring av vinyl og CD-plater. Denne praksisen som i utgangspunktet utviklet seg som live strategi, videreføres i produksjonsprosessen og danner et produksjonsmessig "ideal".

Personlig stempel

En beat er altså preget av flere rytmiske lag; rytmiske relasjoner som repeteres *syklisk* gjennom looping. Disse relasjonene, eller grooves, preger også relaterte musikksgangere som fremføres live med instrumenter, eksempelvis blues, jazz, soul, r'n'b, etc. "Gruv" (groove), swing, eller flow, er et av de mest diskuterte aspektene ved jazz- og populærmusikkanalyse (Keil og Feld 1994, Prögler 1995, Monson 1996). Innen hiphop har også Robert Walser (1995) og Adam Krims (2000) gjort detaljerte analyser av hvordan eksempelvis Public Enemy og Ice Cube bygger opp en beat for å skape groove fra en produsents perspektiv i studio. Forskjellen ligger som nevnt i at produsenten gjør dette alene, eller i samarbeid med andre produsenter, med studioutstyr, ikke live sammen med andre musikere. Ofte ser vi en *kritikk* av hiphop på bakgrunn av dette; at musikken ikke trenger skills på instrumenter og samspill, men bare monteres sammen i studio. Både Walser, Krims og Schloss viser oss at dette er en myte og at prosessen med å produsere en beat over to takter ofte er komplisert, tilknyttet avansert håndverk og nødvendigvis basert på et finjustert

musikalsk øre. DJ Poppa Lars i Tungtvann mener både det utøvende DJs gjør med platespillere og hva produsenter gjør i studio er undervurdert av folk som ikke har peiling: "Æ trur at folk som ikke veit nåkka om det trur nok at det e veldig mye enklere enn det e. [...] æ blir jo også fortsatt vældig imponert når æ møte folk som e god mæ instrumentet men æ blir jo åsså vældig imponert når æ får møte folk som e god mæ platespællern" (Fagerheim 2004).

Uten rammen med live performance og utøvere, bruker produsenter av rapmusikk andre strategier for å skape groove i beats. To av disse er den nevnte *kvantifiseringen* av samples i den underliggende strukturen, samt *realtime opptak*. Kvantifisering som digital teknikk justerer samples etter et nøyaktig forhåndsinnstilt skjema. Det vil si at hvis produsenten arbeider med trommesamples innenfor et 16-dels skjema, vil samplene automatisk justeres digitalt *nøyaktig* til nærmeste 16-del. Dette skjer med en matematisk nøyaktighet og fører til at rytmiske avvik, nyanser og det Charles Keil kaller 'discrepancies' (1994) forsvinner. Konsekvensen for en produsent innen rap er at et trommespor høres "for" nøyaktig ut og låte mekanisk. Produsenter innen house og techno derimot verdsetter denne kvantifiseringen i større grad. Men *lengre* samples fra en vinylplate vil allikevel beholde sine opprinnelige interne rytmiske karakteristikk og nyanser, i tillegg til at produsenten selv kan gå inn og justere enkeltnoter innen strukturen.¹⁸ "In fact, [hip-hop] producers actively seek a balance between sounding mechanically precise and overly loose" (Schloss, s. 141). Realtime "opptak" muliggjør derimot en relativ utøvende dimensjon der samples tillegges pads på en sampler eller et MIDI-keyboard og deretter

¹⁸ Et godt eksempel på slik produksjonsteknikk er albumet *Vintage (Unreleased Instrumentals from Jay Dee of the Ummah)* av den amerikanske produsenten Jay Dee (J Dilla). Han drar nytte av kvantifisering til sitt ytterste for å skape hiphop groove der de ulike lagene i en beat – bass, trommer, synth, gitar, m.m. – kvantifiseres i ulik grad til samme tid.

spilles og tas opp i sanntid. Konsekvensen her er at de faktisk utøvde rytmiske avvik blir stående i opptaket og høres live ut. Balansen mellom disse to strategiene er et like viktig personlig musikalsk uttrykk for produsenten av hiphop som det er for utøvere i eksempelvis en jazzcombo. Produsentene J Dilla (Slum Village m.m.) og RZA (Wu-Tang Clan) er eksempler på det ene ytterpunktet der til dels ekstreme rytmiske avvik søkes og er ettertraktet, mens mange eksempler fra old school hiphop (Run DMC, Scott LaRock, m.fl.) er eksempler på den mer mekaniske kvantifiserte enden av skalaen.

I låtene fra *Reinspikka Hip Hop EP* er loopene som nevnt synkronisert i groove og tempo med loops som er tatt fra vinyl. Med groove menes her hvordan trommesamples er organisert i forhold til hverandre for å skape en følelse av bevegelse i beats; en form for swing, fremdrift og organisk dynamikk i rytmen. Dette høres godt på alle tre låter som har en felles karakteristisk groovy og funky swingfølelse. Dette innebærer spesielt at enkelte basstrømmeslag forskyves eller *forsinkes* mot en triolunderdeling i forhold til en jevn underdeling av takten som er 4/4. Samtidig ligger det i tillegg en hihat på *jevn* kvantifisert åttedels underdeling, noe som fører til bevegelse, fremdrift og swingfølelse i beatene. Sampling innebærer også at produsenter må ta hensyn til horisontale aspekter ved materialet de tar utgangspunkt i. Dette betyr at ettertraktede elementer, for eksempel trommer og perkusjon, ikke nødvendigvis opptrer alene i kilden. Ofte kan der være vokal, blåsere eller strykere som ikke skal brukes. En av strategiene produsenter må bruke er derfor nøye gjennomlytting av mye musikk for å finne de punktene som faktisk kan brukes. En annen strategi som produsenter bruker er å "vaske" samples fri fra lydelementer som ikke er ønskelige i en beat. Dette kan gjøres ved bruk av equalizer, som fjerner ønskede frekvensområder. På denne måten kan ulike lag av et materiale isoleres fra andre lag, eksempelvis lysere frekvenser, for

deretter å settes sammen med annet materiale. En konsekvens av dette høres godt i de nevnte låter fra *Reinspikka Hip Hop EP*. Samples fra vinyl ligger i mellomtoneregistret og er behandlet for å gi plass eller rom for trommeloopene. Dette gir sporene en helt særegen sound, noe produsent Poppa Lars er på jakt etter:

Ja, det e jo alltid målet det. Å få satt sitt preg på ting. Å det syns æ åsså for så vidt, selv om nu det e blitt nån sanga, for eksempel "Ka du mein?!?" som e litt meir teknologisk, og sælv om "Kulan snær" e næstn en dancehallbeat, så føle æ jo at æ har mitt stempel på det fortsatt. Det e æ ikkje redd for, at nån ska tru at det e nån andre.
(Fagerheim 2004)

Her ser vi at musikken blir et viktig uttrykksmiddel for en produsents egen identitet gjennom å sette sitt særpreg og "stempel" på produksjonen. Denne personlige identiteten i musikken har både en historisk og aktuell side. Den historiske skjer gjennom tilegnelse av musikalske koder og praksis over tid, som gradvis utkrystalliseres som egenart. Påvirkninger og inspirasjon er gjort om til egne internaliserte kroppslige disposisjoner, til ens eget habitus. Den aktuelle siden består av strategiske hensyn "her-og-nå". Slike strategiske hensyn kan eksempelvis være hvilken rapper produsenten arbeider med, markedet, etc.

Sound, vibes og cuts

Lydkvaliteten og sounden i enkeltsamples er i følge Schloss (2004) viktige elementer for produsenten i hiphop: "The timbre and other qualities of potential samples are a particular concern of hip-hop producers. Nowhere is this interest more manifest than in the selection of drum sounds" (s. 144). Dette høres også godt i de eksempler vi til nå har sett på. Spesielt skarptrommesamples har helt distinkt karakter, der slike samples ofte er kombinert med flere trommer og håndklapp. Dette gjør samplene "fete",

tykkere og utfyllende i beaten. Dette innebærer blant at produsenter utvikler gode ferdigheter i *lytting*, der målet er å finne det "rette" partiet eller sounden som har helt særegne og betydningsfulle klangmessige trekk. Dette "riktige" anses som attraktivt for produsenten, enten det er et skarptrommeslag, basstromme, hihat eller små perkussive breaks. Når slike elementer er identifisert, samples de og eventuelt rengjøres ved bruk av filtre og equalizere. Partier, lyder, breaks eller trommeslag som er å finne på vinylspor *uten* andre instrumenter anses som ettertraktet siden denne filtreringsprosessen ofte kan være vanskelig. Spesielt gjelder dette lavfrekvente kilder som er ønskelige. Basstrommer har for eksempel et rikt klangspekter der både dype, mellomtone og høye frekvenser utgir det helhetlige klangspekteret og gir lyden sin distinkte sound. Redigerer man bort alt fra mellomtoneregisteret og oppover, vil man kun sitte igjen med en dyp 'whoof'. I tillegg er det viktig for produsenter å finne samples som er kompatible med *hverandre* slik at de hver for seg kan utgjøre en *bit* av en helhetlig *beat*. Sammensetningen kan være av basstromme, skarp, hihat, woodblock og bongos fra vidt forskjellige kilder. Målet er å få disse til å låte jevnt balansert; som en organisk helhet. I følge Schloss er dette *meget* viktige verdi- og meningsaspekter i hiphop, noe som i for liten grad har blitt fokusert på i akademisk arbeid på hiphop; i stedet vektlegges nesten alltid musikkens sosiale og politiske rolle i samfunn. "[...] producers are not particularly concerned with using samples to make social, political, or historical points. In fact, symbolic meaning (as opposed to pragmatic value within the musical system) is almost universally overstated by scholars as a motive for sampling" (ibid., s. 146). Det klanglige er også i sentrum av oppmerksomheten for DJ Poppa Lars når han produserer beats for Tungtvann:

PF: Når du har motiver bak sampling - dæ klanglige e ein teng.
Prøver du å skap referanser til andre ting som folk høre bevisst?

LS: Nei, det blir tilfeldig. Når æ høre nåkka og gripe fatt i dæ, så kan det være næsten ka som helst i utgangspunktet. Men man træne seg opp på en måte der åsså. I hvert fall for min del da. Æ føle jo at æ har et *øre* for ting. Når æ høre nåkka så veit æ ka æ kan gjøre med det førr å få det til å bli et eller anna. Men det utgangspunktet kan være et rockeriff eller det kan være et funkriff eller det kan være bare en pianolick, ka enn det e førr nåkka. Så det e ikke sånn at æ sitt å tenke 'hm, lur på ka æ ska gjøre før å få det sånn og sånn', det e næsten gitt.

PF: Så det klanglige som passer musikalsk sett..?

LS: Ja, det e det æ e på jakt etter. Æ har jo ikke et uendelig trommebibliotek, men et ganske stort trommebibliotek. Når æ har funne et tema da for å si det sånn, som enten da e basert kun på samples eller en kombinasjon av samples og spælling, så e det næsten bærre å bygge en gruv rundt det. Å da e det liksom alt fra tempo tel feeling, om det skal være hardt eller tungt eller sint eller sånne ting. Det gir seg litt sjøl underveis nesten. (Fagerheim 2004)

Selv om sound og kvalitative klangegenskaper i enkeltsamples er viktige for produsenter, er det spesielt potensialet for (gjen)bruk, variasjon og manipulasjon som er av stor musikalsk verdi i hiphop. Muntlige sitater, parodi, ironi og eksplisitte utsagn er riktignok viktige verdier og betydninger i hiphop. I mediafeltet er det også slike betydninger som oftest får mest oppmerksomhet. Men vi mener at det er problematisk å sette slike momenter som det *primære meningsbærende* i hiphop. I den amerikanske konteksten fra midten av 1980-tallet og utover 90-tallet ser vi utøvere som kanskje i størst grad kan sies å være politiske. Public Enemy, NWA, Ice Cube og Ice T er alle utøvere som direkte har produsert og rappet det amerikanske politiske system midt i mot, mens vi i Norge har hatt bl.a. Gatas Parlament og Tungtvann som eksponenter for denne sjangeren i hiphop. Vi mener at det er *sound, groove, vibes*, om det låter *bra*, om det funker til dansing og lytting, som må fremheves som *primære*

musikalske (praktiske) verdier og betydninger. Dette presiserer dermed hiphop og produksjonen av musikken som karakteristisk *eklektisk*, der opprinnelsen til samples i liten grad har noen politisk betydning: "[...] while the general aesthetic sensibility, or "vibe," of a particular sample is of great importance to a producer, the specific cultural context from which it emerged is not" (Schloss, s. 147). Dette stemmer nok delvis, i forhold til produsenters praksis innad i det interne soundorienterte feltet. Men dette feltet er ikke uten sammenhenger med eksterne kontekster. Vi mener at også hensyn til spesifikke kulturelle kontekster *også er av strategisk interesse* for rapmusikalsk produksjon og sampling. Vi kan antyde hvilken betydelig rolle sampling av Malcom X og Martin Luther King, Jr. har hatt i Public Enemys beats. Forskjellen ligger i at dette er eksempler på eksplisitte samples der referanser søkes forsterket gjennom sampling av taler og hendelser. Lydsamples av instrumenter som brukes i lag i beats behandles på en noe forskjellig måte og der den "rene" lyd kvaliteten og potensial i større grad evalueres. I tillegg skal vi i kapittel syv se på hvilken strategisk rolle samples har hatt for musikalsk identifikasjon hos Tungtvann.

Ofte blir plater utenfor det mest kjente populærmusikk materialet (mainstream) gjenstand for sampling slik at kilden ikke avsløres. Platene må tilby en ettertraktet sound og være utfordrende å finne. Spesifikke kulturhistoriske meninger som eventuelt er knyttet til små lydelementer og samples er da av liten betydning i diskusjonen om *mening* i musikken. Meningen ligger således mer i hvordan slike samples låter og hvordan de fungerer sammen med andre samples; nettopp for å bygge en fet beat som groover. Spørsmålet er da ikke om hva *meningen* med en beat eller ei låt er, heller ikke hvordan man skal kunne forstå *den*. Det viktige spørsmålet å stille seg er *hva den fungerer sammen med*; hvordan den er satt i en større

sammenheng og hvilket sett av muligheter den potensielt innehar gjennom sin kontekstualitet.

Hvis vi går tilbake til eksemplene fra Tungtvanns *Reinspikka Hip Hop EP* så høres tydelig en særegen sound i den produserte trommelopen som kombineres med loops fra vinyl. Basstrommesamples er full av trøkk, noe som bl.a. oppnås ved å komprimere lydsignalet digitalt i et sequencerprogram der arrangementet av slike loops gjøres til en helhetlig beat. Skarptrommesamples er her kraftige, nesten som smell. De er også sammensatt av flere ulike lyder som sammen gir en helt karakteristisk og særegen "skitten" sound i fremre del av lydbildet. Dette kan sies å være felles karakteristikk av loops på de tre låtene. Men i tillegg er det klare variasjoner låtene imellom. Ved nærmere lytting merker man at loopene er variert med hensyn til sound og groove. Dette tyder på bruk av et mangfold av forskjellige kilder; samples fra ulike steder *men innenfor et idiomatisk soundideal* der bl.a. det "bråkete" også er ettertraktet.¹⁹

Relasjoner mellom selve samplene i en hiphop beat er også noe som gir sjangeren helt egne karakteristiske, særegne og spesifikke trekk. Hiphop og relasjonene mellom samples er for det første svært forskjellige fra live musikalsk fremførelse med instrumenter ved at man kan sammenstille samples med svært ulik karakter, spesielt fra forskjellige opptaksmiljø med særegne produksjoner og samples fra ulike tider. Dette gir muligheter for relasjoner av klang, sound, teksturer og musikalske enheter som ikke er mulig å få til med spilte instrumenter. Også looping og repetisjon av noter, melodifragmenter og annet materiale kan med en sampler, turntables eller et sequencerprogram gjøres identisk et potensielt uendelig antall gang. Komposisjonsprosessen i hiphop er også i stor grad

¹⁹ Dette er også et karakteristisk ideal fra den amerikanske konteksten og spesielt Public Enemys produksjoner (Fagerheim 2007).

sentrert mot bruk av samples og en *deling* av disse i små fragmenter, ofte kalt for *cuts*, for deretter å spleise disse sammen igjen; *i nye konstellasjoner*. En av produsentens største utfordringer er dermed å se (eller rettere sagt høre) potensialer i kildematerialet, sample dette og eksperimentere med dette; å føle seg frem til tilfredsstillende omkombinasjoner og *skape* nytt musikalsk materiale gjennom en performativ *praksis* i studio.

Kontekst, aktivering og samplings etiske kodeks

Med *kontekst* antyder vi her omgivelser eller konstellasjoner av artefakter, fenomener eller praksiser i en kulturell, sosial og tidsmessig *sammenheng*. Slike sammenhenger mellom fenomener, ting og omgivelsene er av vesens betydning for meningen med dem. Når kunstneren Marcel Duchamp ble kjent for å stille ut et pissoar ved et kunstgalleri i Paris, *rekontekstualiseres* dette objektet og skifter mening fra en bruksgjenstand til et kunstverk gjennom *relokalisering*. Denne tenkemåten forutsetter at vi tror objekter og fenomener i utgangspunktet har en *egentlig* sammenheng (kontekst) og at deres betydning ligger i en forestilling om en miljø- og tidsmessig autentisitet. Hiphop-samfunnet som et sosialt interaksjonsfelt er en viktig fortolkende kontekst for produsenten av beats i rapmusikk. Her evalueres produsentens beats i lys av historie og ikke minst i forhold til hva andre produsenter gjør. Også her fører Schloss en linje bak til afrikansk amerikanske performative kulturpraksiser, spesielt verbal toasting, *playin' the dozens* og *battling* (Schloss, s. 153). Spill, lek, dobbeltbetydninger, tvetydighet og "skjulte" meninger er også viktige musikalske verdier i hiphop og dens fortolkende kontekst. Dette viser seg klart i musikkens "opprinnelige" kontekst, men også i andre kontekster utenfor den afrikansk amerikanske kulturkrets. Allikevel knytter kanskje Schloss dette noe ensidig til afrikansk amerikanske sosiale forhold. Hvorfor er da denne særegenheten da så sterkt ivaretatt globalt sett? Hvorfor beholdes denne

særegenheten gjennom reterritoriseringen av hiphop i nye kontekster? Hvorfor overlever denne karakteristiske egenskapene global kulturell flyt?

Tvetydighet og skjulte betydninger er som nevnt et viktig musikalsk prinsipp i hiphop. Disse elementene fremkommer både som en konsekvens av produsentens bruk av ulike samples i oppbyggingen av beats, samt av rapperes bruk av referanser i tekst. Cuts og samples i beats er ofte noe som skal være hemmelig, noe Poppa Lars i *Tungtvann* bekrefter:

PF: Sampling skapæ som du sei nå nytt frå eksisteranes materiale. Har du nån motiv eller strategiae førr samplan som du bruke?

LS: Ja, nu har æ jo det. Nu ska det jo være litt hemmelig da. På den siste plata [*III: Folket Bak Nordavind*] e e jo mye meir forsiktig med ka æ bruke. (Fagerheim 2004)

Tvetydighet, repetisjon og forskjellighet som språklige retoriske fenomener i afrikansk amerikansk kultur er fenomener Henry Louis Gates jr. (1988) analyserer ut fra et litteraturteoretisk perspektiv. Hans teori om signifyin(g) har siden 1990-tallet også fått anslag i flere humanistiske vitenskaper, også musikkvitenskapen på både jazz og hiphop (Potter 1995, Walser 1997). Også dette fenomenet karakteriseres *fundamentalt* som et "sort" fenomen:

Signifyin(g) is so fundamentally black, that is, is such a familiar rhetorical practice, that one encounters the great resistance of inertia when writing about it. By inertia, I am thinking here of the difficulty of rendering the implications of a concept that is so shared in one's culture as to have long ago become second nature to its users. (Gates, s. 64)

Signifyin(g) er ifølge Gates en retorisk strategi, et komplekst prosessuelt fenomen som inkluderer dobbeltbetydninger, ironi, satire og bruk av tvetydighet i mellommenneskelig sosial kommunikasjon. Strategien er også spesielt meningsbærende som en performativ aktivitet i et samfunn av inkluderte individer som gjennom skills, kompetanse og kodefortrolighet er en del av den nære fortolkende konteksten. Walser (1997) tolker Gates sin teori som en distinksjon mellom to ulike kulturtradisjoner der en hvit representerer *signifying* mens en afrikansk amerikansk representerer *signifyin'*. Disse skiller seg klart fra hverandre som to forskjellige menings- og verdisystemer:

The two models contrast sharply. Signification is logical, rational, limited: from this perspective, meanings are denotative, fixed, exact, and exclusive. Signifyin', conversely, works through reference, gesture, and dialogue to suggest multiple meanings through association. If signification assumes that meanings can be absolute, permanent, and objectively specified, signifyin' respects contingency, improvisation, relativity - the social production and negotiation of meanings. (Walser 1997, s. 149)

For Gates er ikke signifyin(g) bare en retorisk strategi; det er også en ramme for evaluering og fortolkning av retoriske strategier som flertydige meninger og rekontekstualisering (Schloss, s. 161-162). Dette fenomenet mener jeg er spesielt fremtredende i Tungtvanns musikk, der tvetydighet, dobbeltbetydninger, referanser og interne koder florerer i både det tekstlige budskapet og tilhørende samplebaserte beats. Ofte er seriøse budskap pakket inn i utsagn som tilsynelatende kan være tullete, noe vi ser i en nettdebatt med Tungtvann og lesere i VG-nett (2000). En innsender som kaller seg for "realshit" skriver:

Hvis dere tar hip hop og livsstilen så seriøst som dere skal ha det til, hvorfor har dere da med dere tv-kjendiser med i videoen deres som

latterliggjør alt det dere og deler av hip hop skal stå for? hva mener dere egentlig? Og svaret på R&B-spørsmålet var veldig avslørende, så mye for den kred'en... Liker det ikke, men spiller det allikevel. Tough shit. Men så kvapsete som dere er hjelper det vel lite med r'n'b uansett. (realshit)

Du har vel heller ikke særlig sans for humor? har du skjønt noe som helst?
(svar fra Tungtvann)

Den omvendte betydningen av kjendiser som latterliggjør Tungtvann, er et viktig underliggende poeng, som her ikke oppfattes av 'realshit'. Tungtvanns sterke fokus på lav selvhøytidelighet og subtil ironi i kombinasjon med seriøse, tunge beats utgjør kjernen i deres musikalske verdi og mening. Den praksis signifyin(g) innebærer er mest åpenbar og umiddelbar til stede i *verbale* strategier. Men ser man nærmere på *beats* med utgangspunkt i signifyin(g), vil spørsmål som hvilken kontekst samples er tatt fra bli viktige. Hvilke betydninger har de hatt og hvilke får de i den nye konteksten? Produksjonen av beats i hiphop er i stor grad en *praksis*; en skapende aktivitet i studio og live; tilknyttet ulike sosiale og kulturelle strategier. Signifyin(g) er en av disse strategiene som virker inn på denne praksisen.

Produksjonsmessig er en av disse strategiene innen hiphop å endre på materialet som samples slik at originalen, eller kilden, blir vanskelig å kjenne igjen. Slike skills er anerkjennende for produsenter og tillegg legges det ofte vekt på å bruke materiale som ofte ligger fjernt fra hiphop. For Tungtvann sin del brukes ofte "ikkemusikalske" samples som en del av låter og beats. Disse er neppe tilfeldig utvalgte, men kan ses på som en referensiell *aktualisering*, *vesentliggjøring* (signifyin(g)) eller *aktivisering* av standpunkter, kulturelle sammenhenger og kontekstualisering gjennom *en lokal sensibilitet*. Å være inneforstått og fortrolig med lokale og regionale koder er viktig for å forstå helhet i budskap. Eksempler på dette er låter

som "Landstryker" og "Pøbla" (*Mørketid*), "Intro", "(Æ gir mæ nu) Faen" og "Ubudne gjesta" (*Nord og ned*), samt "Kjør på (intro)" (*III: Folket bak nordavind*). Her inkluderes elementer som festbråk, samples fra radio, norsk film, etc.; de fleste med klare referanser til nordnorske fenomener. Riktignok er rap og hiphop i utgangspunktet basert på en afrikansk sensibilitet i forhold til musisering og produksjon. Men i tillegg er den også preget av en lokal sensibilitet. Her snakker vi om en åpenhet i å motta inntrykk utenfra og inkorporere disse i sin egne lokale musikk- og kulturproduksjon, å bruke lokal dialekt med dens subtile og underliggende betydninger, samt å i stor grad bruke egne kollektive interne koder i både språklig og musikalsk formidling.

Utfordringen er å bruke materialet kreativt sammen med andre elementer og organisere dette sammen i en loopbasert beatstruktur. "Bruken" refererer her til det å ta samples og dele den opp i mindre elementer for deretter å sette disse sammen igjen; enten i endret rekkefølge, samtidig eller på annen måte endret, for eksempel med effekter. Dette er også klart forskjellig i forhold til looping, som er en gjentatt repetering av et større parti musikk. Dette er også avgjørende for produsenter og deres syn på hvordan det er etisk rett å forholde seg til kildemateriale (Schloss, s. 164). Også for Poppa Lars er det her en stor forskjell:

Det kan være bare - assa æ kjenne jo vældig godt tel alle de herre copyrightlovene og æ veit jo at det ikke e nåkka unnskyldning, men om æ stjæl et skarptrommeslag fra ei eller anna plata og sætt det inn i min sammenheng, da blir jo aldri i verden æ å oppgi kor æ ha stjælt det skarptrommeslaget. På samme måte som en rockegitarist kan låne litt av et gitarriff og lage det om te en variant av det da. Dem vil jo aldri si at ja visst det her e inspirert av AC/DC. Så æ bruke samplern som et instrument. Absolutt. Og bære trommen [i ein beat] kan jo va henta fra sju åtte forskjellige steda. Det ikke snakk om at man hente

et langt parti å bare bruke det sånn som det e å så kalle det sitt eget.

Det blir det ikke. (Fagerheim 2004)

I dette ligger det også en *etisk* holdning om hva som er akseptabelt å foreta seg som produsent. Mens små elementer som trommeslag og lignende gjerne kan "tas", vil det være et brudd med *produksjonskoden* å bare ta et lengre parti for så å sette sitt navn på i etterkant.²⁰ Det er også interessant å se sammenlikningen mellom produksjon av beats og utøvende virksomhet på et instrument. På samme måte som gitarister og andre instrumentalister forholder seg til en muntlig overlevert musikktradisjon og bygger på tidligere utøvd materiale, forholder produsenten seg på samme måte til en klanglig musikktradisjon trykt på vinyl og utgitt til et marked. I stedet for instrumenter brukes digitale verktøy der sampleren er viktigst.

Produsenter er i stor grad opptatt av egne preferanser i studioarbeid med beats. Men også andre hensyn, normer og konvensjoner innen hiphop generelt er viktige kontekstuelle betydningsfaktorer i produksjonsprosessen, både historiske og etiske. I tillegg til dette er det en rekke påvirkninger utenfra produsentens (eller komponistens) egne studio-tilværelse som ofte får betydning for hvordan musikken til slutt blir, og som produsenter tar i betraktning i prosessen. Det første momentet er hvilken *rapper* produsenten samarbeider med. Her snakker vi om en stilistisk kompatibilitet mellom de beats, cuts og loops som produseres og de verbale særegenhetene og skills rapperen innehar. Kombinasjonen av beats og rapping preger nesten all hiphop og det ville derfor være

²⁰ Spesielt jamaicanske musikkjangere som dancehall, ragga og reggaeton er eksempler på mer "åpne" tradisjoner der mange artister lager beats (riddims) som blir gjenstand for flere versjoner av andre artister. Denne åpenheten har også gjort at andre beats utenfra samples og brukes på samme måte. Dette kommer i konflikt med andre lands lovgivning om opphavsrett, et godt eksempel på problemet mellom åpne muntlig overleverte tradisjoner og lukkede/beskyttede tradisjoner som er knyttet til institusjonaliserte regelverk.

unaturlig å ikke ta med i betraktning dette i analysen av beats og produksjon. I stedet kan vi peke på en rekke aspekter ved dette momentet som har direkte betydning for produksjonen av beats og hvordan de høres ut. Det er allikevel viktig å presisere at mye *instrumental* musikk lages av produsenter som arbeider med rappere. I Tungtvann er det Jørgen Nordeng (Jørg-1) som skriver tekster. I tillegg til å utøve mesteparten av teksten, har de også hatt andre rappere som "sidekicks" til Jørg-1, deriblant Lars Sandness' bror "MotorOla" i oppstartfasen og Håvard Jenssen (også kjent i bandet som Jan Steigen) som ble med bandet fra 1999. Jørg-1 har en meget karakteristisk, personlig og energisk måte å rappe på. Ofte kan stemme hans karakteriseres som kraftig, dyp og registerbruk langt nede i brystklang. Han bruker ofte mye intenst trøkk og volum, noe som ofte bidrar til en forsterkning av det tekstlige budskapet. I mange låter høres han sint, tungsindig og aggressiv ut, noe som fungerer godt i sammenheng med de tunge, rolige beats preget av trommer, dyp bass og funky grooves. På de tre første utgivelsene til Tungtvann (*Reinspikka Hip-Hop EP, Nord og ned*, 2000, *Mørketid*, 2001) ble tekstene skrevet uavhengig av, og i forkant av beatproduksjonen. "Jørg-1: Vi spiller jo inn demoer hos Lars til låtene er ferdig. Så vi hooka opp nok studio til det. Så når vi først går i studio er det egentlig bare for å spille inn vokalen" (*Kingsize* 2001). Men på det tredje albumet produserte DJ Poppa Lars beats i forkant av vokal. Tekstene, og spesielt hvordan den verbale fremføringen av disse skulle flyte, ble deretter mer strategisk og gjennomtenkt:

PF: Jobber du i hovedsak med sånne ting [beatproduksjon] aleine?

LS: Ja, æ gjør det kun aleine. Det som vi har gjort annerledes denna gangen [*III: Folket bak nordavind*, 2003] i forhold til før, e at nu har han skrevet alt [av tekst] tel min musikk i etterkant. Og da har han basert seg mye mer på melodien eller mye mer på gruen som ligg i musikken enn bare tempoet. Før tidligere så skreiv han etter bare et slags tempo da. Så kunne det nesten brukes på ka som helst. Mens nu

har vi jobba mye tettere med det at nu ligg måten han si ting på e bestemt av korsn musikken høres ut. (Fagerheim 2004)

Vi nyanserte tidligere dette "ensomme" produksjonsarbeid. Spesielt samples er som vi her har behandlet viktige i den helhetlige produksjonsprosessen, noe Poppa Lars ikke arbeider alene om. Den musikalske strategien i produksjonen er på bandets tredje album *fra* et mer budskapsorientert tekstlig uttrykk med mer "uavhengige" beats, *til* et mer soundorientert uttrykk, både i beats, rap og ikke minst i den *helhetlige kombinasjonen* av disse.

Ja, at nu har vi i tillegg tel at han selvsagt har ting han vil si og vil ha fram, så har vi snakka mye om korsn det skal høres ut. At du e ikke nødt tel å sett å følge med hele tida. At du skal kunne ha det på i bakgrunn, og at det e kult. Ideelt sett sku det vøre kult om du ikke skjønnte nåkka i det heile tatt. (ibid.)

Dette er også et viktig poeng som mange akademiske arbeider på hiphop mister fokus for. Sounden på vokalen er meget viktig; for mange produsenter og rappere er det minst like viktig *hvordan* ting sies som *hva* som sies. Spesielt for Tungtvann og deres musikk ble dette et musikalsk ideal som styrte det musikalske arbeidet med både beats, tekst og rap.

Mens det i jazztradisjonen ofte brukes begreper som swing og groove, er det spesifikt for rapmusikk at *flow* brukes som begrep på å forklare en kvalitativ egenskap med rytmisk fremførelse. I rapmusikk dreier dette seg om *teksten* som blir *levert* vokalt over en beat. Flow er i amerikansk vitenskapstradisjon mest forbundet med psykologen Mihaly Csikzentmihalyi og hans utvikling av konseptet knyttet til optimal erfaring, opplevelse og menneskelig psykologisk væren. Flow er her en

tilstand som søkes og er ettertraktet.²¹ I Norge har Csikzentmihalyi og hans skole fått gradvis flere og flere tilhengere de siste tiår, spesielt knyttet til bevegelsen positiv psykologi (Rønning 2005). Flow og den vokale sounden i rapmusikk er et viktig musikalsk element som står i et relasjonelt forhold til beaten som ord fremføres sammen med. *Måten* det verbale utføres rytmisk sammen med en beat er et sentralt meningsaspekt ved det lydlige i sjangeren. Dette kan sammenliknes med argumentet til Deleuze og Guattari om at ord ikke representerer ting men heller *intervenerer* i ting (1987, s. 86). Det er denne intervenserende rollen til det verbale som er en viktig betydningsfaktor i rapmusikk; rappen intervenserer i beaten og gir en *spesifikk affekt* og understrekning til det som er produsert i musikken.

Et annet momentet som relaterer beatproduksjon innen hiphop er *hva som kan og hva som ikke kan samples*. All musikk som gis ut offentlig er beskyttet av en rekke lover som sikrer eierskap og rettigheter til den eller de som har copyright på utgitt musikk. Disse lovene virker inn på produsenter og hvordan de forholde seg til det råmaterialet som brukes i komposisjonsprosessen. Visse sosiale normer, regler og konvensjoner hos produsenter innen hiphop *reflekteres* i spesifikke musikalske valg de gjør i produksjonsprosessen. Et slikt "musikalsk etisk system" kan dermed aktivt *brukes* for å skape og opprettholde sosiale grenser; grenser til eksempelvis andre musikermiljøer og sjangere. Det etiske systemet innen hiphop kan identifiseres ut fra noen felles holdninger i forhold til beatproduksjon. En av disse dreier seg om *originalitet*. Dette er et prinsipp Poppa Lars også har vært innom: "Det ikke snakk om at man hente et langt parti å bare bruke det sånn som det e å så kalle det sitt eget." Skal produsenter oppnå "kred" og status i samfunnet av hiphoppere, er det et krav at de presenterer noe *nytt* i forhold til det som tidligere har blitt produsert.

²¹ Flow behandles nærmere i avhandlingens kapittel fem.

Dette bekreftes også gjennom Schloss sin studie av amerikansk samplebasert hiphop (Schloss, s. 101-133). I tillegg er det for produsenter uskrevne regler eller implisitte *krav* om *autentisitet* i kildematerialet som brukes. Det viktigste er å bruke vinyl, ofte obskure plater ingen har brukt før, og som har den rette autentiske vinylklangen, knitring. Det er også en viktig kode i det å unngå samples fra plater og artister man har stor respekt for. Dette ble for Tungtvann en åpenbar problemstilling da de ble bedt om å gjøre et spor for et samlealbum dedikert til det norske rockebandet Jokke & Valentinerne. Dette mente Tungtvann var vanskelig:

Vi så videoen til Jokke & Valentinerne "Alt Kan Repeteres" på Svisj under "Folket Bak Nordavind"-turneen. Det riffet ba jo bare om å bli sampla, men vi ble enige om at å sample Jokke ville være helligbrødre, mannen er jo en ordentlig legende! Men skjebnen ville det annerledes. Mens vi var på TV Norge med et eller annet ringte plutselig folka til Jokke og lurte på om vi ville stille opp på ei tributeplate til han. Og heldigvis var ikke "Alt Kan Repeteres" tatt! Betyr litt ekstra for oss siden den stammer fra perioden med Bodøgutten Petter Pogo var med i Valentinerne. Han spiller jo gitar flere steder på *Siste Skanse* og. (Tungtvann i *Stress*, mai 2006)

Regelen, eller *kodeksen*, om å unngå samples av utøvere man respekterer ser vi tydelig her. Samtidig var det for dem ærefult å bli bedt om å gjøre det; først når det kom en henvendelse utenfra ble dette akseptert som rimelig. I tillegg ser vi at det ligger en annen link som i større grad rettferdiggjør en slik bruk av samples; gitaristen Petter Pogo som spilte sammen med Jokke & Valentinerne kom også fra Bodø. Dermed har Tungtvann og Valentinerne felles kjente og deler således bekjentskaper, et element som er svært viktig i hiphop. Aktører knytter seg sammen i det vi kan kalle for "emosjonelle landskaper" i stedet for formaliserte kontraktbaserte samarbeidsformer. Sosiale tilknytninger i musikalske praksiser foregår altså i stor grad ut fra assosiasjoner til *hvem* og deres

bakgrunn, og i mindre grad til spesifikt hva de kan rent musikalsk. Dette er på ingen måte å underkjenne behovet for ferdigheter i praksis. Men innen denne sjangeren ser vi klart en vektlegging av andre mer emosjonelle faktorer i dannelsen av nettverk aktører mellom.²²

Et tredje kontekstuelte perspektiv er videre hvilket *miljø* plater rettes mot. Med dette skiftes fokuset fra "innsidefeltet": musikernes egne fokus på en ordløs, intern og personlig musikkproduksjon, til et felt *utenfor* der fokuset er musikken som produkt i et marked, for publikum og som konsertmateriale. Produsenter av hiphop tar ofte hensyn til om platene skal brukes til dansing, på nattklubber, eller til personlig lytting. Mange produsenter arbeider også med mixtapes rettet mot andre produsenter i et undergrunnsmiljø. Slike mixtapes inneholder ofte lengre collager av beats som kan fungere som kilder til DJs eller andre produsenter. Men det er i *hovedsak* dans, fest og moro hiphop produseres. Ifølge Schloss er disse faktorene sentrale determinanter for hiphop og dens produksjonsprosesser:

[...] these specific social forces are as integral to the music as abstract aesthetics or general political issues. They give the music its shape and quality and are not generally seen as undue constraints by producers. In fact, they are integral to the process of hip-hop production; the music of hip-hop producers cannot be understood outside of this larger social environment. (Schloss, s. 193)

I følge Tungtvanns produsent Poppa Lars, ville de med albumet *III: Folket Bak Nordavind* (2003) lage ei "partyplate" og valgte med dette et klart *marked* for musikken. Nedslagsfeltet var festen; den kollektive private samlingen av venner der sosialisering og lytting til musikk er viktige

²² Slike prosesser og assosiasjoner behandles også i forbindelse med studioarbeid i kapittel fem og i forbindelse med globalisering i kapittel syv og åtte.

meningsfaktorer, ikke generelle nattklubber og dansing, radiospilling eller kun liveopptredener. Dette er et kontekstuel aspekt som produsenter tar hensyn til i komposisjonsarbeidet og som dermed må tas hensyn til i analysen av hiphop: "The value of a hip-hop composition in one venue does not necessarily carry over to others" (Schloss, s. 184). *Tempo* er et åpenbart viktig og konkret musikalsk parameter i dette tilfellet. Min egne (sparsomme) erfaring som DJ har vist at det i all hovedsak er lettest å få folk ut på et dansegolv med musikk som ligger omtrent på 100 bpm (beats per minute), mens mest hiphop ligger rundt 90 bpm, også roligere enn dette. Hiphop som produseres ut fra lave tempo er dermed ikke produsert for å være mest brukt på et mainstream diskotek. Slik hiphop designes og produseres mer strategisk mot live fremføring og andre former for *lytting*.

Oppsummering

Læring og internalisering av kunnskap i rapmusikalsk praksis er som vi har sett en tilegnelse av disposisjoner og preget av det Bourdieu kaller for habitus. Konseptet er spesielt fruktbart for å spore individuelle, sosiale og kulturelle sammenhenger som etableres av aktører, der handling foregår og der kunnskap internaliseres. Lokale scener er her viktig, i tillegg til en muntlig tilegnelse av kunnskap, ikke ulikt det vi ser i folkemusikalske praksiser. Innledningsvis presiserte vi også her at en analyse av musikalsk materiale gjennom transkripsjoner er problematisk siden denne i liten grad sier noe om dette materialets tilknytning til praksis. Meningsaspektet og verdi i musikalsk materiale ses i stedet her som *rotfestet i praksis*. Dermed vil en enhetlig "låtanalyse" eller musikalsk transkripsjon ikke gi oss noen relevante innsikter i musikalsk mening og verdi.

Vi har sett at læring og praktiske aktiviteter knyttet til samplebasert beatproduksjon er nært knyttet til både etiske problemstillinger hos

Beats og produksjon i rap

aktørene i produksjonsfeltet og at det musikalske materialet ikke kan ses isolert, selv om praksisen i produksjon er preget av en form for strategisk reproduert og opprettholdt autonomi. Ingen autonomi er absolutt autonom! Produsenter og DJs arbeider i stor grad autonomt og konsentrert med klanglig materiale *i-seg-selv*. Men denne praksisen munner aldri ut i "rene" objekter. Relasjonen mellom aktørers egeninteresse i musikalsk praksis og markedets konstruksjonen av objekter i form av banddesign, låter og album er tema for neste kapittel.

KAPITTEL 4

TUNGTVANNS FORHOLD TIL INDUSTRIEN

- refleksjoner om prostituerte og festen som gikk over styr...

*Heile jævla industrien e full av banditta, termitta og fitta
Æ e dynamitten som spræng hele sulamitten i bita
A&R's passa butikken
og fattake musikken*

- Jørg-1

Innledende bemerkninger

Denne analysen tar for seg noen sentrale spenningsforhold mellom rapmusikk som praksis og prosesser innen musikkindustrien. Det er spesielt aspekter ved Tungtvanns musikalske praksis som drøftes nærmere, aspekter som kan sies å være problematiske i møtet med platebransjens konfigurasjoner.²³ Vi vektlegger her prosesser og strategier i *grensene og møtene* mellom musikalsk praksis og praksiser som preger

²³ Tungtvann har vært tilknyttet plateselskapene EMI Norge fra mars 2000 og C+C Records fra november 2003. De gav i tillegg ut samlealbumet 96% på Bonnier Amigo i 2007.

aktører tilknyttet markedet. Tungtvann som band kan sies å tilhøre et musikalsk felt der performativ praksis står i fokus, et felt som skiller seg ut på en rekke områder fra det "industrielle" og markedsorienterte feltet. Med *praksis* menes her musikalske aktiviteter som utfolder seg i tid og sted; som det å lage beats og låter, eksperimentering med lyd og produksjon i lydstudio, tekstskriving, konserter og turneer m.m.²⁴ Det industrielle feltet som eksempelvis plateselskap tilhører, har i større grad profitt som mål der salgstall, artisters design og synlighet, promotering og distribusjon står i fokus. Disse to feltene er etter mitt syn preget av hver sin egne interne logikk, samtidig som de naturlig nok møtes på flere områder. Det er i slike møter, eller grenser mellom felt, at vi kan se strategier som belyser musikk som både en "klingende" praksis og som en "politisk" praksis. Møter som dette fører oss videre til følgende problemstillinger: Hva er det som preger disse to forskjellige feltene, og hva gjør dem forskjellige? Hvilken betydning for praksis har grensene feltene mellom? Hvem opprettholder grensene og hvordan? Hvilke mål har aktører i de ulike feltene for å behandle disse grensene?

Analyser av spenningsforholdet mellom musikalsk praksis og musikkindustrien er et lite felt i musikkvitenskapelig litteratur i Norge. Det er således et svært relevant felt å fordype seg i, spesielt siden forholdet mellom musikals praksis og bransjen i stor grad har betydning for musikalske aktører i feltet. Samtidig er det et mål for denne avhandlingen som helhet å se på Tungtvanns praksiser i et helhetlig lys; ikke som helgardering for å bare "dekke det meste", men for å presisere og fremheve at alle praksiser henger sammen med hverandre, enten vi omhandler samplebasert beatproduksjon, bransjetilknytning, studioarbeid, konsertvirksomhet, lokal og regional identifikasjon samt

²⁴ Dette feltet drøftes også i kapittel fem og seks som ritualisert musikalsk sosialisering og performativ praksis.

globalisering. Mens man kan si at disse praksisene utfolder seg i sine "egne" kontekster, er de vel så *relatert* til hverandres kontekster. Musikalsk praksis er således preget av det Appadurai (1996) kaller for en *multi-kontekstuell* væren; praksis som ikke kan ses løsrevet fra andre felt hvis gravitasjon påvirker og beveger.

Rap og musikkindustrien

Rapmusikk har alltid hatt et spesielt forhold til musikkbransjen, et forhold som bl.a. behandles av Rose (1994), George (1998), Negus (1999), Sköld (2007) og Brennan (2008).²⁵ I utgangspunktet var rap og hiphop en gatekultur fra New York sterkt knyttet til et etnisk mangfold av afrikansk amerikanere og puertorikanere i bydelene The Bronx, Brooklyn og Harlem i New York. Kulturen var på 1970-tallet preget av feiring og fest; av et levende gateliv der DJing og rapping var musikalske elementer for å ha det gøy, for dansing og for underholdning og fritid. Musikken utfoldet seg med få eksplisitt opposisjonelle eller politiske elementer og var i stedet partyorientert. Både praksisen med sampling på 1970-tallet til DJ Kool Herc og Sugar Hill Gang sin låt "Rapper's Delight" fra 1979 kan tjene som eksempler på dette. Den sosialkritiske dimensjonen i rap kom for fullt først senere på 1980-tallet, med grupper som Public Enemy, N.W.A og KRS-One som tok tak i sosiale og etniske problemstillinger i amerikanske storbyer. Et tidlig unntak som ofte nevnes er "The Message" av Grandmaster Flash & The Furious Five fra 1982. Men også en nær kopling med det kommersielle markedet kan ses fra de tidligste raputgivelsene i USA, der eksempelvis "hits" synes å prege mye av amerikansk rap helt fra

²⁵ Musikkbransjen forstår vi her som *aktører* som gjennom strukturerende *praksiser* danner *nettverk* ut fra felles mål, interesser og strategier som er forskjellige fra de mål musikalske aktører betoner. Ved å betone bransjen som *felt*, vektlegger vi også at den består av aktører og at den ikke er noen determinerende og essensiell dimensjon. Dette aktørperspektivet på bransjen mener vi er også godt ivaretatt av Tungtvann selv, som angriper *personer* i bransjen direkte, ikke bransjen som størrelse i-seg-selv.

1980 (George 1998). Felles for denne formen for amerikansk rap er at de er relatert til sjangeren *dance*, med relativt raske beats og med fengende og enkle, sangbare refreng. Ifølge Negus er det nettopp *nærheten til bransjen og media* som preger rap, og at sjangeren ikke må ses på som en essensiell, perifer og utnyttet afrikansk amerikansk kulturpraksis utenfor det kommersielle feltet. "[...] rap is, potentially, not 'outside' or bursting out from the periphery but central to the development of the practices and aesthetics of the contemporary music industry" (s. 85). Negus presiserer også at avstanden fra "streetlife", d.v.s. den mytiske forestillingen om rappere på gatehjørnet, og ledere innen bransjen, "executives", er liten eller ikke eksisterende. Det som preger denne relasjonen, er at utøvere selv ønsker kontroll og er i stor grad opptatt av å beholde en form for ektehet, originalitet, troverdighet og autentisitet. Vi har tidligere nevnt posisjonen til DJen som relevant i denne sammenhengen. En DJ i hiphop fungerer i praksis som *produsent* innen sjangeren. Dermed er en viktig aktivitet i den musikalske "industrialisering" allerede dekket gjennom den *logikk* som preger bandets musikalske *praksis*. Utøverne innen rap har som vi har sett en "performativ kontroll" over produksjonsmidlene, noe som bidrar til å forskyve balansen mellom feltene og samtidig påvirker forholdet dem imellom. Et poeng Negus i mindre grad drøfter, er at "bransjen" eller "musikkindustrien" selv ikke er en sentralisert essensiell praksis; en systemisk størrelse som kalibrerer aktørers praksis etter egne skjema. Bransjen er vel så preget av aktører og deres praksis innad i et spesifikk felt. Det er spesielt gjennom fremveksten av rap vi ser en klar endring i forholdet mellom musikalske aktører versus industriaktører. Med rappen svekkes distinksjonen mellom "musikalsk" aktør og "industriell" aktør. Med utviklingen av ny teknologi og økt kompetanse om denne innad i det musikalske felt hos aktørene selv, forskyves balansen ytterligere. Vi drøftet i forrige kapittel hvordan musikere selv mer og mer rår over sine egne produksjonsmidler. Også dannelsen av

mindre uavhengige plateselskap kan vitne om denne prosessen; samtidig som digital teknologi og programvare endrer balansen mellom feltene. For bransjen sin del merkes dette spesielt tydelig med digital fildeling.²⁶

Det nordnorske bandet Tungtvann har også siden tidlig i 2000 vært tilknyttet aktører og nettverk innen plateselskap, management og distribusjonsselskaper for å organisere deler av sin musikalske virksomhet. Før denne perioden arbeidet bandet selvstendig og de spilte bl.a. inn sine første spor på *Reinspikka Hip Hop* i 1999 og trykket selv opp hundre eksemplarer på vinyl via et selvstendig trykkeri i Tsjekkia. Platene solgte de selv og mottok gode kritikker for sin norskspråklige rap. "Hiphop på norsk har vært preget av Ute til Lunch-vers og halvinteressante slagord. Nå er det slutt på det" skrev Kjell Henning Thon i en anmeldelse av *Reinspikka Hip Hop* i Aftenposten (siteret i Holen 2004, s. 223). Tungtvann ble kontaktet av EMI Norge i jula 1999 og fikk snart sin første platekontrakt. Det var EMI sin talentspeider Gry Zachariassen fra Bodø som hørte Tungtvann live i Bodø julen 1999, et moment som også fremhever at musikkbransjens tilstedeværelse også var og er aktiv og til stede i Nord-Norge. Olsen (2004) mener på den andre siden at et nærmest totalt fravær av bransje nettopp har ført til friere miljøer i populærmusikalsk utfoldelse. Men flere av de største selskapene i Norge har hatt og har aktører fra nord som også arbeider aktivt i Nord-Norge, spesielt som A&R.²⁷ Derfor virker det noe problematisk å si at det har vært et totalt fravær av musikkbransje i Nord-Norge. EMI var ikke noe unntak og gav ut *Reinspikka Hip Hop* på CD i april 2000. De fortsatte samarbeidet med Tungtvann og ga ut debutalbumet *Nord og Ned* i november samme år.

²⁶ Fildeling er kanskje et av de mest aktuelle fenomenene som i dag påvirker og endrer musikkindustriens felt. Dette behandles ikke spesielt her, men er drøftet i bl.a. Katz (2004), Lysloff (2003), Greene og Porcello (2005), samt David (2010).

²⁷ A&R er plateselskap sine talentspeidere som skal kjenne til bevegelser hos spesielt ungdom og hva som smaksmessig er "in" for tiden. De har ofte også anledning til å signere intensjonsavtaler med artister og det selskap de arbeider for.

Å ha platekontrakt er en viktig faktor for at et band skal kunne gi ut musikk offentlig og finansiere utgifter til innspilling, miksing, mastering og nasjonal eller internasjonal distribusjon. I tillegg gir som oftest en platekontrakt et band nasjonal promotering og oppmerksomhet i media. Dette er de positive sidene ved å inngå kontrakter med et plateselskap, og innlemme sin musikalske praksis i musikkindustriens hender. Samtidig er dette feltet preget av en annen form for logikk som henger sammen med økonomisk profitt, salgbarhet, salgstall, potensial for markedsføring og artistdesign. Denne logikken er preget av en form for *kommersialisme* som ikke alltid står i høy kurs hos musikere. Spenninger mellom disse to feltene, mellom en forestilling om noe "rent" og det kommersielle "sell out", har vært en klar betydningsfaktor for Tungtvann sin musikalske praksis. Spesielt media og personer innen musikkindustrien, har også eksplisitt vært et yndet tema for verbal krigføring i mange av tekstene deres.²⁸ Deres tidlige og kanskje mest markante eksemplet er låten "(Æ gir mæ nu) Faen" fra debutalbumet *Nord og Ned* (november 2000):

Heile jævla industrien e full av banditta, termitta og fitta/ Æ e dynamitten som spræng hele sulamitten i bita/ Når æ rocka beaten hør æ hjemme i eliten/ Stødig som monolitten med en urokkelig viten, men/ Folk e bedriten og verden e alt førr liten/ Såkalte venna e skuespøllera som han Michael Keaton/ Æ ser i gjennom dem som transparenta/ Slanga bli stanga og fanga så de ikke kan prøv sæ flere ganga/ Æ ekki dum, æ lukta lunta som en snuthund/ Giddake stå her og hør dæ trø vatten på jup bunn/ Æ får dæ tell å tryggel om ei våpenhvile/ Førr å battle dæ førr mæ bli som å slæpp bomba på sivile/ Lata som du e down og e det kun på overflata/ Kalla dæ kamerat men bak ryggen du prata/ Du bli smadra og knatra/ Æ laga

²⁸ Denne verbale praksisen behandles også mer utdypende med Butler (1997) i kapittel seks.

Tungtvanns forhold til industrien

kratra som granata/ Så test det her å få nabograva te Frank Sinatra.
("Æ gir mæ nu) Faen", Jørgen Nordeng)

Her får vi presentert noe ganske så nytt i norsk populærmusikk. Bransjeaktører blir direkte kjeftet på og kalt for "banditta, termitta og fitta" mens Jørg-1 hever seg over gjennom å plassere seg selv i "eliten", som "stødig som monolitten", kunnskapsrik og farlig slagkraftig. I tillegg er det ikke bare bransjefolk og musikkritikere som får gjennomgå. Også andre utøvere innenfor det populærmusikalske landskapet i Nord-Norge angripes og beskyldes for å være med på bransjens noter og for å selge sjela si til Satan; en metaforisk personifisering av den kommersielle industrien.

Æ har riman som får dæ tell å tripp som meskalin/ Mens andre rapper e feminin som han Espen Lind/ Inngår sataniske pakta førr kontrakta/ Æ betrakta mens du sug kuk på de som har kontakt med makta/ Æ slakta det pakket og pakka dem i søppelsjakta/ Snakka fakta over slakke takta/ Ka e det med dæ? Du kan kle dæ og ikke te dæ/ Respekter dæ?/ Gje dæ/ Æ har 3 øya som ser dæ/ Du burde fokuser dæ/ Få dæ egne ambisjona/ Du e tombola men lata som du har masse krona/ Æ fjerna fordomma når æ flomma som Glomma/ Når æ kommer smelta du som snefonna når det e sommer/ Arrogant nordnorsk fyllefant som laga tanta/ Av ignorante dilletanta i hip hop gevanta/ Æ får dæ ned på kne som konfirmanta/ Kommer fra alle kanta og trampa dæm ned som elefanta. (ibid., vers 3)

Her trekkes artisten Espen Lind fra Tromsø frem som et eksempel på en kommersiell suksess og der musikkproduksjonen er styrt av den "industrielle logikk". Slike utsagn står i nær relasjon til autentiske trekk ved rap musikk musikkform. Selvhevdelse, skryt, overdrivelser og dissing av aktører som tilsynelatende tilpasser seg "de som har kontakt med makta" og som tilpasser seg og sin musikalske praksis etter hva bransjen ønsker og vil ha. Slike problemstillinger er spesielt belyst i låten

"Bransjehora" og dens tilhørende video.²⁹ Det vil derfor være relevant for oss å foreta en nærmere analyse av dette materiale; for å se på hvilke strategier bandet benytter i arbeidet med å opprettholde grenser mellom deres musikalske praksis og konvensjoner som er etablert av musikkindustriens aktører.

"Bransjehora"

I låten "Bransjehora" presenterer rapper Jørg-1 en svært kraftig og intens kritikk mot musikkbransjen, dens fokus på kommersiell profitt, samt personer i bransjen som sleiker ræv:

Æ har fått nok av drita loka parasitta/ Som leita etter bransjepartys
korr de kan bli drita/ Med visakort de krita på føl de sæ lite rå/ Og
trur at å kjenn folk e måten å få fitte på/ Men respekt fra mæ e nå de
ikke får/ De sug kuk nu/ Men sov på mitt te de fikk liggesår/ de ska
få slikk sine sår i mange år/ Viss de ikke kommer sæ unna når
alarmen går/ De har ikke fatta nå/ Og har alt førr mange hatta på/ æ
røyka de sånn som de rullingsan æ smatta på/ Og folk trur at æ e ei
popstjerne/ Men vess de si nå sånt kan de ikke ha fått hjerne/ har det
godt hjemme/ Mens de skåla i portvin/ VIP-billetta fikk de fort inn/
Men æ ga bort min/ Bytta den i fleinsopp/ Førr æ lev førr hip hop/
Og viss det her e ekte/ Må æ få det te å stopp/ Æ hold det nede
lamme slummen og bermen/ Mens du e opptatt av kordan du tar dæ
ut på skjærmen/ æ spøtta når du kommer som dama som hata
spærmen/ førr æ kan ikke svælg dæ eller ryktesvermen/ gladpucker
- hold det nede førr cellofan/ Mens du plapra om at Tungtvann e
tungt narkoman/ Æ gir mæ nu faen!/ Va det det du ville vite?/ Æ
har 3 ord te dæ mann: Di Lille Fitte! (Jørg-1)

²⁹ Videoer dette kapitlet behandler kan ses på nettstedet www.youtube.com.

"Bransjehora"³⁰ er en kritikk av musikkindustrien og dens aktører, en kritikk som er preget av flere lag. Den bygger på symbolske referanser til ulike sider ved bransjen og til interne prosesser som elitedannelse og korrumpert smising, som Tungtvann mener er kritikkverdige. Låten fremstiller kritikk i flere retninger: mot plateselskap sine sjefer, ansatte, managere og journalister knyttet til media. Dette er et lydmessig, visuell og narrativ "mesterstykke" innen norsk populærmusikk som pr i dag står alene om å være så sterkt eksplisitt kritisk til bransjen og tettpakket med referanser og direkte tale. Dette kommer også godt frem i musikkvideoen som ble produsert i sammenheng med singelen. Det er derfor relevant i analysen å presentere en gjennomgang av også denne for å se nærmere på hvordan kritikken ytres visuelt. Video som medium har siden 1980-tallet vært en sentral del av rapmusikkens spredning og formidling. Men dette faktum har også i svært liten grad vært gjenstand for akademisk arbeid på rapmusikk. Tricia Rose (1994) analyserer bl.a. videoer av Public Enemy for å støtte opp under diskursen om musikken som et afrikansk amerikansk prosjekt, mens flere sentrale antologier på rap og hip hop ikke berører temaet nevneverdig (Perkins 1996, Mitchell 2001, Forman 2004, Krogh 2008).

Musikkvideoen til "Bransjehora" starter med en scene der den svenske komikeren Robert Gustavsson spiller en rolle som kritisk journalist, stående utenfor inngangen til "FEMI" records i Oslo. Han venter på bandet og sier at "pøbler; er norsk hiphop slang förr droger!" Ordspillet "FEMI" henspeiler naturligvis på selskapet EMI som Tungtvann signerte platekontrakt med i januar 2000 (Holen 2004). Slanguttrykket "femi" brukes i daglig tale for å karakterisere mannlige personer som feminine, et

³⁰ Låten ble "dedikert tell han Audun Vinger [daværende redaktør i magasinet *Natt&Dag*] og alle andre rotta i norsk musikkbransje. Dokker veit kem dokker e (notater i cover, *Mørketid* 2002).

uttrykk som også kan bære med seg konnotasjoner om noe mykt, svakt og kanskje puslete. I dette ligger det dermed allerede i innledningsscenen en kritikk av deres eget selskap. Slike ordspill er svært vanlig i hiphop, spill som antyder flere tolkninger og som ikke er entydige. Dette kan også tolkes som en komisk variant av selskapets navn, men også i retning av "horer" som låttittelen henspeiler imot. Samtidig stiller kritikken opp en slags "double bind" der Tungtvann rakker ned på selskapet de selv er i ferd med å signere platekontrakten med. Med double bind mener vi her en form for paradoksal kommunikasjon der man mener noe og det motsatte på samme tid, og der begge posisjonene oppleves som viktige og sanne (Bateson 1972). Tungtvann fremsetter som vi skal se en slik dobbeltbinding gjennom å anerkjenne bransjen som viktig *samtidig* som de miskjenner bransjen som uvesentlig. Utvikling av subkulturelle stiler som alternativer til en normalisert og standardiserende mainstreamkultur er en utvikling som skjer ut fra en dialektisk dynamikk mellom disse to dimensjonene. Bateson snakker også om en *skismogenese* der to "størrelser", eksempelvis kulturer, felt eller praksis, påvirker hverandre og driver frem endring og brudd i det dialektiske systemet: det er et slikt skismogenetisk forhold som vi her ser nærmere på.

Videoen fortsetter med en scene der Jørg-1 og Poppa Lars, sammen med sin energiske manager, ankommer plateselskapet i en stor, hvit limousin antrukket i "riktige" hiphopklær som store "baggy" jakker og stilriktig hodeplagg.³¹ De sitter svært avslappet og lytter til "Bransjehora" i en kostbar bil som glir gjennom et urbant og mørkt kveldslandskap. Den innledende vokalen som vekselvis rappes og kviskres (i parentes) i låten høres: "Det e rætt før det går ned - (siste sjangs te å kom seg unna) - store ting e i færd med å skje - (spreng!) - Tungtvann e tebake med tung ammunisjon! (spreng bitch, spreng!)." Valg av både klær og bil er ikke

³¹ Manageren spilles her av den norske komikeren og sosiologen Harald Eia.

tilfeldig. De signaliserer rikdom og posisjonerer seg selv i en maktposisjon der egenart beholdes gjennom klesstil og der både økonomisk og symbolsk kapital symboliseres gjennom kostbar bil og egen sjåfør. De ankommer plateselskapets lokaler og går ut av bilen mens journalisten febrilsk prøver å stoppe dem, men uten hell. Inne i lokalet prøver deres manager ivrig å få dem til å ta seg godt ut med diverse sminke, noe som av dem kontant avvises. Her skal man være seg selv! Mens de går lengre inn i lokalet mot møterommet der ledelsen for "FEMI" records oppholder seg, presenteres samtidig første vers av sangen som her er gjengitt ovenfor. Gutta beveger seg stille, men bestemt i gangene, vel vitende om at de befinner seg i "parasittenes korridorer". Scenen skifter deretter til selve kontoret der Tungtvann skal skrive under på sin platekontrakt. Der vrikker det seg flere lettkledde jenter rundt selskapets sjef, som er kledd i dress og spiller golf på kontoret.³² Damene er til stede kun som lettkledde underholdningsobjekter, men vil vise seg å ha andre mer strategiske roller. Samtidig times denne scenen med refrenget i låten:

1, 2 - 3

Spreng i dekning førr det e nu det går ned

1, 2 - 3

Alle bransjehora kom dokker ned på kne

1, 2 - 3

Du kanke gjøm dæ førr du vil aldri få fred

1, 2 - 3

Det e krig, og vi e klar te å la det stå te

Gutta i Tungtvann ankommer stedet og går raskt bort til skrivebordet og hilser på sjefen som gliser bredt. I dét kontrakten skal gjennomgås og signeres, sitter jentene med sine korte skjørt i en sofa og flørter kraftig med gutta, som blir svært oppmerksomme på dem. Kontraktsigneringen

³² Sjefen i plateselskapet spilles av den norske komikeren og skuespilleren Bård Tufte.

Tungtvanns forhold til industrien

foregår nærmest uten musikernes blikk på papirene. De reiser seg og forlater lokalet i samme stil som de kom.

I neste scene tones musikken ned og på gangen prøver journalisten igjen å få tak i musikerne for å få svar på spørsmål om deres narkotikabruk. "Har ni droger med nå..? Ni är höga alltså?" Han spør manageren som blir stående igjen, noe mer dempet, om de kanskje vil selge noe dop og hva han får for en hundrings. Manageren kjefter på ham med noen usammenhengende kommentarer og journalisten fortsetter med intense og frådende verbale angrep mot kameraet, på svensk:

Det här var alltså Tungtvann, rinner inte lika lett som förr. Deras späda kroppar fyller inte ut deras hiphop kläder längre och dom har märken efter sprutorna kvar i armarna. Dom kommer alla at dö i AIDS inom tre till fyra veckor. Det här var det värsta jag har sett! Det här är hiphop miljö i Norge... (sitert fra video til bransjehora, Tungtvann 2000)

Videoen fortsetter med en scene i et annet rom der bandet forbereder seg til konsert og live performance. Manageren hopper ivrig rundt og sier usammenhengende spontane slanguttrykk som betones med rare kroppsbevegelser, åpenbart stiliserte. Han prøver så godt han kan å være kul, uten å lykkes særlig! Gutta forholder seg stille og avvisende til denne wannabe'en. Rapper Jan Steigen, bandets tredje medlem, er også til stede. De går nedover en kjellertrapp, etterfulgt av manageren som fortsetter sine forsøk på å være hip, kul og kompetent i språksjangeren. Musikken fades inn i videoen igjen mens andre vers i låten presenteres:

Æ har en drøm der æ rasha spellemannsfesten/
Får ut når få folk og steng inne resten/
Tar ut et maskingevær å byinn å plaff laus/
Så alle de som kun prata drit bli bra taus/
Æ skjønna ka som ligg i Bananrepublikken/
A&R's passa butikken/
Og fattake musikken/
De

e kun opphengt i salgs statistikken/ Og kan du ikke lev opp/ Så bli du latt i stikken/ Men æ hold mæ i B-Boy Stancen min/ Pusha beis te fansen min/ Og drøm om å knekk nesen din/ Notorisk/ Predatorisk skjørtejeger/ Røyka dæ/ Stumpa dæ/ Dumpa dæ i askebeiger/ Før 2 år sida så du ned på mæ/ Og nu ska du liksom kom å diskuter med mæ/ Nu irriter du mæ/ Æ giddake å kveruler med dæ/ Du har ingen sammenheng med det som skjer med mæ/ Så kom dæ unna trynet mitt før æ slår ned som lynet/ Du har helt klart ikke skjønt ka det e æ driv med/ Du vet at du har missa toget og nu vil du bli med/ Men sånne folk som dæ vil æ helst slæpp å deal med/ Slæpp å del bil med/ Slæpp å prat om stil med/ Slæpp å smil te/ og sug kuk som en homofil med/ Så drit i alt det/ Æ synes æ huska æ førrtalte/ At forrige gang en mainn gjor nå sånt, mann da smalt det!! (Jørg-1)

Bandet er mens dette pågår kledd i klær med militærmønstre, et virkemiddel de bruker i flere videoer (bl.a. "Hold kjæft"). Dette understreker det sterke tekstlige budskapet som er preget av en militant retorikk, ikke ulik den vi finner hos bl.a. Public Enemy. Også lydmessig understrekes dette med en rekke samples av ladegrep på våpen og det som kan minne om marsjering i bakgrunnen. De går raskt nedover trappene, gjennom en korridor, og inn i et kjellerlokale der de hopper opp på en scene og fortsetter låten foran et jublende publikum. Lyd, lys, turntables og klassiske gestikuleringer som kropps- og armbevegelser til publikum og kamera preger hendelsen. Også den noe vimsete manageren blir "tatt" av energien i hendelsen og hopper vilt blant publikum inntil han avslutningsvis blir løftet opp av andre i publikum og dunderer i golvet med frykt i blikket. Valg av sted i slutten av musikkvideoen kan også ses på som strategisk. Bandet signerer raskt en platekontrakt der ingen ord blir sagt. Men live på scene mot slutten av videoen utfolder de seg fullt ut, kroppslig, verbalt og musikalsk. Det er der de egentlig hører hjemme og der deres musikk sjanger kommer til sin rett, som en gestikulerende, kroppslig og kollektiv feiring av hendelsen som felles opplevelse.

Musikkindustrien og plateselskap med deres prostituerte strategier er et nødvendig onde, men som heller ikke vil kunne ta fra artistene deres selvhevdelse, autoritet, legitimitet og autentisitet.

Felt for kulturell praksis

Det vi her ser konturen av, er to distinkt forskjellige *felt for kulturell praksis* der det ene er et industrielt felt preget av aktørers strategier mot kommersialisering, mens det andre er preget av en intern sosial, emosjonell og relativ "autonom" kulturpraksis aktører mellom. Vi skal i det følgende belyse hva Pierre Bourdieu legger i begrepet *felt*, for gjennom dette å synliggjøre visse prosesser mellom disse to feltene. Bourdieu sin feltteori har i mindre grad vært benyttet i analysen av kulturell praksis, mens hans konsepter om habitus og kapital er noe mer fremtredende. Det er imidlertid *sammenhengen* disse perspektivene mellom som er viktig. Felt som sosiale kategorier bør ikke forstås uten å ta med i betraktning hvordan de er preget av habitus og hvordan ulike former for kapital henger sammen.

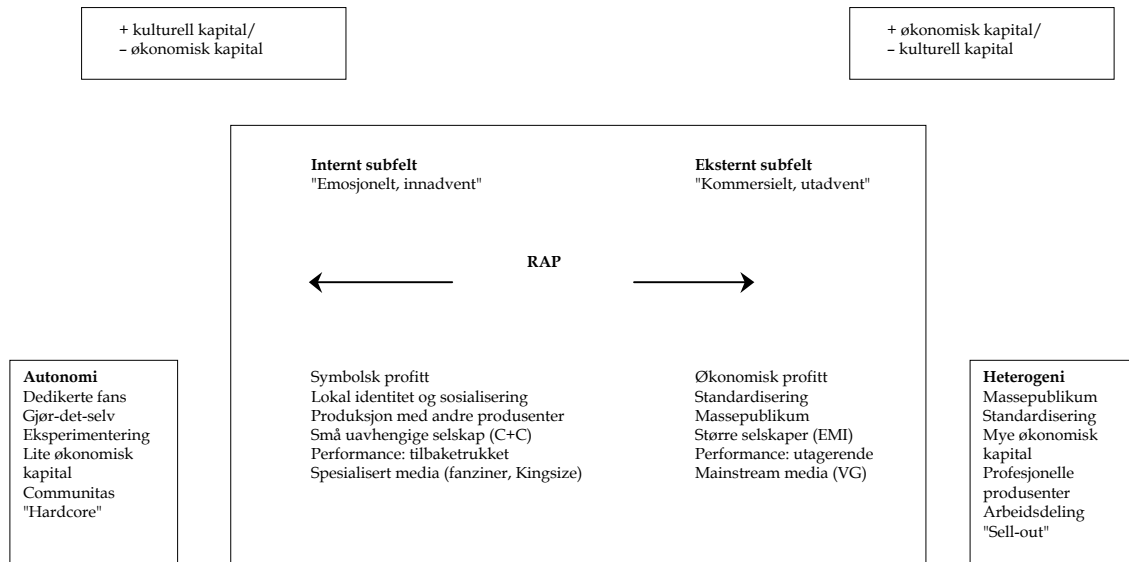
Et felt, eller en *sosial arena*, består ifølge Bourdieu av et sett objektive, historiske relasjoner og mønstre mellom posisjoner, krefter og aktiviteter festet i visse former for makt (kapital). Bourdieu ser på felt som "[...] historically constituted areas of activity with their specific institutions and their own laws of functioning" (Bourdieu sitert i Prior 2008, s. 304). Egne lover er her et felts interne logikk. Felt er altså relativt autonome områder i forhold til en større sosial struktur. Med *autonomi* menes her at feltets kapital, bruk av artefakter, strategier, hierarkiske posisjoner, konflikter og mål har tilkommet internt og verdsettes internt i feltet – det er preget av en egen intern vag og ullen logikk som ikke nødvendigvis synes rasjonell og fornuftig fra utsiden av. På mange måter kan vi si at feltet defineres ut

fra den grad av en slik relativ intern autonomi det har etablert.³³ Mye av de konflikter vi ser i felt er mellom aktører som ønsker å *bevare* denne autonomien, og aktører som ønsker å absorbere feltet inn i en større økonomisk og eller politisk logikk (Bourdieu 1992, s. 94-114). Et sosialt felt kan sammenliknes med et *magnetfelt*; en relasjonell tilstand som er preget av en slags gravitasjon som *påvirker* aktører som entrer dets kraftfelt. Men de krefter som påvirker individer i et felt er mer kompliserte enn magnetisme eller gravitasjon. Dette er krefter som trekker i én retning. Spenningen mellom sosiale felt er preget av at slike krefter drar i *flere* retninger. Man kan her forestille seg et magnetfelt som både drar til seg og frastøter seg *på samme tid*.

Det er spesielt fordelingen av og tilgangen til ulike former for ressurser og kapital som bestemmer vår plassering i et felt som dermed er et rom preget av konflikt og konkurranse, en slagmark der deltakerne forsøker å etablere monopol over ulike former for kapital innad i feltet. Et felt er dermed preget av et spill der aktører søker å øke sin kapital ved å følge regler og strategier som historisk sett har etablert seg i feltet over tid. De som allerede har oppnådd en verdifull posisjon i et felt vil dermed gjøre sitt for å opprettholde monopol og forhindre konkurranse. Det er i et felt at ulike former for kapital oppnår verdi og kan omsettes. Men siden kapitalverdi over tid er variabel, vil derfor denne igjen påvirke feltets struktur. Hvis en form for verdsatt kulturell kapital *mister* sin verdi, vil dette føre til en omdefinisjon av kulturfeltet og aktører dras mot andre kapitalformer. De to ulike felt vi i denne sammenhengen diskuterer, kan belyses ved Bourdieus modell som vi her bruker en variant av.

³³ Med autonomi menes her *interne koder for praksis* og ikke noen objektiv "kunst"-autonomi der forestillingen om verdi og mening spores tilbake til "verket" i-seg-selv.

Figur 1: Rapmusikkens felt (variant etter Bourdieu 1995, s. 84)



De to feltene opererer ut fra hver sin egne logikk som bl.a. påvirker hvordan musikk produseres og konsumeres.³⁴ Rapmusikk som praksis strekkes mellom disse to produksjonsområdene, på lik linje med en rekke andre populærmusikalske praksiser. Becker (1963) viser bl.a. hvordan jazzmusikere i Amerika strekkes mellom disse to feltene, mellom en "hip", fri, kreativ og eksperimentell musisering, og en kommersiell markedsorientert musisering for et "square" (masse)publikum.³⁵ Det autonome feltet er i stor grad preget av *avgrensede aktørstrategier* og er mindre

³⁴ Et problem med bruk av slike modeller, er at vi kan "overkonstruere" distinkte forskjeller. Grenser mellom disse feltene vi drøfter her er vage, diffuse og uklare. Vi mener også at det ikke finnes noen essensiell kjerne i dem. Men det vi påstår, er at det her finnes *gravitasjonskrefter* og *assosiasjoner* som både *tiltrekker* og *frastøter aktører* i den sosiale praktiske feltdynamikk.

³⁵ Her ser vi bl.a. den kritikk Duke Ellington mottok på grunn av sin kommersielle suksess, som etter manges mening ble oppnådd på bekostning av det "kunstneriske". Men, ifølge Ellington selv var han nødt til å holde bandet økonomisk sett i live for å fullføre sine "kunstnerlige" ambisjoner. "They get the money, I get the kicks!" Jazzfeltet er altså *relativt* autonomt i og med at relasjonene til det økonomiske feltet er nødvendige for jazzfeltets etter hvert "kunstnerlige logikk" skal kunne utfolde seg. Historiske og samfunnsmessige momenter må naturlig også dras inn i denne konteksten. Å få sine "kicks" sier også mye om *hvilke* kunstneriske ambisjoner som ligger til grunn for en slik musikalsk praksis, som også er relatert til rap: performativ tilstedeværelse, flyt, swing, troverdighet og hendelser preget av suksess.

åpent. Det er preget av relativt autonome evalueringer, en kjerne av et dedikert publikum, musikalsk eksperimentering, lite økonomisk kapital og ofte forakt for store aktører i musikkbransjen med tilknyttede artister som jager rask profitt. Disposisjoner for musikkproduksjon foregår i dette subfeltet ut fra visse strukturelle *predisposisjoner* som er operative i feltet. Dette er historisk ervervede koder, normer, uskrevne regler og sjangerspesifikke doxa. I tillegg består dette subfeltet av et kollektiv av dedikerte "spesialister", både på produksjonssiden og lyttersiden. Mens produsenter og rappere har ervervet seg en dyp kunnskap angående sjangeren, utøvere og praksiser, har også publikum på denne siden en stor grad av kunnskap og intern kjennskap til både tekniske og kulturspesifikke elementer. I tillegg er dette subfeltet preget av *verdibetoninger* (det Bourdieu kaller for kulturell kapital) der referanser og tilknytninger til andre kulturpersonligheter utgjør verdien. Dette gjøres eksplisitt i Tungtvanns musikk, samt deres uttalelser. Rapperen Jørg-1 uttalte under en samtale at "æ e jo en kunstner, for fan." Å påberope seg en sosial stilling som "kunstner" kan ses på som en distinksjonsstrategi fra det kommersielle, billige, grunne og streite som mange anser karakteristisk i det heterogene feltet. I tillegg uttrykkes slike kulturelle tilknytninger som *symbolsk kapitalform* i mange av bandets tekster:

Hadde du sett mæ og han Knut Hamsun sitt og drikk drinka/ Og prat
om kordan besteborgelig poesi stinka [...] Æ e som en innvandrer når
æ e der som æ bor/ Og når æ e i nord/ En flyktning som kryssa spor/
I fra en nord norsk småby/ Sånn som han Lars Saabye/ Så utvandrer
det e det en fyr som mæ må bli/ Æ e en hverdagsfilosof som han
Arne Næss/ Æ bli med min lest og vis dæ kem faen e best/ Førre selv
om æ e uskolert og punka som Disorder/ Ska æ gjør dritten min te
pensum som han Jostein Gaarder/ Så mein du seriøst æ ikke har nå å
far med/ Du e fette gærn som han Elling og han Kjell Bjarne/ Æ e en
seierherre fra kysten på Helgeland/ Og gir faen i om du har problema

med å svelg det mann/ Ikke undervurder/ Æ e skarp som ei ørnekleo/
Fuck Bjørnstjerne Bjørnson/ Æ e han Jens Bjørneboe [...] Så de bli
sjokka når de hør det fra gutten fra Jante/ Men ikke kødd med han på
fin lyrikk fra innenriks/ Æ har ana som går rett bak te han Elias Blix.
("Landstryker", *Mørketid* 2002)

Nordeng plasserer seg med dette i en kulturhistorisk posisjon sammen med diktere og andre kulturpersonligheter og med det betoner verdier som også bekreftes gjennom publikasjonen av flere av tekstene i lyrikksamlingen *Samtidslyrikken: fra allmuens opera til Gatas Parlament* (Reilstad 2004). Samtidig akkompagneres denne teksten av beats med kunstmusikalske konnotasjoner, der samples av tradisjonelle orkesterinstrumenter som strykere og blåsere settes sammen i en kompleks og tett beat med trommer og bass.³⁶

De dedikerte, hardcore og "intellektuelle" innsiderne i rapmusikkens relative autonome felt opererer med et mangfold av koder og kunnskaper i feltets interne praksis. Feltet preges av en rekke interne symbolske koder som rett og slett gjør det vanskelig for "enhver" utenfra å forstå dem. De fleste som tilhører et publikum fra mainstream og det heterogene feltet mangler eksempelvis en oversikt og grundig kunnskap om produsenter eller rappere, som innad i det relativt autonome feltet er anerkjente, og som dermed må anses som en del av miljøets interne kunnskap. Tekniske ord og uttrykk er også problematiske, interne verbale koder og underforståtte meninger er også svært utbredte. Men det er nettopp dette som er poenget. Slike aspekter fører til brudd med det velkjente, en symbolsk avgrensning, betoning av forskjellighet og markering av noe særegent; av en avgrenset kollektiv identitet. I og med at slike *relativt*

³⁶ Schloss (2004) vektlegger at sosiale, kunstneriske og etiske forhold virker sammen for å konstruere en følelse av "relativ kunstnerisk kvalitet" og hvordan denne følelsen sirkulerer tilbake for å igjen påvirke aktørers sosiale og kunstneriske praksis.

avgrensede autonome felt er preget av en egen intern logikk, følger det at den kollektive væren-i-verden ofte fører til et meget sterkt samhold som er preget av nettopp interne koder, språk, væremåter og det Turner kaller for *communitas* (Turner 1969), et fenomen vi senere skal se nærmere på. Videre preges feltet av en gjør-det-selv-etikk, som spesielt preges av to viktige dimensjoner. Den ene er en konsekvens av nye teknologiske disposisjoner i feltet der små kollektiver av musikere og produsenter i dag har muligheten til å selv skaffe til veie nok utstyr for innspilling og produksjon hjemme. Aktørers sosiale og musikalske habitus er her sterkt preget av en ny teknologisk virkelighet der terskelen for å skaffe seg teknologi, og å tilegne seg kunnskap om bruk, er vesentlig lavere enn for bare 10-15 år siden. Den andre gjør-det-selv-dimensjonen er relatert til logikken om at det hjemmelagde er best. Matlaging kan tjene som en god analogi. Vi er alle eksponert for et mangfold av ferdigprodukter i dagligvarebutikken som representerer store aktører i det heterogene varefeltet. Men det har de siste årene blitt mer og mer fokus på hjemmelaget mat fra grunnen av som noe mer verdifullt og distingvert. Ofte er lokalproduserte råvarer tilskrevet mer og mer verdi, og man bør lage retter fra grunnen av. De fleste av oss føler nok en viss oppgitthet når vi mer eller mindre frivillig hengir oss til de heterogene ferdigmiddagene som vi stadig eksponeres for gjennom reklame og via matdisken. På samme måte vil produsenter og andre aktører i et autonomt musikkfelt si at å gjøre det selv er viktig. På denne måten har man selv kontroll over produksjonsmidlene og -prosessen. Dette medfører en kontroll over det musikalske materialet som potensielt kan mistes i et heterogent produksjonsapparat. Kunstnerisk eller artistisk integritet trues, ens legitimitet i det autonome felt er i fare og man risikerer å miste kredibilitet. Det "autonome" ses altså i denne sammenhengen som *praksis* sentrert omkring etiske og strategiske tema som ektehet, troverdighet, kredibilitet og autenticitet. Således må ikke begrepet forveksles med

modernistisk "estetisk" forståelse der verdi og mening i kunstobjekter er å finne i-seg-selv. Autonomi er i stedet en *konfigurasjon for handling; en modalitet for sosialt liv* som ligger i sentrum av rappens praktiske og "hippe" logikk.

Det vi her kaller for det *heterogene* feltet er i stor grad preget av store aktører i musikkbransjen og markedets logikk; en logikk som bør ses i sammenheng med et større felt av økonomisk kapital, makt og kontroll. Suksess er i dette feltet målt i kommersielle salgstall og anerkjennelse fra kjente aktører innad i denne bransjen. Dette er viktig både økonomisk og symbolsk kapital i feltet, mens det autonome feltet i større grad verdsetter prestisje og anerkjennelse fra en indre krets aktører; av dedikerte og legitime og troverdige artister, produsenter eller kritikere. Disse to feltene er konstant i konflikt med hverandre, ikke bare i populærmusikk men i alle kulturproduserende felt. Slike konflikter baserer seg mye på hvor grensene skal dras, om hva som skal defineres, vedtas og konstrueres som autentisk, ekte, rent eller troverdig. Det autonome feltet vil ofte være attraktivt for aktører som ønsker å komme unna dominansen til det heterogene feltet. Allikevel er det heterogene feltet ofte i stand til å utøve en stor grad av økonomisk og politisk makt, noe som legger konstant press på kulturell praksis i det autonome felt. Det lar seg dog ikke gjøre å dra noen klar og tydelig grense mellom disse to feltene. Rommet mellom dem er preget av en meget kompleks og flytende dynamikk og vi berører kun visse aspekter ved disse forholdene her. Men det som også må nevnes, og som Bourdieu i liten grad berører, er at disse to feltene og deres dialektiske dynamikk i stor grad påvirkes av digitalisering, ny teknologi og nye sosiale medieformer som fildeling og digitale nettverk. Mens slike nye handlingsdisposisjoner *gir* aktører i det autonome feltet nye muligheter for praksis (sampling, deling av musikk, alternative distribusjonskanaler, etc.), *fratar* denne dimensjonen aktører mer

tradisjonelle koblinger til industrien og til deres publikum. Dette bekrefter DJ Poppa Lars i Tungtvann som en svært aktuell, betydningsfull og dessverre problematisk side ved dagens populærmusikkfelt og salg:

Det e så mye nedlasting og det e nesten ikkje vits i å kjøp singla lenger, førr det har du så mye på TV og på radioen. Vess det e en singel som e ute som bi populær, så ser du videoen fem gang om dagen uansett om du vil eller ikkje. [...] Koffør skal du betale førr det vess du kan få det gratis? E trur det e vældig mange av de ungdomman som ikke tenke over at det e galt engang. Det ha jo vært fleire tilfella kor folk ha kommet med kopierte CDa og vil ha signatur på å autograf. Å, kommer i snakk med folk og 'har du kjøpt plata?' Nei, men de har deinn på dataen. Det e liksom ikkje nå galt engang. Det e så etablert nu at det e vældig komplisert. (Fagerheim 2004)

For det heterogene feltet, musikkbransjen, er dette en allerede vel etablert kampsoner der ulike slag er rykende aktuelle i dag. Rettssaker har i flere år pågått mot fildelingsnettverk, aktører som tilbyr slike, og mot enkeltindivider som har lastet ned filer ulovlig (David 2010).

Rapmusikk kan sies å inneha en *spesiell posisjon* i rommet mellom de to feltene vi ovenfor har skissert. I tillegg har den digitale dimensjonen i stor grad blitt en betydningsfaktor for dynamikken i feltene og samspillet mellom dem. Det kommersielle, industrielle ses på som et nødvendig onde, mens den autonome praksis feires og beskyttes. Dette er en praksis som utøves gjennom en rekke ulike strategier. Bransjehora var ett analyseeksempel. Vi skal videre analysere en annen video som er mer feirende og bekræftende, for å bruke Christopher Small sine begrep.

"Slæpp dæ laus" - om det hippe og festen

Store deler av den praksis som preger rap og andre relaterte sjangere (jazz, punk, alternative rock, techno) er i stor grad knyttet til Bourdieus autonome prinsipper i kulturproduksjonsfeltet. Deres *primære motivasjon* er å samle opp store mengder symbolsk kapital ved å produsere musikk som anerkjennes og respekteres i et mer eller mindre avgrenset samfunn av aktører. Samtidig synes det heller ikke å være noe galt med å selge sine produkter gjennom den institusjonaliserte bransjen, *så lenge det ikke går ut over det aktørene selv står for*. Det er denne indre kjernen i musikalsk praksis som er viktig. Jørg-1 i Tungtvann står i en rekke intervjuer frem og sier rett ut at de må "selge" seg som prostituerte til bransjen for nettopp å oppnå suksess og salg av musikk. Således kan kanskje eksemplet med "Bransjehora" også tolkes som en ironisering over *bandet selv* som prostituerte. Men samtidig bekreftes stadig at en kjerne av selvstendighet og autoritet bevares i musikken; en form for "hip verdi". Dette hippe kan sies å bestå av "habituelle" skjema; avslapphet, autoritet, selvkontroll, klesstil, fest, moro og en dyrking og nytelse av alternative måter å være-i-verden på.³⁷ "Hip" er opprinnelig *Wolof*, et vestafrikansk slanguttrykk for *Hepi* (å se) eller *Hipi* som betyr "å åpne ens egne øyne" (Leland, s. 5). Det hippe representerer aspirasjoner mot frihet og selvautonomi for individer i et samfunn, og en alternativ strategi mot økonomisk kapital. Å tjene store penger kan sette ens hipness i fare.

If hip is a form of rebellion - or at least a show of rebellion - it should want something. Its desires are America's other appetite, not for wealth but for autonomy. It is a common folk's grab at rich folks'

³⁷ Leland (2004) gir en grundig historisk gjennomgang av *hip* som spesielt afrikansk-amerikansk fenomen. Hans vektlegging av avstand fra økonomisk kapital kan dog diskuteres spesielt med utgangspunkt i rap (eks. Jay-Z, Dr.Dre), der den amerikanske hipster i dag både kan opprettholde en form for "hipness" og samtidig være multimillionær. Allikevel vil det alltid være aktører i det interne autonome felt som vil karakterisere disse som sell-out.

freedom – the purest form of which is freedom from the demands of money. (Leland, s. 7)

Hip kan dermed anses som en *alternativ verdi* i felt for kulturell praksis; en verdi som er samstemt med hva Bourdieu kaller for kulturell kapital (Bourdieu 1995). Thornton (1995a) beskriver også begrepet "hip" som en distinksjon fra det dagligdagse; et alternativt *autentisk undergrunnsfenomen* "the authentic versus the phoney, the 'hip' versus the 'mainstream', and the 'underground' versus 'the media' (ibid., s. 3-4). Thornton stiller opp *hip* som fenomen i kontrast til *mainstream*. Men hva er "mainstream"? Hebdige (1979) benytter seg av dette begrepet for å konstruere en samfunnsmessig og sosial dimensjon der det *konvensjonelle, sosialt strukturerende og dagligdagse* preger en dominant borgerlig klasse. Subkulturer forstås som sosiale praksiser som *motsetter* seg denne sosiale dimensjonen. De er praksiser opposisjonelle mot det ideologiske hegemoni fra mainstream populærkulturpraksiser.³⁸ Dette perspektivet på mainstream vektlegger *stil* som opposisjonelt virkemiddel, men kan anses som noe abstrakt. Thornton søker videre å konkretisere, historisere og kontekstualisere dette ved å se på mainstream som "an important feature of the 'embodied social structure' of youth" (Thornton 1995a, s. 98). Det politisk opposisjonelle relateres dermed til kroppslig praksis og performative strategier; ikke bare stil, klær, holdninger eller slang. Det hippe anses også av både Hebdige og Thornton som relatert til ungdomskultur og den generasjonens distinksjon fra voksengenerasjonen. Hip blir dermed en kvalitativ dimensjon i fritidsaktiviteter, i fest og moro til forskjell fra dagligdags arbeid. Ungdoms "investeringer" i lekenhet, fritid og moro blir da ansett for å være strategier mot dominante konfigurasjoner i samfunnet.³⁹ Ungdom avviser gjennom slike strategier å "låses" inn i grå,

³⁸ Se også Hall og Jefferson (1976), Grossberg (1987) og Willis (1977).

³⁹ Dette behandles mer omfattende senere i avhandlingens kapittel seks og syv.

Tungtvanns forhold til industrien

strukturerte og triste sosiale kategorier og nødvendigheter. De avviser hva Bourdieu kaller for "sosial aldring" (Bourdieu 1984).

Ifølge Thornton er "hip" en form for subkulturell "kapital" som motsetter seg mainstream, standardisering, samt varer og praksiser for massene gjennom symbolsk kroppsliggjøring og objektivisering.

Just as books and paintings display cultural capital in the family home, so subcultural capital is objectified in the form of fashionable haircuts and well-assembled record collections. Just as cultural capital is personified in 'good' manners and urbane conversation, so subcultural capital is embodied in the form of being 'in the know', using (but not overusing) current slang and looking as if you were born to perform the latest dance styles. (Thornton 1996a, s. 11-12)

I 2003 forlot Tungtvann plateselskapet EMI og gikk til Christer Falck sitt selskap C+C Records for å gi ut et nytt album. Årsaken til at bandet forlot et av Norges største plateselskap og gikk til et klart mindre, var nettopp størrelsen og EMI som tungrodd organisasjon. Ifølge DJ og produsent Poppa Lars hadde bytte av selskap klare praktiske fordeler i det å ha oversikt over alle prosesser knyttet til både økonomi, distribusjon og markedsføring. Men produksjonsmessig hadde det ifølge han lite å si:

Musikalsk sett hadde det ingen betydning. Vi gjør stort sett som vi ville på EMI åsså, når det kommer te det. Forskjellen e hovedsakelig det at nu sett det tre stokka dær å jobbe. Når vi bi enige om nåkka som må gjøres, så bi det gjort. Vess det en nåkka da som går feil, som ikkje bi gjort eller bi avglømt, så veit vi at da e det eventuelt han Frode som ha rota hær nu. Då ringe vi te han Frode å spør koffør ha vi ikkje fått de hær klistermærkan. 'Å shit, nei dæven, no må æ få opp farta på det.' Mens på EMI va det da en sånn kommandolinje som gikk før absolutt alt som skjedde. Da kun vi sitt i et møte med salgssjæfen, med markedssjæfen og med promotionsjæfen og bla bla

bla. Da blei vi enige om at nu kommer det en singel, Lars, du må lage en radioedit, ok, hær har du den, så bi dæ ikkje gjort nåkka. Å det som næstn va... Mæst beskrivanes e jo at... æ trur ikkje det e nån norske hiphopgruppe som ha hadd en sånn mulighet som vi hadde på åpen post. Tenke på at vi va på TV kvær uke, vi hadde laga vignettmusikken som da va vårres næste singel på det albumet. Så klare ikkje EMI å få ut den singelen mens vi e på TV. Den kommer seks uke etter at vi e ferdig med åpen post. Så kommer den. (Fagerheim 2004)

Populærkulturen som felt er i dag preget av et svært høyt tempo, der strategisk timing for eksempelvis lansering, omtale i media og distribusjon er viktige faktorer som alle henger sammen. Riktig timing fører ofte til økt salg av album. Derfor synes Sandness at EMI sin interne treghet i forbindelse med deres deltakelse som fast husband i programmet "Åpen post" på NRK var kritikkverdig. Dette var en god anledning for EMI å lansere platen *Mørketid*, en lansering som uteble og kom først seks uker etter at NRK avsluttet programmet. Markedet var dermed ifølge Sandness svakere: "Heilt dødt veit du... Og deinn va levert tel, assa fra mæ da, før vi i det hele tatt begynte på åpen post. Så det e sånne ting, at nu e det ikkje nåkka sånn dærre lang, lang ti før ting blir gjort. Og det går litt mer unna i svingan." Effektiviteten i små plateselskap kan altså sies å være medvirkende for artister som legger stor vekt på dette. Men det er spesielt de økonomiske rammene større selskaper kan tilby som ofte er tiltrekkende.

Ulempen, i den grad vi kan snakke om det, e jo det at vi har jo ikkje nåkka budsjetta å forholde oss tel, sånn sett som vi hadde på EMI. Mæn det e jo kanskje også en sånn dær ting som dær og da føles vældig bra å luksuriøst - å fly tel Sverige å mikse plate dær og bo på hotell i ukesvis sånn som æ gjor da. Men det hentes jo rett fra vårres inntækte da igjen, så! Så vi har mye mindre budsjett nu, mæn det

Tungtvanns forhold til industrien

kommer jo da tel slutt mye bedre ut for oss. Så foreløpig har alt vært positivt. Når du da har i tillegg sånn som vi har nu C+C så e jo da distribusjon gjennom Universal. Så distribusjonsapparatet e jo minst like stort som det det va. (Fagerheim 2004)

Låten "Slæpp dæ laus" fra albumet *III: Folket bak Nordavind*, kan tjene som et eksempel på en feiring av "hipness" og dekkende for et annet viktig felt innen rap, nemlig party, moro og fest. I tillegg er den også et godt eksempel på strategisk virksomhet i lansering og timing der de ulike feltene marked, media og musikalsk praksis tydelig henger sammen.

Christer Falck og Tungtvann arrangerer en fest og videoinnspilling i Falck sin leilighet i en bygård på St. Hanshaugen i Oslo natt til fredag 20.februar 2004. På festen serveres det gratis alkohol og det inviteres en rekke norske kjendiser, en gjeng lettkledde jenter, dansere og modeller. Blant de inviterte befinner det seg bl.a. den norske pornostjernen Rocco, kunstneren Pushwagner, regissør Per Heimly og Hank Von Helvete fra Turboneger. I tillegg er en rekke utøvere fra det norske rap og reaggemiljøet tilstede, bl.a. Jaa9, OnklP, Admiral P og Apollo. Medlemmene i Tungtvann portretteres i videoen som kjedelige og dagligdagse folk i en grå leiligheten i etasjen under selve festen. De småprater, drikker Cola, bygger korthus, irriterer seg over lyden ovenfra men sovner etter hvert på sofaen. Videoen består videre av en rekke klipp fra selve festen der folk danser, lytter til musikk og er på slag. Men, det mest interessante i denne sammenhengen er hva som skjer i *etterkant* av selve videoinnspillingen. Festen tok helt av slik at politiet ble tilkalt av naboer. Mengden av folk, musikk og hopping hadde ført til at golvet i leiligheten rett og slett gav etter og sto i fare for å rase sammen.

Flere media, deriblant VG, kommenterte festen med store oppslag i både papiirutgave og i sin nettutgave 24.februar 2004. Tilstedeværelsen av en

rekke kjendiser som har tilknytninger til alternative sider ved samfunnet bidro åpenbart til at saken fikk stor oppmerksomhet i media, en strategi som neppe kan ses på som en tilfeldighet. Singelen til "Slæpp dæ laus" slippes på markedet 8.mars og er strategisk timet med medias fokusering på festen. Bandet får svært verdifull oppmerksomhet rett i forkant av lanseringen, en promotering som i populærmusikkmarkedet er vesentlig for å oppnå gode salgstall og ikke minst å få spilt singelen på radio. Selve albumet legges ut på markedet 11.april, etter at historien om festen har vandret og både singelen og videoen har fått rikelig med spilletid i media. Singelen lå fem uker på VG-lista i 2004 og oppnådde 15.plass som beste plassering, mens *III: Folket bak Nordavind* lå på albumlista i tre uker og nådde 13.plass. Til sammenlikning kom singelen "Bransjehora" Tungtvann gav ut på EMI ikke på VG-lista i det hele tatt, selv om bandet i forkant hadde fungert som husband på det svært profilerte og omtalte NRK-programmet "Åpen post".⁴⁰

Festen som sosial praksis er en institusjon som det i liten grad har blitt forsket på. De fleste av norsk ungdom deltar i dag på slike sosiale begivenheter i helgene der det sosiale fellesskap og ulike måter å være sammen på feires, bekreftes og eksperimenteres med. Lek og lekenhet er elementer som preger all kultur, om enn i ulik grad og forskjellig utfoldelse (Huizinga 1955, Steinsholt 1999). Lek som felt, og festen som sosial institusjon, vil heller ikke her bli gjenstand for lang drøfting, selv om feltet synes svært interessant og for lite representert i akademisk litteratur. Men det vi skal se nærmere på, er lekenhet, festlighet og det alternative som deler av en form for *hip subkulturell praksis og symbolsk*

⁴⁰ VG-lista er den offisielle listen over mest solgt musikk i Norge. Listen er kun veiledende og på visse områder unøyaktig, spesielt siden den ikke alltid tar med alle områder for salg, deriblant bensinstasjoner o.a.. Den kan således ikke brukes ukritisk, men brukes ofte *strategisk* av plateselskap og artister som ønsker oppmerksomhet. Dermed er den en relativt upålitelig kilde.

kapital i populærkulturfeltet. Alle disse aspektene er bærende for mye av det Tungtvann har produsert og spesielt i det eksemplet vi har sett på med "Slæpp dæ laus!". Andre eksempler er låten "Ubudne Gjesta" med tilhørende video.

Bourdieu opererer i *Distinksjonen* (1984) med to forskjellige kulturfelt der et *dannet*, borgerlig felt må forstås i *motsetning* til et mer folkelig kulturfelt. Motsetningen disse feltene mellom er videre preget av en sosial ulikhet som kommer til syne i eksempelvis klassesdeling. Feltene er, i Bourdieus analyse, preget av egne former for kulturell kapital som virker og gjenskapes i god smak hos konsumenter. Samtidig legitimeres den kulturelle kapital også av økonomisk kapital, makt og hierarki. Bourdieus syn på spesielt *populærkultur* er til dels dømmende siden den etter hans mening ikke gir noen form for "estetisk" *utfordring*: Hans syn på populærmusikk minner oss her om Horkeimer og Adornos fordømmende ordelag (2003) og inkluderer karakteristikk som "enkle og repetitive strukturer" som bare "inviterer til en passiv, fraværende deltakelse" (Bourdieu 1984, s. 386, min oversettelse). Populærkulturens tilsynelatende grunne tiltaksløshet er knyttet til dens mangel på formmessig kompleksitet. Bourdieu fremhever nettopp kunst som noe frakoblet fra det daglige liv; som kompleks *form* i stedet for *funksjon*. Populærkultur og musikk står for en umiddelbar funksjonell tidragning, noe som for Bourdieu ikke er kompatibelt med "estetisk" tilfredsstillelse eller nytelse. "Estetisk" legitimitet oppnås bare ved at funksjonelle interesser tilside-settes til fordel for det formmessige komplekse (ibid., s. 34). Dette synet er vi her uenige i, siden det som kalles "kunst" også må ses på som både sosial og kulturell praksis, preget av et eget felts interne logikk; av habitus og kapital. Det er også grunn til å stille spørsmål om hvorvidt det formmessige komplekse er fraværende i folkelige og populære musikk-tradisjoner. Man må spørre seg om *hvilken* kompleksitet. Innad i rappens

felt, finnes det former for kompleksitet som er preget av et svært høyt nivå, enten dette gjelder tekniske aspekter ved rapping (flow) eller produksjonsmessige sider ved musikken (Shusterman 2000a og 2000b). Et annet felt innen denne diskusjonen der Bourdieu også går imot populærmusikk sin estetiske validitet, er dens mangel på estetisk autonomi og motstandskraft (ibid., s. 193-200). Ifølge Bourdieu trenger kunst et autonomt felt for kunstnerisk produksjon som også innsetter dets normer både på produksjonen og konsumet av dets produkter. Det primære i produksjon av kunst er det kunstneren selv styrer, ikke eksterne referanser og kontekst siden dette fører til en underkastelse til *funksjoner*. Estetisk autonomi er noe som preger kunst, og dette forutsetter et brudd med verden, en motstand mot dagliglivets kontekst (Bourdieu 1984, s. 4). Problemet med Bourdieu, er at han i stor grad plasserer all populærmusikalsk og folkelig praksis i det eksterne, kommersialiserte feltet. Det som mistes, er et fokus på hvordan og i hvilken varierende grad praksiser i dette feltet er preget av aspekter ved det interne, autonome feltet som i Bourdieus syn kun preger høykultur og kunst. Det vi har sett som karakteristisk for rap som felt, er nettopp at produksjon foregår i større grad i en egen autonom sfære, lik den Bourdieu kun knytter til "høy kunst". Produsenter styrer selv over produksjonsmidlene og arbeider selvstendig i mer hjemmebaserte studio. Følgende kommentar fikk jeg av DJ Poppa Lars når han ble spurt om han arbeidet i eget studio: "Ja i den grad man kan kalle det for det. Det er noe rommet mitt hjemme, fortsatt" (Intervju med forfatter 2004) Også den motstand som tilsynelatende ytes gjennom "kunsten" og ikke gjennom det folkelige eller populærmusikalske synes vanskelig å forstå, spesielt når man betrakter den praksis rapmusikken utfolder seg i. Både når det gjelder eksplisitte hendelser og ytringer, men også musikken som implisitt politisk praksis gjennom en alternativ tilstedeværelse i et samfunn. Samtidig er Bourdieu klar på sitt syn på estetiske praksiser (eller praksiser som estetikk), herunder

populærkulturelle inkludert, som et viktig *forhandlingsområde* i samfunnet. Estetisk evaluering og konflikter er ofte fundamentalt "politiske konflikter" som handler om "makten til å implementere en dominant definisjon av virkeligheten, da spesielt den sosiale virkeligheten" (sitert i Shusterman 2000, s. 48, min oversettelse). Shusterman bruker Bourdieu for det meste til å presisere franskmannens dømming av populærkultur som noe mindreverdige og laverestående sammenliknet med kunst. Vi kan riktignok identifisere slike antydninger som sitatene ovenfor viser. Men det er etter mitt syn ikke i denne holdningen vi finner verdien av Bourdieus teoretiske perspektiver. Bourdieus syn på kulturell kapital kan videreutvikles og ikke minst har hans syn på kulturelle *felt* og *praksis* viktige sider ved seg som kan fungere i analysen av populærmusikalsk utfoldelse.

Hip kapital eller alternativ verdi?

Sarah Thornton utvikler Bourdieus konsept om kulturell kapital ved å se på britisk klubbkultur som en form for *subkulturell* kapital (Thornton 1995a og 1995b). Subkultur forstås av Thornton som en kultur der avvisning av klasse er en identitetsstrategi, samt en *væren-i-verden* bestående av alternative sosiale og kulturelle meninger, verdier, normer, konvensjoner og praksiser. Subkulturell kapital har i stedet tilknytning til *smaksmessige* distinksjoner, til alternative ideologier, væremåter eller kunnskaper. Å være "hip" kan ses på som en slik form for subkulturell kapital. Subkulturell kapital kan være objektivert eller kroppsliggjort "in the form of fashionable haircuts and well-assembled record collections" (Thornton 1995a, s. 11). Subkulturell kapital kan også være kroppsliggjort "in the form of being 'in the know', using (but not over-using) current slang [...]" (ibid.). Subkulturell kapital er derfor forskjellig i forhold til kulturell kapital, i og med at den tar avstand fra etablert borgerlig kultur

og dens kulturelle kapital. Den aviser bl.a. hierarkiske modeller som klasse (arbeider, middelklasse, etc.) som det Bror Olsen kaller for "basis for identitet og verdsetting" (Olsen 2004, s. 64).

Subkulturell kapital har riktignok også vokst *frem* fra klassesdelte samfunn, eksempelvis pønken i England og reggae på Jamaica (Hall 1996, Hebdige 2005). Men de representerer også et klart *brudd* med tanken om "distingverte klasser" i et samfunn. Verdien i subkulturell kapital kan dermed sies å ligge i at den både implisitt og eksplisitt representerer former for motstand og protest mot nettopp lagdeling, klassifisering og kommersielle standardiseringer i markedet. Samtidig ligger det et paradoks i nettopp begrepet "subkultur". Som *underliggende* kultur- (praksis) (fra "*sub*") anses subkulturer å eksistere under en dominant kultur. Dermed antydes en lagdelig ved bruk av begrepet. Slike lagdelinger kan både være reelle, slik vi kjenner dem fra mer klassesdelte samfunn, men også mindre eksplisitte. Vi bør her skjelne mellom eksempelvis den sosiale orden pønken var en del av i England på 1970-tallet og den sosiale orden rapmusikk er en del av i dagens Norge. Men benevnelsen "sub" kan man være i fare for å *konstruere* en imaginær klassesdeling, og vi bør derfor være forsiktig med å bruke begrepet. Sidekultur kan således tjene en lik men mer nøytral funksjon.

Subkulturelle musikalske praksiser som er preget av motstand og alternativitet, er en del av et maktspill der det gjelder å bli hørt, å bli sett og ha tilgang til sosiale arenaer; sosiale felt. Dette kan igjen generere nyskaping av alternative musikkjangere som igjen blir gjenstand for musikkindustriens oppmerksomhet. Den strategiske satsingen i musikkbransjen på subkulturelle alternative elementer synes dermed til å bidra til en dynamikk der søken etter annerledeshet og forskjellighet er en konstant søken. Olsens antakelse går ut på at "[...] når en populær-

musikalsk stil etableres gjennom kommersialisering og konvensjonalisering, bygger det seg over tid opp barrierer for nye musikeres inntreden i stilarten" (s. 52). Musikkbransjens rolle i denne sammenhengen er både som "formidlere av musikalske uttrykk" via distribusjon og promotering i media, samt portvoktere (og åpner) som kontrollerer utøveres muligheter for å inntre i nettopp det markedet industrien "rår" over (ibid.). Bransjen innehar altså en mellomposisjon, mellom musikere og publikum i et marked. Det spesielle og særskilte ved subkulturelle eller alternative uttrykksformer innen populærkultur tas altså gradvis opp av musikkindustrien og gjøres om til vare. Det "spesielle" er her autentiske, "rene" og originale nyskapninger som skiller seg markant ut fra konvensjonelle praksiser innen det mainstream populærkulturfelt. Punk, reggae, svartmetall, house og hiphop er alle eksempler på dette.⁴¹ Markedsaktørers strategier, og da spesielt *kommersialisering* og *standardisering*, ses på av mange musikere som en trussel mot noe forestilt "ekte" og "troverdige" i deres praksiser, og trusler mot egen praksis fører ofte til motstand og strategiske markeringer av grenser. Musikalske uttrykk knyttes som nevnt ofte til ulike former for autonomi; noe ekte og genuint, samt til lojalitet til et fellesskap av musikere. Avstand som felles verdi i en subkulturell praksis gir legitimitet til de praksiser og uttrykk som utøves innad i subkulturen. Avstand og motstand er dermed en form for intern kapital som aktivt beskyttes og opprettholdes på ulike måter. Det er også et sterkt *personlig* eiendomsforhold til musikalske praksiser, spesielt når vi ser at det produksjonsmessige i større grad blir gjort på egenhånd hjemme i stua. Gjennom prosesser som kommersialisering og standardisering, kan dette føre til at ens personlige anerkjennelse og identitet blir endret; den blir knyttet til nettopp noe standard, utvannet og normalisert.

⁴¹ Ett eksempel på dette er det norske svarmetallbandet *Keep of Kalessin* som deltar i den nasjonale Melodi Grand Prix konkurransen i 2010.

Pønken som subkulturelt fenomen kan her tjene som eksempel på musikalsk og sosial motstand, både mot de store plateselskapene, etablerte klubber og kommersialisert og standardiserende populærkultur. Samtidig må pønken også ses på som en motstand mot høyere og høyere terskler i spilleferdigheter og teknisk kompleksitet. Rocken utviklet seg eksempelvis fra midten av 1970-tallet og 80-tallet mot stadig mer fokus på komplekse spilletekniske ferdigheter. Vokalister benyttet seg av mer og mer krevende vokalteknikker og instrumentalister utforsket bl.a. elgitarens virtuose potensial. Samtidig ble form og struktur i låtmaterialet stadig mer kompleks. I tillegg stod den psykedeliske og progressive populærmusikken for en fremmedgjøring fra og avstand til direkte kommunikasjon og mer rendyrkede livekonsepter innen rocken. Etter hvert som disse tersklene ble høyere og høyere, dannet det seg nye former for motstand og avvisning av dem. Pønken ble således også en motstand mot andre motstandsstrategier i populærmusikken. I tillegg til frustrasjon som stammer fra andre sosiale og kulturelle felt i samfunnet, baserer pønken seg i praksis på en frustrasjon i forhold til de praktiske ferdigheter og skills som kreves for å hevde seg i rockebransjen. Mangelen på kulturell og økonomisk "kapital" er også viktig her, mens pønken dermed er full av symbolsk og subkulturell kapital. Mens mye av rocken mer og mer blir assosiert med noe "mainstream", mangler den gradvis sin gjennomslagskraft for identifikasjon med marginalitet og fremmedgjøring. I følge Olsen (2004) produseres standardisert stil gjennom en inkludering av stilelementer fra subkulturer i moter knyttet til "mainstream". Samtidig skaper subkulturer stadig nye nisjer i markedet som derfor blir et mer horisontalt, egalitært og emosjonelt landskap. Dette fordi det som nevnt ikke er klasseidentitet eller lagdeling i samfunnet som subkulturell stil uttrykker. Det er i stedet "preferanser for stemninger" og "følelsmessige disposisjoner" som skaper skillet mellom identiteter. Subkulturelle

praksiser eksisterer som "horisontale fenomener på tvers av dem" (Olsen 2004, s. 154). I følge Olsen fungerer fortidens subkulturer i dagens praksis som modeller for "hvordan posisjoner av underordning, opplevelser av marginalitet og utestengelse håndteres." En subkultur kan således ses på som en form for kulturell praksis preget av en egen intern logikk og dermed som i Bourdieus terminologi et kroppslig innlært *habitus*. Subkulturer, og deres tilhørende musikalske praksiser, fungerer som "modeller for relasjoner til andre mennesker og til dominerende kulturelle fenomener. Dermed er de også modeller for handlinger, "teknikker" for håndtering av marginalitet og fremmedgjøring [...]" (Olsen, s. 8).

Det som kan være det mest risikable med anvendelsen av Bourdieus *kapitalbegrep*, og dermed også til dels det subkulturelle kapitalbegrepet hos Thornton, er at aktørers handling og praksiser til syvende og sist blir redusert til spørsmål om *verdimaksimering* og *transaksjon*, og at aktørers handlinger reduseres til maksimering av makt, status og ressurser. Her skal vi ikke underkjenne *verdier* som viktige mål med kulturell, sosial og musikalsk praksis. Vi skal heller presisere at verdier kanskje i stor grad også kan være interne i et felt, uten at de alltid står i tydelige økonomiske relasjoner til dominerende kulturelle fenomener. De fleste av mine informanter innen feltet har eksempelvis arbeidet med rap som praksis over flere år. Aspirasjoner om å lykkes er alltid en viktig del av deres praksis, men deres praksis er preget av relativt små forhold, sett i lys av det populærmusikalske feltet som helhet. Ofte nevner de vansker med lite tilfredsstillende lokaler. Økonomisk sett, i form av inntekter, er ikke deres hverdag preget av stort handlingsrom.⁴² Platesalg innen rap i Norge er heller ingen lukrativ "business", der aktører kan akkumulere høy

⁴² Her skiller feltet i Norge seg ut fra eksempelvis Amerika der flere produsenter innen rap har opparbeidet seg store mengder økonomisk kapital som en konsekvens av deres praksiser.

økonomisk kapital, verken gjennom platesalg eller konsertvirksomhet.⁴³ Det som vi hovedsakelig kan trekke frem som relevant i dette feltet, er den anerkjennelse, respekt og legitimitet aktører innad i feltet oppnår overfor hverandre; den symbolske kapital, som i større grad står for relasjonelle, sosiale, emosjonelle og kollektive verdier knyttet til menneskelig handling, og i mindre grad økonomiske og strategiske interesser for maksimering. Musikkantropologen Thomas Turino (2008) minner oss i tillegg om musikalske praksiser både innen den vestlige kulturkrets og utenfor denne som ikke assosierer musikk som fenomen opp mot noen monetær verdi.

[...] there are places in the world where people would not associate music and dancing with money any more than we would associate love or friendship with it and that, in fact, in these places music and dance are very much about love, friendship, and spirituality, or in a word, about *connecting*. (Turino, s. 225)

Kor, korps, lokale lag og ulike musikkforeninger. Musisering av ulike slag i menneskers hjemlige sfære. Rockeband, rappere, deres crew og DJs, strykeorkestre eller trekkspillklubber. Perkusjonsensembler og dansegrupper, gamelanensembler eller en lokal tangoklubb. Dette er alle eksempler på musikalske praksiser som er aktive i denne relasjonelle sfæren, både i vår kulturkrets og hos andre.

Samtidig kan Turino sies å stå for en relativt *romantisk* forståelse av musisering, eller en "eksotisk orientalisme" der "love" og "friendship" er musiseringens primære virkelighet. Dagens landskap innen populærmusikk er preget av komplekse sammenhenger mellom slike virkeligheter og andre sosiale og kulturelle forhold. Populærmusikalske praksiser som eksempelvis Tungtvann *er* relatert til hiphop og dens etikk om et helhetlig

⁴³ Tungtvann solgte om lag 16.000 av albumet *Mørketid* (2002).

levesett, relasjoner og *makt til å si noe i en større sammenheng; samtidig* som de er relatert til musikkindustriens maktformer. Bourdieus styrke er etter vårt syn at han bidrar med et begrepsapparat og modeller for forståelse av samspill mellom slike felt. Også den franske filosofen Michel Foucault påkalles ofte når spørsmål om makt diskuteres. Han minner oss om at makt, og dermed motstand, er komplekse fenomener som ikke kan identifiseres i spesifikke lokaliteter, grupper, posisjoner, etc. Makt, og dermed motstand, finnes overalt i sosiale relasjoner og *utøves* fra utallige posisjoner og vinkler.

Power must be understood in the first instance as the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization; as the process which, through ceaseless struggles and confrontations, transforms, strengthens, or reverses them; as the support which these force relations find in one another, thus forming a chain or a system, or on the contrary, the disjunctions and contradictions which isolated them from one another; and lastly, as the strategies in which they take effect, whose general design or institutional crystallization is embodied in the state apparatus, in the formulation of the law, in the various social hegemonies. (Foucault 1987, s. 92-93)

Makt og motstand er dermed lokalisert overalt i et samfunn, ikke bare i staten som en dominerende faktor. Makt utøves i like stor grad nedenfra og *bør* gjøre det. Politisk makt i et samfunn er for Foucault likeså mye den makt som utøves nedenfra og som kritiserer maktinstitusjoner. Vi ser her på musikkindustrien som en slik maktinstitusjon der ulike former for utøving av makt foretas. Foucault ville ha likt "Bransjehora" av Tungtvann! Låten avdekker bransjens dynamikk og etablerer motstand, ikke bare nedenfra, men også *innenfra*.

Oppsummerende refleksjoner

Kommersialisering i musikkindustrien er ofte forbundet med en forestilling om *standardisering* og *utglatting* av musikalske praksiser. Tanken er her at musikken strømlinjeformes og blir konserverende i forhold til noe annerledes; noe nyskapende og kreativt. Den etablerte og konvensjonelle populærmusikken blir lett gjenkjennbar for et publikum som kjøper den samme greia om og om igjen. Dette er tryggere investeringer for aktører som praktiserer musikkindustrien, og som i liten grad løper risiko i det å "satse" på marginale artister og smale uttrykk med små nedslagsfelt rent kommersielt. Men tiden rundt år 2000 synes å være preget av en lavere risiko i det å investere i uttrykk som norsk hiphop. Kanskje kan dette være fordi tidligere aktører i rapfeltet har brukt engelsk som språk. Dette har vært vanskelig for den norske platebransjen å satse store penger på, spesielt i en konkurranse med "originale" og autentiske utøvere fra USA der de norske imitasjonene rett og slett ikke vært tilstrekkelige. Men med etableringen av band som Klovner i Kamp, Pen Jakke, Gatas Parlament og ikke minst Tungtvann, har markedsaktører sett noe distinkt egenartet som i større grad har hatt et potensial for å treffe et særegent norsk publikum og gjennom dette fungere som en profitabel sjanger innen det norske populærmusikkmarkedet og dermed for aktører i platebransjen.⁴⁴

For musikalske aktører i "mainstreamfeltet", risikeres det å bli sett på som kommersielle og at de handler på andres vegne, samt på profittens vegne. Det tradisjonelle synet på mainstream presiserer at slike artister går i mot sine egne, relativt autonome verdier og selvstendighet som aktører der å ta egne valg, hardcore, pønk, gjør-det-selv, indie og hiphop står som

⁴⁴ Gatas Parlament kom allerede i 1994 med norskspråklig rap på det egenproduserte albumet *Autobahn in Union*, men bandet ble først utgitt i 2001 av Tommy Tee på Tee Productions.

viktige verdier. Men vi håper her å vise at rap nyanserer dette feltskillet på en særegen måte; med en paradoksal dobbeltbindende feiring av bransjen. Rapmusikk er kanskje den sjangeren som i størst grad befinner seg i *mellomrommet*, mellom det eksterne subfeltet og det autonomt interne. Et annen eksempel er den relaterte musikk sjangeren jazz, som etter 1940-tallet gradvis endret retning fra å være en underholdningsbasert dansemusikk, til å bli en mer kunstmusikalsk praksis. Aktører som praktiserte jazzen dreide seg mer og mer *fra* det eksternt kommersielle *til* det autonome "kunstmusikalske". Men rapmusikk spiller på en sterkere veksling *mellom*; den er hva som i antropologien kalles for *betwixt and between*. Sjangeren omfavner bransjefeltet og dets muligheter for salg og markedsføring, men står hardt på å ikke "selge seg helt ut" og bevare og konstruere autonome aspekter ved sin musikalske praksis. Det ligger i rapmusikkens natur å balansere seg "skismogenetisk" nettopp i dette mellomrommet, mellom det autonome, hippe, alternative, subkulturelle og det kommersielt populære. DJ Poppa Lars trekker frem nettopp utskudd og de alternative som en stor del av deres fans:

Fellesnevneren e vel - e vil vel tru at vi har en større andel over atten. Og æ vil åsså tru at vi har en større andel av såkalte utskudd enn anna norsk rap. Assa æ trur mange kan like Tungtvann uten å like rap. Å da trur æ gjerne det e de litt freakeran, ja å rockeran mæ litt alternativ livsstil. Det kan være folk som dæ ikke ha gått så greit med at dæm ser at hær e dæ nån som snakke vårres sak og hær e nån som skjønne ka vi meine. (Fagerheim 2004)

Å være prostituert med å selge seg til bransjeaktørenes ideer og strategier er en nødvendighet for å komme ut med sine meninger. Tungtvann prostituerer seg dermed i noen grad, men sier at det er helt ok. Det er et nødvendig onde for å kunne utøve sin kulturelle praksis *nedenfra*, en praksis og utsagn som vanskelig ville ha fått så stor oppmerksomhet *uten*

at den hadde satt sin signatur på musikkindustriens kontrakter. De forhold som musikalsk kreativitet innen produksjon får utfolde seg i, er også som vi har sett annerledes. Tungtvann arbeidet stort sett på egen hånd med kreative prosesser i produksjonen av musikk. Disse som aktører påvirkes dermed i mindre grad av de formelle struktureringene som ofte kan gis fra bransjeaktører. Dynamikken i kulturproduksjon er altså forskyvet; plateselskaper er i stedet mer aktive aktører innen *markedsføring* og *distribusjon*, en trend som også synes å være gjeldende i den større internasjonale bransjen:

Major record companies are increasingly acknowledging that their skills are not so much in the area of making a 'creative' contribution by fiddling with the sounds and images (as artists have complained for numerous years). Instead, record companies are stressing their ability to understand how to distribute music to consumers. (Negus 1999, s. 177)

Prosesser og strategier som foregår "hjemme" hos musikalske aktører i feltet synes dermed å få større og større betydning og relevans for populærmusikken. Dette ser vi også gjennom etableringen av flere små uavhengige plateselskaper de siste 20 årene. Disse er ofte mer dedikerte og *spesialiserte* i forhold til spesifikke sjangere og uttrykk. Dynamikken i bransjen som aktører er også at slike småselskaper etablerer samarbeidsavtaler, *nye aktør-nettverk*, med større selskaper, eksempelvis gjennom distribusjon. Dette var tilfellet med Tungtvann, som med C+C Records også fikk distribuert sine utgivelser gjennom Universal Norge. En konsekvens kan være at det interne, autonome felt for kulturproduksjon i større grad blir førende og at et større spillerom for selvstendige produsenter og musikere blir vektlagt. Bourdieu støtter oss opp i synet på at dette henger sammen med endringer i aktørers habitus, der et felts interne logikk preges av både kulturelle, sosiale og teknologiske endringer. Vi skal også presisere avslutningsvis at begrepet kapital som vi

Tungtvanns forhold til industrien

her har benyttet oss av, forstås i en *bred* forstand knyttet til *makt*. Dette har som vi har sett sammenheng med makt til å *si* noe, til å bli hørt og til å få gjennom alternative synspunkter på virkeligheten og anerkjennelse for disse. Fokus for de to neste analysene i avhandlingen går dypere inn i andre dimensjoner, der rappens interne felt knyttes både til ritualisert praksis og til strategier relatert til makt.

KAPITTEL 5

STUDIOPRAKSIS OG LIMINALITET

- om rappens ritualiserte felt og alternative meningsunivers

*In their productions we may catch glimpses
of that unused evolutionary potential in
mankind which has not yet been externalized
and fixed in structure*

- Victor Turner

Utgangspunkt

Et utgangspunkt for denne analysen er en påstand om at praksiser i studioaktiviteter aktivt og dynamisk forsterker individuelle og kollektive bånd og selvfølelser. "Praksiser" vil her videre ses på som *utforskninger, bekreftelser og feiringer* av tilsynelatende formålsløse handlinger og aktiviteter, alternative sosiale relasjoner og forskjellige

meningsunivers. Dette utgangspunktet baserer seg videre på at aktørers praksis i studioaktiviteter anses som former for "liminal sosialisering", der lek, humor, alvor og en *ritualisering av alternative meningsunivers og måter å forholde seg til andre aktører og verden på* danner grunnlaget for både individuelle og kollektive meningskonstruksjoner. Dette ses videre i et *motsetningsforhold* til dagligdagse, normerte og konvensjonelle væremåter i samfunnet. Regler, plikter, formålstjenelighet, strukturerte og forpliktende momenter i subjekters livsverden settes her midlertidig til side og andre alternative praksiser betones. Disse påstandene kan følges opp med et aktuelt spørsmål om hvorvidt studiopraksis også er sterkt preget av mål som ikke er "økonomiske" i en kapitalforstand. Vi skisserer dermed en vinkling i det følgende fra det industrielle, til relativt autonome sfærer av personlige/kollektive prosesser der musikk og musisering fungerer som sammenbindende hoveddimensjon.

Studioarbeid innen rapmusikk er i dag sterkt knyttet til hjemmebaserte lydstudioer og i mindre grad i større etablerte lydstudioer som drives av plateselskaper og lignende. Dette henger naturlig nok sammen med *utviklingen* av ny teknologi, en senkning av terskler for *bruk* av ny teknologi, samt den økte *tilgjengeligheten*. De fleste utøvere og produsenter kan i dag skaffe seg eget studioutstyr og lære seg å bruke dette selv, noe vi tidligere har sett nærmere på. Aktørers *habitus*, for å bruke et av Bourdieus begreper, har således endret seg fra å være ukjente og eksterne kunnskapsformer, til å bli ervervede kroppsliggjorte disposisjoner for aktører i sosiale sammenhenger. Samplere, mixere, harddiskopptakere, mikrofoner, software, plugins m.m. er en naturlig del av hverdagen for utøverne selv, da spesielt DJs som i tillegg til å snurre plater, ofte arbeider som produsenter for musikken. Lydstudioet kan dermed gjerne være et lite rom hjemme, vel plassert i en trygg og personlig atmosfære der de

fleste prosesser med musikkproduksjonen foregår privat. I de tilfellene jeg selv har arbeidet sammen med musikere og informanter i studio, både i spesifikk forbindelse til dette prosjektet og i andre sammenhenger som musiker, har studio vært rom i privat leide eller eide lokaler. De har vært preget av relativt små forhold med sparsomt utstyr, både når det gjelder rent lydtekniske løsninger og annet inventar. Enkle forhold i det tekniske utstyret er dog ikke nødvendigvis hindringer for at kvaliteten i det musikalske og lydmessige produktet vil være god. Som vi også skal se nærmere på i senere analyser, fases ofte enkelte ledd i selve musikkproduksjonen ut til andre mer spesialiserte lydstudio, for å oppnå den kvalitet som eksempelvis trengs for distribusjon, opptrykk og avspilling på radio. Men hovedvekten av studioarbeid, opptak og miksing i rapmusikk gjøres i dag ofte på aktørenes hjemlige arena.

Liminalitet: mellomliggende modaliteter

De påstander og spørsmål som her stilles innledningsvis i problemformuleringene betoner et syn på musikk som *musisering*; et sosialt fenomen der musikken anses som å være uten noen form for sonisk autonom egeneksistens "i-seg-selv". Her er vi enige i eksempelvis Christopher Small sine perspektiver om at musikk ikke er en *ting* men en *aktivitet* som sosiale aktører engasjerer seg i (Small 1987 og 1998). Small fremhever også at begrepet musikk, som performativt og kompositorisk fenomen, også må inkludere lytting, kroppslig bevegelse, opplevelser i spesifikke fremføringssteder som ritualisert atferd. Det er gjennom begrepet "musicking" at han antyder kvalitative relasjonelle meninger og verdier som preger aktiviteten: "musicking is concerned with the exploration, affirmation and the celebration of relationships" (1987, s. 56). Small sitt overbyggende utgangspunkt er altså at all musikalsk aktivitet er *relasjonell* i og med at den utforsker, eksperimenterer, bekrefter og feirer

mellommenneskelige relasjoner. Dette er et *rituelt* trekk ved musisering, som definerer relasjonene og statuser mellom mennesker. Vi skal komme tilbake til musikalske aktiviteter som ritualisert praksis. Men la oss starte denne analysen med en kort etnografisk beskrivelse av en situasjon der rap som sosial, musikalsk og kollektiv praksis utfolder seg i studio:

I en mørk kjeller sentralt i Oslo sitter en gjeng musikere og prater løst om hiphop, rappere og musikk. Lokalet er tett, røykfullt, en spliff sendes rundt. Det lyttes til høy musikk, for det meste amerikansk undergrunnsrap. Noen av de til stede er etnisk norske, andre med bakgrunn fra andre nasjonaliteter. Lokalet, som er et lydstudio, fylles etter hvert opp av flere personer der mange er kledd i Nike airs, hoodies, baggy jeans og capser merket NY eller LA. Hilsninger er omfattende og komplekse med forskjellige håndtrykk, klemmer og anerkjennende kommentarer til venner, kjente og nykommere. Etter en stund starter en opptakssession i studioet der flere rappere legger vokal på noen halvferdige beats. Stemningen stiger og blir intens. Alle som er til stede, men som ikke direkte er involvert i rappingen, deltar ekstatisk med oppmuntrende tilbakemeldinger, rop, og en kroppslig innlevelse i situasjonen som er kokende intens. Etter et par timer roer hele situasjonen seg. Mens noen drar fra studioet, søtete og tilfredse, sitter noen igjen og kobler av med nok en runde som legger et tykt røykdekk over bordet. Ola sitter igjen ved miksepulsten, dypt konsentrert med headset på og fikler med et MIDI-keyboard som står oppstilt ved siden av en nedstøvet og frakoplet MPC. Stemningen flyter stille og rolig tilbake til det den var for et par timer siden.

Dette er en kort skildring av en av mange opptakssessions blant musikere som arbeider med rapmusikk jeg har deltatt på. Jeg har ved flere

anledninger både "observert" metodisk, samt deltatt som musiker i slike sessions. Opptakssituasjonene er svært ofte preget av en høy partyfaktor med intense perioder for aktivitet og handling. Denne koblingen, mellom tilstand, væren og interesse i spesielle former for samhandling, og til det spesifikt musikalske, synes å være spesielt sterk i rapfeltets egne interne logikk. Men hva innebærer denne tilstanden eller væren-i-verden for aktører i dette interne feltet? Det som synes å prege slike aktiviteter som kort beskrevet ovenfor, er at de er *liminale* og av rituell karakter.

Liminalitet kan ses på som en *modalitet* av sosialt liv som står i et dialektisk forhold til andre modaliteter i et samfunn forøvrig. Det er heller ikke et uproblematisk begrep å benytte seg av, spesielt tatt i betraktning begrepets historie, tidligere bruk og konnotasjoner. Vi skal senere i dette kapitlet vurdere dette nærmere. Den etonymiske betydningen av liminalitet stammer fra det latinske ordet *limen* (*på terskelen* eller *inngang til*) knyttes ofte til antropologen Arnold Van Gennep. Gennep benyttet seg av dette i forbindelse med studiet av overgangsriter, en sosial praksis som er preget av et mønster eller struktur som inneholder tre faser (Van Gennep 1909). Den første fasen betegnes ofte som den *separerende* og symboliserer en form for frakobling av et individ, eller en gruppe individer, fra tidligere faste posisjoner i den sosiale strukturen de kom fra. Den andre fasen er den *liminale* og kjennetegnes ved at et individ eller en gruppe individer "mister" sine sosiostrukturelle statuser, plikter, rettigheter og sin sosiostrukturelle væren. Den siste fasen er den *inkorporerende* der passasjen fra et sett statuser til nye symbolsk sett er gjennomført. Det rituelle subjekt, enten dette er ett individ eller en gruppe individer, returnerer til den sosiostrukturelle hverdagen med et sett nye statuser, roller, rettigheter og forpliktelser. Det er i denne fasen forventet at den eller de som har gått gjennom ritualet igjen skal opptre med en

atferd som tar hensyn til normer, regler, konvensjon, skikk og tradisjon, som *nye personer*. Det som vi kan stille spørsmål ved her, er hvorvidt det er fruktbart å betone overgang *fra* en tilstand *til* en annen, eksempelvis ungdom/voksen.

I dagens samfunn er vennskap og kollektiv tilhørighet viktige sosiale institusjoner for individer. Spesielt gjelder dette ungdom som er i en sosial etableringsfase i livet; en liminal overgang til voksenlivet. Et "samfunn" kan sies å være delt opp i et mangfold av ulike felt, enten det er snakk om familie, arbeidsliv, fritid, sport. Denne delingen er også spesielt fremtredende i det moderne, industrialiserte samfunn hvor individer ikke innskrives i sosiale relasjoner på samme måte som mindre relativt autonome og tradisjonelle samfunn. Det vennskapelige som et sosialt bånd, krever i tillegg at man innsettes i en sosial gruppe man dermed blir en definert del av. Etableringen og opprettholdelsen av sosiale grupper kan sies å være ritualisert i og med at aktører repeterer handlinger og aktiviteter som definerer gruppen og skiller den fra andre grupper. Van Gennep berører dette rituelle trekket ved å se på overganger fra en sosial kategori til en annen. Men den praktiske sosiale funksjonen for det fenomenet Van Gennep definerte, synes for oss å ligge i konseptene *legitimering* og *innsettelse*. Det viktigste riter gjør, er ifølge Bourdieu det som er av *skjulte* og mer *implisitte* betydninger (Bourdieu 1991, s. 118). Bourdieu gir et eksempel fra omskjæringsriter blant Kabylefolket i Algerie der unge gutter gjennom en rite går over til voksen status. Men den *egentlige* betydningen er å definere *kvinner utenfor* et sosialt felt. Gutter separeres ikke *fra* sin guttetilværelse *til* voksen, men fra kvinnene og den feminine verden som sosial sfære. Overgangsritualer etablerer dermed avstand og terskler mot andre sosiale grupper, de legitimerer

distinksjoner grupper mellom og *stadfester* forskjellighet. Gutter er født som gutter, men *stadfestes* som menn gjennom riten.

Ingen individer er født til å "være" hiphop, jazz, rocker eller pønker. Aktører i populærmusikalsk praksis *stadfestes* altså ikke av en allerede gitt identitetsmessig sannhet. Vi kan derfor i stedet snakke om en sosial definerende aktivitet, en *innsettelse*, der et individ i kraft av sin sosiale *posisjon, autoritet, legitimitet*, samt gjennom et sett handlinger, blir tilskrivet en *posisjon* og et sett av statuser gjennom *andres* representasjon av personen, og gjennom personens *egne* representasjoner av seg selv. Ifølge Bourdieu er *innsettelse* som dette en kommunikativ handling. "it signifies to someone what his identity is, but in a way that both expresses it to him and impose it on him by expressing it in front of everyone and thus informing him in an authoritative manner of what he is and what he must be" (Bourdieu 1991, s. 120). Å bli det man er, er en sosial rituell prosess, som både inkluderer navngiving og individets representasjon og *andres* representasjon av individet, prosesser som synes å være spesielt aktive i tilstander av liminalitet. Navngiving er en viktig sosial rite og grunnleggende vesentlig for identitetskonstruksjon. Ulike navneskikker står eksempelvis for spesifikke *strategier*, og innen rap og hiphop har det fra 1970-tallet vært vanlig at utøvere lager seg alias og ikke bruker sine fødenavn. Dette er også et trekk ved andre populærmusikalske sjangere som pop, rock og jazz. Karakteristisk for dette er at utøverne enten lager seg navn som står i en viss sammenheng med deres personlige trekk, eller at de navn som brukes konnoterer mot høy status. Dette er svært vanlig i den amerikanske jazztradisjonen, der vi har eksempler som *Duke* Ellington (Edward Kennedy Ellington), *Count* Basie (William Basie) og *Big* Sid (Sidney Catlett). Innen hiphop videreføres denne tradisjonen, med utøvere som kaller seg for Grandmaster Flash og KRS-One for nevne noen. I Norge

Studiopraksis og liminalitet

bruker rappere og DJs samme strategi. Eksempler kan være rapperen Whimsical (uberegnelig, lunefull), Jørg-1 (nummer én i rapfeltet), Apollo (sannhet, lys). Individuer i en liminal tilstand er i en sosial tilstand som gjør at de er statusmessig og ofte fysisk plassert *utenfor* eller *ved siden av* samfunnets normative konvensjoner, regler, klassifikasjoner og kategorier som definerer status og posisjoner i en primær virkelighet. Liminale individer er verken "her eller der", de er hva som antropologen Victor Turner kaller for "betwixt and between":

[...] this condition [liminalitet] and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. (Turner 1969, s. 95)

Sosiale individer i liminale faser befinner seg altså mellom de posisjoner og statuser de normalt innehar gjennom slektskap, lov, skikk og konvensjoner gitt av det strukturelle samfunnet. Generelle dagligdagse sosiale bånd kan oppløses, opphøre eller slutter å inneha de virksomme funksjonene de til vanlig innehar. Turner påpeker at det ofte utvikler seg midlertidige og egalitære tilstander, kameratskap samt sterkt samhold mellom flere individer som befinner seg i en slik liminal tilstand, som ofte er sterkt symbolisert. Distinksjoner mellom status, klasse, kjønn, kaste, slektskap, rang eller hierarki oppløses, forsvinner eller blir homogenisert ifølge Turner. Liminalitet er også et *potensial*, et potensial på hva man *kan* være og *hva* som kan være (Alexander, s. 129-130). Liminalitet kan sies å være mindre fremmedgjørende en den sosiostrukturelle hverdagen, mer eksistensielt tilfredsstillende, og forsterkende i forhold til egalitære verdier i stedet for strukturelle verdier som status, forskjellighet, klassetilhørighet, etc.. Turner skriver at liminalitet representerer:

[...] the possibility of standing aside not only from one's own social position but from all social positions and of formulating a potentially unlimited series of social arrangements. (Turner, sitert i Alexander, s. 130)

Hvis liminalitet ses på som en tilbaketrekning i rom og tid fra "normale" varianter av sosial samhandling, så kan fenomenet også ses på som et *romlig og tidsmessig potensial* for å forholde seg undersøkende, eksperimenterende og relativ til de sentrale kulturelle verdier og grunnlag der denne formen for liminalitet oppstår. Også sosiologen Dick Hebdige (1979) trekker frem tilbaketrekning fra direkte og åpen kommunikasjon som et sentralt aspekt ved det han kaller for subkulturelle stilarter. De karakteriseres ved en avstand og tilskrevet forskjellighet, som historisk sett har utviklet seg fra sosiale gruppers underordenhet og marginale plasseringer, samt gjennom deres opposisjonsstrategier mot dominerende strukturer i samfunnet. Dette har ført til sosiale og musikalske liminale "rom" der kontroll, makt og dominans i mindre grad kunne utøves av en hegemonisk klasse. I liminalitet kan de profane og dagligdagse sosiale relasjonene og verdisystemene som er preget av struktur bli brutt og erstattet av andre systemer. Musikalsk praksis som sosial aktivitet kan da ses som et slikt nytt felles relasjons- og verdisystem, ofte preget av en sjangerspesifikk symbolisering, på samme måte som et felles "hemmelig" språk og ulike ikke-verbale symbolske uttrykk som dans (breakdance, kroppsbevegelser, etc.) og visuelle uttrykksmåter (graffiti, musikkvideo, webdesign, CD-cover, etc.). Liminalitet kan også inneholde komplekse sekvenser av episoder og hendelser i et "hellig" sted og i et "hellig" tidsrom. Både tid og sted i liminalitet mystifiseres, helliggjøres og ilegges nye seremonielle betydninger for dem som er "betwixt and between". I følge den norske sosialantropologen Bror Olsen (1995) er housemusikken

og houseparties eksempler på ungdomskulturelle fenomener som representerer en form for liminalitet. Houseparties fungerer ifølge Olsen:

[...] som ei slags fristilling i forhold til forventninger til sosiale personer i møter, som kan knyttes til Turners forståelse av liminalitet. [...] Ritualisering [kan] på mange måter sees som ekvivalent med utvikling av stil på den måten at begge fenomener angriper noen av de samme aspekter ved sosialt liv i det moderne (postmoderne) Vesten. Fristilling av individer gjennom oppsøking av liminale posisjoner kan sees som egenskap både ved ritualisering og ved utvikling av spesifikke subkulturelle stilarter. (Olsen 1995, s. 63)

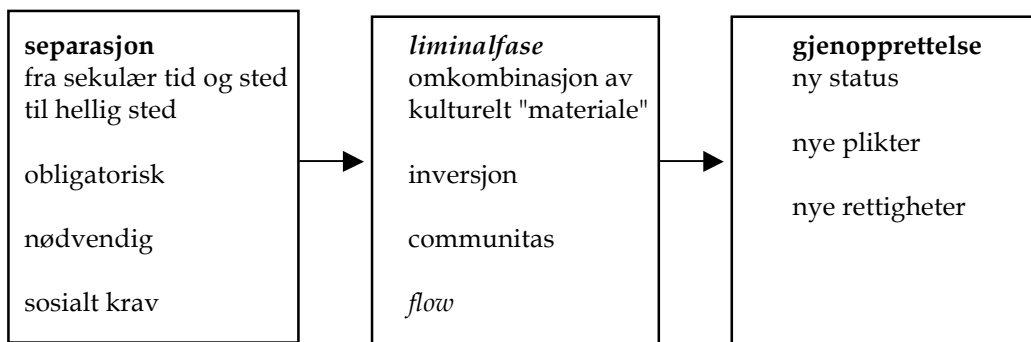
Olsen presiserer viktige aspekter ved houseparties som også kan belyse verdier i andre populærmusikalske praksiser. Men, mens housemusikken og raves er preget av en individuell væren (gjennom dans, personlige møter), er rapmusikken i større grad basert på en fristilling av det kollektive; av gjengen eller crewet.

Turner drar opp et klart skille mellom liminalitet i såkalte "tradisjonelle samfunn" og det han kaller for *liminoiditet* i moderne samfunn i kjølvannet av den industrielle revolusjon, selv om det er formmessige relasjoner kategoriene mellom (fig. 1). Mange tradisjonelle og premoderne samfunn er preget av forholdsvis distinkte og sterkt symboliserte riter, mens moderne samfunn etter den industrielle revolusjon er preget av mindre distinkte og tydelige former for ritualisering. Den vestlige kulturkrets kan sies å lenge ha vært preget av en virkelighetsanskuelse eller kosmologi som i mindre grad er preget av tro på overnaturlighet. Den moderne verden er i stedet mer rasjonalistisk, basert på fornuft og struktur, og er en konsekvens av spesielt Europas historie med industrialisering, urbanisering, vitenskapelig utvikling og en nedtoning av tro på overnaturlighet. Et annet trekk ved vårt moderne samfunn er fremveksten

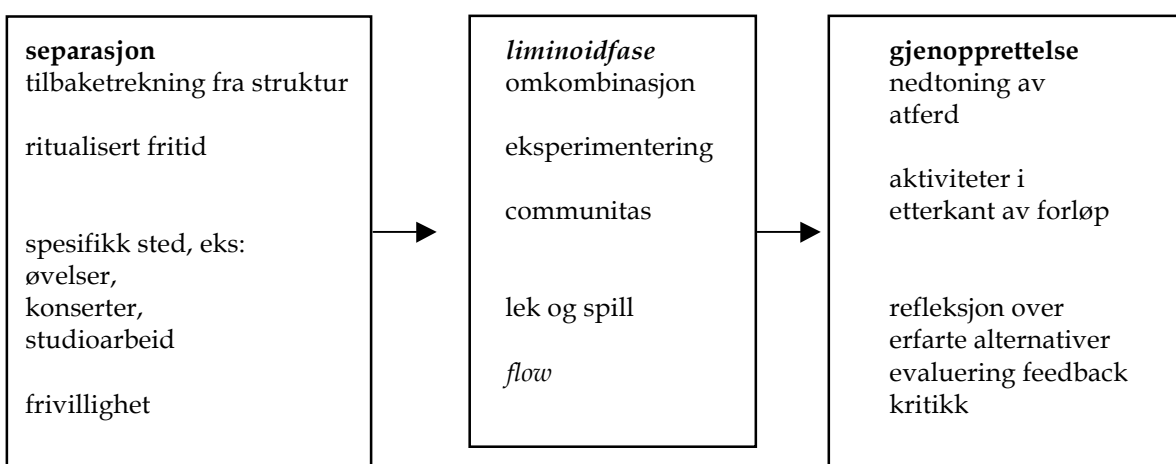
av den autonome kunsten, underholdning, fritid, samt et mangfold av performative sjangere. Figuren nedenfor viser oss Turners distinksjon mellom liminalitet og liminoiditet knyttet til overgangsriter, en distinksjon som reflekterer nettopp disse karakteristikene ved det (post)moderne samfunn.

Figur 1: Liminal vs. Liminoid ⁴⁵

Liminalitet som rituelt *nødvendig* element i tradisjonelle samfunn:



Liminoiditet som rituelt *alternativt* element i moderne, teknologiske komplekse samfunn:



⁴⁵ Figuren er en omarbeidet versjon av Turners (1987, s. 9).

Studiopraksis og liminalitet

De sosiale kategoriene *arbeid* og *lek* er i vår kulturelle sammenheng, vår primære virkelighet, relativt sterkt separert fra hverandre. Men i studioaktiviteter knyttet til rapmusikk flyter ofte disse sammen i samme aktivitet som da preges av *lekenhet* men også sosialt og kulturelt nødvendig som arbeid for de aktørene som er involvert. Liminoide aktiviteter som *frihet*, *fritid* og *lek* er preget av en likhet med premoderne ritualisering og liminalitet i *form* og *motivasjon*. Det foregår i begge modalitetene en tilbaketrekning eller separasjon fra et sted til et annet, en omkombinasjon av kulturelt symbolsk materiale der liminoiditet skiller seg ut fra liminalitet gjennom frivillighet, eksperimentering, lek og spill, mens det i etterkant foregår en gjenoppretting. I liminalitet vil dette være en rekke nye statuser, rettigheter og plikter, mens i liminoiditet vil det i større grad være nedtoning av atferd, revitalisering, refleksjoner og potensielle endringer i sosial samhandling, moral, tradisjon og skikk. Lek og fritid er ifølge Turner aktiviteter som er "midt i mellom" (betwixt and between), "ingenting" eller meningsløse kategorier, hvis de ses i relasjon til strukturelle forpliktelser eksempelvis gitt fra en gitt sosial familie- eller arbeidssfære. Det er nettopp her det liminoide oppstår som viktige *symbolske* sjangere i vår kultur (Turner 1982, s. 26-40).

Just as when tribesmen make masks, disguise themselves as monsters, heap up disparate ritual symbols, invert or parody profane reality in myths and folk-tales, so do the genres of industrial leisure, the theatre, poetry, novel, ballet, film, sport, rock music, classical music, art, pop art, etc., *play* with the factors of culture, sometimes assembling them in random, grotesque, improbable, surprising, shocking, usually experimental combinations. But they do this in a much more complicated way than in the liminality of tribal initiations, multiplying specialized genres of artistic and popular entertainments, mass culture, pop culture, folk culture, high culture, counterculture, underground culture, etc., as against the relatively

limited symbolic genres of "tribal" society, and within each allowing lavish scope to authors, poets, dramatists, painters, sculptors, composers, musicians, actors, comedians, folksingers, rock musicians, "makers" generally, to generate not only weird forms, but also, and not infrequently, models, direct and parabolic or Aesopian, that are highly critical of the *status quo* as a whole or in part. (ibid. s. 40)

Turner beskriver her likheten mellom tradisjonelle samfunns rituelle, liminale praksiser og kategorier, som innen den moderne verden er liminoide. Samtidig presiserer han deres *dialektiske* karakter og at de står i en "aktiv" posisjon i forhold til normative strukturelle aspekter ved samfunnet. Kritik mot status quo anser vi her som både et karakteristisk trekk ved mye av rapmusikkens ritualiserte praksis, i både kroppsspråk, språksjanger, ordvalg, klesstil og performance, samt som en mer implisitt væren i en alternativ virkelighet preget av sosiale sfærer der direkte, uforpliktende, umiddelbare og *totale identitetskonfrontasjoner*, og dermed likhet, preger sosiale samhandling. Det følgende etnografiske materialet kan delta som en "tykkere beskrivelse" i denne drøftingen om hva som kan prege slike alternative praksisen innen rapfeltet.

Studiopraksis på innsiden⁴⁶

Sensommeren 2005, dag 1: Jeg har avtale om å besøke en bekjent i et studio som ligger nede i sentrum. Studioet ligger sentralt i byen og har de siste årene bemerket seg som et av de mest sentrale i produksjonen av hiphop her til lands. Flere artister har de senere årene blitt tilknyttet studioet. Jeg avtaler å treffe ham i sentrum for deretter å gå ned til studioet. Vi har med oss instrumenter og har avtalt å gjøre noen opptak, uten at vi på forhånd

⁴⁶ Opplysningene i det følgende empiriske materialet er endret på bakgrunn av forskningsetiske hensyn. Notatene har ingen relasjon til Tungtvanns aktiviteter.

har noe konkret avtale om hva det rent musikalsk innebærer. Roar er en gammel kompis med Stein, en av produsentene. De vokste opp sammen, spilte i band sammen og henger mye i lag når de treffes. Vi møtes nedi byen der gutta henger og leker seg med et par skateboards. Mange grundige hilsninger foregår når vi møtes; med hender, anerkjennende kommentarer og blikk. Noen korte samtaler utfolder seg, mest om konserter som har blitt gjort. Vi går fra midten av byen og fem minutter ut mot et folketomt, grått undergrunnsområde preget av tung trafikk, støv, bråk og nedslitte fasader.

Plutselig stanser vi utenfor en halvt gjennomsiktig og skitten dør. Jeg lur... Skal vi hit? Roar ringer på døren, og etter noen sekunder hører vi spraking i en høyttaler. "Roar? Ja, hei og takk for sist! Kommer snart!" Stein dukker kjapt opp og låser opp døren. Hvem ville trodd at et av landets kanskje mest viktige studio ligger her, tenkte jeg mens vi forsvinner vekk fra støyen fra byen, støvet og den varme sola. Inne er det mørkt. Sko i gangen, slitte vegger, skjeve dører og trange trappetrinn dypere ned i en trang kjeller. Det blir mørkere. Jeg tar av meg skoene og må klappe meg. Roar og Stein er tydeligvis lommekjent her. Dette er mitt første besøk, og når jeg står i stummende mørke i gangen, må jeg faktisk føle meg frem langs med veggene for å komme meg fremover. Lyden. Jeg beveger meg etter stemmene enda lengre ned i kjelleren. Døråpninger, svinger, trapper, mørke. Alt synes egentlig uendelig langt fra den verden vi faktisk kom fra et par minutter før. Endelig får jeg etter et par snublende trinn synet av lys i øynene igjen. Nederst i kjelleren sitter Roar, Stein og ei jente i en sofa rundt et bord. Veggene er malt sorte. Ingen vinduer. Tykk luft. Et par bokhyller, ei hylle med CD-er og vinylplater står der også, i tillegg til et gammelt stereoanlegg. Lengst inn i lokalet har de også et eget rom fylt fra golv til tak med utrolig mye

vinylplater. Her må det meste av utgivelser innen sjangrene hiphop, funk og rhythm'n'blues finnes... Praten går lett. Stein og Roar kjenner hverandre godt i fra før og jeg og Roar har ei god stund samarbeidet i lag i flere musikalske prosjekter og spilt i lag. Praten går om hjemtraktene, kjentfolk, og folk man har mindre til overs for. Mye musikkprat. Om hvem som er bra og hvem som stinker i det nordiske hiphopmiljøet. Stein sier at mikseren deres er til overhaling og at studioet er i en downperiode når det gjelder opptak. Arbeidet med den siste CD-produksjonen ligger på vent. Derfor synes han det er dritkult at vi kan stikke innom nå, for å få gjort noen opptak. Han tar oss med til kontrollrommet for å vise oss hva han har rigget opp for øyeblikket. Lydkort, laptop med Cubase, en gammel MPC og noen effektrack, det er alt. I tillegg har han et innspillingsrom innenfor selve kontrollrommet. Det eneste utstyret i innspillingsrommet er én mikrofon og headsett for lytting. Alt er mørkt. Hører eneste vegg, teppene og gulvet. Vi sitter en stund og prater litt om utstyret, oppdrag Stein må vente med og litt om andre musikalske prosjekter. Vi går ut og setter oss i sofarommet igjen. Jenta går og plutselig dukker det opp et par andre som kommer inn og ned i kjelleren fra verden utenfor. Kjente fjes fra hiphopmiljøet jeg har hilst på før, heldigvis, tenkte jeg. Karene slipper seg avslappet ned i sofaen og puster lettet ut, som om de endelig var hjemme igjen og kunne slappe hundre prosent av. En av dem legger opp litt grønt på bordet og ruller en joint som etter hvert går på passeres rundt bordet. "Lite luft her inne...", tenker jeg, mens en tykk sky legger seg rolig utover det lille rommet. Midt i praten spør jeg Stein om ikke han er interessert i å booke en annen kåk til studioet. "jo, egentlig, gjerne det, assa. Men det er egentlig greit nå. Vi overlever. Det er uansett litt ok nå for tida, å være litt unna ting og tang. Får ta det rolig til en forandring" Nye folk kommer etter hvert inn og rommet blir ganske trangt og folksomt.

Etter ei stund går de fleste og vi tre er igjen. Stein har et oppdrag utenfor byen senere på dagen og må komme i gang, så vi pakker opp instrumentene og går inn i studioet. Stein sier han vil prøve å produsere noe kult i forbindelse med den neste CD-produksjonen han er i gang med nå. Gjerne med litt akustiske instrumenter. Det blir mye sampling, men råfett hvis vi får til noe live her og nå. Jonas, produsentkompisen til Stein har allerede sittet og jobbet mens vi andre satt i sofaen. Han har lagd en enkel beat på laptopen som vi kanskje kan bruke. "korsn lagæ du deinn hær beaten," spør jeg. "Nei, bare ramla ned fra keyboardet inn på laptopen. Har ikke miksebord, så dette må bli enkelt." Audiosamples, låst til et digital rytmisk mønster. Ei enkel basslinje legges til. Vi lytter. Rytmen er "rett frem", enkel, høres nesten old school ut. "Ok, kan vi gjøre noe oppå denne?" spør Geir og jeg og Roar lytter. Jonas looper beaten i studiomonitorene og vi setter oss ned i kontrollrommet og bare jammer med, uten å si så mye. Prøver ut noen toner, linjer, rytmer og riffs. Etter ei stund møtes vi litt her og der og finner etter hvert tonearten og noen riff som låter bra i lag. "Yes! Det låt kult! Kan dere gjenta den biten der?" Stein rigger opp en enkel mikrofon i innspillingsrommet, som nå på dagen har blitt særdeles varmt på grunn av temperaturen ute og mangelen på tilstrekkelig lufting. Han har lyst til å ta opp med en gang. Jeg får beaten på øret gjennom hodetelefonene og prøver å huske hva jeg egentlig spilte for to minutter siden. Det gikk greit, i tillegg til noen improviserte linjer her og der. Jeg spør Jonas om det er nok. "Tja, hvis ok for deg. Gjerne prøv mer. Jeg sitter her. Prøv noe annet da..." Slik spiller vi en times tid. Prøver ut nye ideer, legger på effekter etterpå, looper biter av det vi tok opp og tester ut. Roar er storforneymd. "Ja fy faen gutter, nå har vi jo ei jævla låt. Denne er jo nesten ferdig!" Vi går ut i sofaen igjen og setter oss. Det er blitt sent ettermiddag. Siste røyk vandrer rundt bordet

og Stein må videre på oppdrag. Solen gikk akkurat ned over byen da jeg etterpå gikk ut. Roar ble igjen. Hadde ingen steder å overnatte. Ute var det som å komme fra en annen verden, totalt avskåret fra den daglige. Jeg hadde bare med å nå bussen for å rekke en familieavtale senere.

Dag 2: Dagen etterpå møtes vi for å gjøre mer opptak. Entreen føltes lettere og jeg klarte i hvert fall å unngå snubling på vei ned i studioet. Det er ettermiddag og Stein og Jonas er på plass. I tillegg treffer vi et par andre rappere som er tilknyttet studioet. De sitter henslengt i sofaen, ruller et par jointer som går rundt bordet og prater om andre band og rappere. Stein forteller at de har noe på gang og vil gjøre opptak av litt vokal først. To rappere til kommer ned. Jonas sitter allerede i kontrollrommet innenfor og jobber med en beat. Etter ei lita stund går to av rapperne inn i studioet og begynner opptakene. Situasjonen er tilsynelatende uorganisert og tilfeldig. Men de som rapper har en klar feeling på at de skal få til noe kult akkurat nå, og energien og stemningen inne i studioet tar seg markant opp. Lyden skrus opp, og hele greia er som en fest. Ting flyter i en enhetlig felles retning og å avbryte nå ville vært litt av en nedtur! Kristian, en av rapperne, har fått på seg hodetelefonene og langer ut tekst over beaten, prøver et par ganger, og blir helt oppslukt i situasjonen. Når han er ferdig, spretter han ut av opptaksrommet, hopper gjennom kontrollrommet, er drivende søtt og helt under taket - sannsynligvis både av den musikalske happeningen og av stimulerende elementer. Slik fortsetter det en times tid, med energiutblåsninger, en intens stemning og et kollektivt utbrudd av kameratskap, musisering, samhold og studioopptak. Jeg har mistet følelsen av tid. Hvilken tid er det på døgnet? Ser på klokka. Seks på kvelden. Den kunne like gjerne vært fire på natta... Etterpå legger stemninga seg rolig ned som et tungt lokk over alle. Noen av rapperne forlater studioet, noen legger seg i sofaen mens en

Studiopraksis og liminalitet

av dem tar vare på energien og sitter og skriver på en raptekst til sitt neste album. Noen dager etter arbeider gutta videre i studioet med opptakene. Etter noen dager med intense felles økter glir arbeidet over i lange strekk med redigering og miksing.

Communitas: musikalsk feiring av det sosiale fellesskap

Det sosiale liminale fellesskap erfart i slike studiopraksiser synes å være preget av det Victor Turner kaller for *communitas* (1969). Dette konseptet kan i likhet med liminalitet nyanseres i retning av *alternative tilstander* eller *sosiale modaliteter*. Det er blant annet gjennom liminalitet at alternative sosiale tilstander som *communitas* kan oppstå. Dette inkluderer spontanitet, umiddelbarhet, totalitet i personlige møter og en form for kollektiv *distanse og forskjellighet* fra den daglige sosiale strukturelle virkeligheten som preger samfunnet. *Communitas* har med dette en *eksistensiell* kvalitet, som omfatter aktiveringen av *helheten* i individer og deres relasjon til andre helhetlige individer. Sosial struktur kan til forskjell fra dette sies å være en *kognitiv* kvalitet, der personers relasjoner ofte er redusert til distinkte roller, statuser, etc. Denne strukturen er sammensatt og må forstås i sammenheng med hierarkiske lagdelinger, slektskapsmønstre, ulike statuser, byråkrati, etc. Det spontane, umiddelbare og *eksistensielle* i *communitas* kontrasterer markant med denne "sosiostrukturen" der normative handlingsmønstre, samt regler og konvensjoner styrer store deler av den sosiale og kulturelle samhandlingen mellom personer. *Communitas* er også en sosial modalitet som er tids- og stedsmessig preget av det umiddelbare *nå*, mens sosiostrukturen ofte er i, og basert på *fortiden* og en mer eller mindre kalkulert beregning av fremtiden. Et viktig aspekt her, er at *communitas* må ses på som en sosial modalitet som står i en *dialektisk sammenheng* med sosial struktur. Vi snakker dermed ikke om to ulike virkeligheter som eksisterer uavhengige

fra hverandre. Individuer løsrives og distanserer seg fra "stramheten" og begrensninger i strukturen nettopp gjennom deltakelse i *communitas*. Turner presiserer at det er:

[...] two major "models" of human interrelatedness, juxtaposed and alternating. The first is of society as a structured, differentiated, and often hierarchical system of politico-legal-economic positions with many types of evaluation, separating men in terms of "more" or "less". The second, which emerges recognizably in the liminal period, is of society as an unstructured or rudimentarily structured and relatively undifferentiated *comitatus*, community or even communion of equal individuals [...]. (Turner 1969, s. 96)

For individer og grupper i samfunnet er den dialektiske prosessen disse to modellene imellom et sentralt aspekt ved sosialt liv. I følge Turner er sosialt liv "[...] a type of dialectical process that involves successive experience of high and low, *communitas* and structure, homogeneity and differentiation, equality and inequality" (ibid., s. 97). Denne vekslingen, eller dialektiske relasjonen, synes å prege alle samfunn; *communitas* og struktur står i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre.⁴⁷ *Communitas* som sosial kategori kan da heller ikke eksistere alene, frikoblet og komplett avskåret fra struktur. Materielle behov og behov for sosial og lokal organisasjon for mennesker i et gitt samfunn ville da ha blitt umulige å oppnå og vedlikeholde over tid siden reproduksjonen av kultur krever et minimum av kontinuitet. *Communitas* er også en modalitet av sosialt liv som ofte bryter med samfunnsstrukturelle grenser personer imellom. Medlemskap og deltakelse i for eksempel et musikalsk

⁴⁷ Seligman m.fl. (2008) argumenterer på en liknende måte for at "ritual creates a subjunctive, an "as if" or "could be," universe" (s. 7). I tillegg påstår de at slike alternative meningsunivers ikke bare kan knyttes til menneskers *religiøse* domene men at "these aspects of a shared "as if" created through ritual pervade many realms of human endeavor" og at "ritual modes of behavior can be usefully contrasted to what we term sincere forms of approaching the world (s. 8).

felleskap som etnografisk skissert ovenfor, overskrider (transcenderer) ofte andre sosiostrukturelt etablerte grupper i eksempelvis et lokalmiljø, samt familiegrupper. Der etableres, stabilt eller midlertidig, konstellasjoner av et *spesifikt* miljø (community) med spesielle fellestrekk. Slike fellestrekk kan være en gitt sosial eller kulturell tilstand, situasjon, historiske premisser, interesser, konflikter, problemer, etc. (Turner 1969, s. 14). Det ligger altså i *communitas* en *emosjonell identifikasjon* individer mellom, et viktig moment som vi mener har stor betydning for analyse av musikk som sosialt og identifikatorisk fenomen. Aktørene i fellesskapet identifiserer seg kollektivt ut fra emosjonelle eller ideologiske skjema og symboliserer denne identiteten gjennom bruk av spesifikke koder for samhandling, praksis og utadrettet virksomhet.

Turner skiller mellom tre typer eller varianter av *communitas*. Det *eksistensielle* eller spontane *communitas* karakteriseres ved å ikke være "planlagt" eller på noen måte systemisk. Det kan beskrives som en happening "der og da", der en umiddelbar og eksistensiell følelse av fellesskap og samhold oppstår og utfolder seg mellom flere individer. Beskrivelse av den opphøyde og ekstatiske stemningen i studioarbeid presentert innledningsvis kan tjene som eksempel på dette. Men det spontane *communitas* kan aldri opprettholdes i mer enn korte perioder. Returen, eller en form for tilbakefall, til struktur er alltid nødvendig, men man returnerer *revitalisert* av erfaringene og opplevelsene i *communitas*. Dette ser vi eksempelvis i den praksis som rappere og musikere knyttet til hiphop utøver. Det er i stor grad et innslag av opphøynet stemning og intens deltakelse i slike sessions. Slike affekter og erfaringer er ettertraktet og danner dermed grunnlaget for, og videreføres i en mer etablert praksis. Det spontane eller eksistensielle *communitas* vil nødvendigvis bli omarbeidet eller institusjonalisert, og kan dermed videreføres til en mer

stabil og varig enhet i et sosialt system. Turner kaller dette for det *normative* *communitas*, som er karakterisert ved at det spenner over tid og adresserer et behov for å mobilisere og organisere ressurser for sosial kontroll blant medlemmene i en gruppe som arbeider mot et felles mål. Innen rapmusikk ser vi eksempler på dette bl.a. fra Amerika med etableringen av organisasjoner som Afrika Bambaataas Zulu Nation og liknende. Sist er det, i følge Turner, et *ideologisk* *communitas* med ulike variasjoner av "utopiske modeller for samfunn basert på eksistensielt *communitas*" (Turner 1969, s. 132, min oversettelse). Eksistensielt *communitas* kan ses på som en prosess der sosiale former og praksiser virker i en utenfra-og-inn-prosess, mens et ideologisk *communitas* er et forsøk på å snu dette på hodet, der et kollektiv av individer eksternaliserer former innenfra og ut.

I *communitas* synes det, i følge Turner, å være ønskelig eller nødvendig med et innslag av synd, lovløshet eller ondskap for å "fyre opp" under *communitas* som eksistens. *Communitas* gir en frihetsopplevelse som søkes sterkt i vårt samfunn i dag, eksempelvis i lek og spillaktiviteter, og er preget av en mer alternativ og frigjort sosial væren-i-verden:

[...] a way both of being detached from social structure - and hence potentially of periodically *evaluating* its performance - and also of a "distanced" or "marginal" person's being more attached to *other* disengaged persons - and hence, sometimes of evaluating a social structure's historical performance in common with them. (Turner 1982, s. 50, originale uthevinger)

Communitas manifesterer seg altså ikke bare gjennom liminalitet, men også i andre sosiale modaliteter: marginaliserte personer, undertrykte, outsiders eller *outcasts*, representerer alternative sosiale formasjoner i samfunnet og symboliserer og manifesterer det vi kaller for *communitas*

(Turner 1969, s. 111). Globalt sett ser vi at det her er sammenheng mellom Turners konsept og en mer kosmopolitansk emosjonell identifikasjon på tvers av nasjonalitet. Det som ofte binder sammen mennesker, er deres emosjonelle tilhørighet med andre individer som deler et sett felles ideer og følelsesmessige disposisjoner.

Communitas kan også være preget av *tilbaketrekning* og *isolasjon*. Dette involverer en total eller delvis tilbaketrekning fra deltakelse i de strukturelle relasjonene den dagligdagse sosiale verden er preget av. Turner (1969) eksemplifiserer med *Baul* i Bengal, en sekt med musikere som spiller strengeinstrumentet *ektara* som akkompagnement til tradisjonelle religiøse sanger (s. 164-165). De kan karakteriseres som musikalske nomader, vagabonder, komponister, musikere, dansere og skuespillere som ser det som sin misjon i livet å underholde og å spre budskap om kjærlighet og ekstase over hele verden. Tradisjonen er i dag aktiv i Bengal, India og deler av Bangladesh.

The Bauls are migrant musicians found in Bengal. They are a Buddhist brotherhood who preach freedom from all outward compulsion. They do not have castes, social classes; they have no specific deities, no scriptures or temple. Baul women are unusual in the Indian society; they are considered of the lowest social stratum because they are mendicants, living solely on their music. They live a simple, natural, and authentic life, what they call that of "a man of heart". And this is what their song portrays. When performing, they sing songs appropriate to the occasions, the places, and the audience for whom they are playing and singing. They are also considered excellent poets. (omtale av albumet *The Bauls of India*, Amiata records 1996, iTunes Store)

Communitas uttrykkes klanglig i dette tilfellet med enkle perkusjonsinstrumenter og strengeinstrumenter. De er enkle å ta med seg og kan raskt brukes i forskjellige spontane sosiale situasjoner. De innehar klanglige og musikalske idiomatiske egenskaper som kan skildre spontant menneskelig communitas. Communitas har i følge Turner en "stemme", en stemme som kan høres og ses i sangtekster (Turner 1969, s. 165). Men vi kan også tilføre nettopp denne klanglige dimensjonen som et lydlandskap som er relatert til visse aspekter ved communitas. Musikken er repetitiv, tilstandspreget, personlig særegenhet og utøvd av *liminale* personer som befinner seg utenom den hierarkiske inndelingen i samfunnet, selv om samfunnet definerer deres status som lav. Mye av dette kan sammenliknes med utøvelsen og praktiseringen av rapmusikk. Praksisen er enkel med turntables og mikrofon, musikken en groovebasert og repeterende, tilstandspreget og utøvd av personer som ofte fremhever motstand og protest mot samfunnet. Dette berører altså sammenhengen mellom lyd, musisering og kulturell følsomhet.

Sosiale konstallasjoner som er preget av communitas synes å eksistere ofte som en strategisk *kontrast* (antistruktur) til sosial struktur og ikke i form av et eksplisitt og aktivt opposisjonelt element (motstruktur). Turner vektlegger i begrepet antistruktur en form for *frigjøring av menneskelige kapasiteter og egenskaper* som ikke blir fullt ut aktivert i den normative sosiale strukturen. "[Anti-structure] ...is the liberation of human capacities of cognition, affect, volition, creativity, etc., from the normative constraints incumbent upon occupying a sequence of social statuses" (1982, s. 44). Det som er viktig for Turner, er å betrakte antistruktur som en sfære av *potensialer*, og ikke et *speilbilde* av samfunnsstruktur:

"Antistruktur," in fact, can generate and store a plurality of alternative models for living, from utopias to programs, which are

capable of influencing the behaviour of those in mainstream social and political roles (whether authoritative or dependent, in control or rebelling against it) in the direction of radical change, just as much as they can serve as instruments of political control. (ibid. s. 33)

Antistruktur som sosial dimensjon utfolder seg gjennom ulike konkrete kulturelle manifestasjoner. Eksempler på dette kan være religiøse grupperinger, karneval, hemmelige samfunn, gjenger, mafia, klubber, etc. Men oftest har den som et mål å skape *communitas* som et sosialt fellesskap blant individene som deltar, et sosial fellesskap som er basert på likhet og individer som helhetlige og totale mennesker. I antistruktur ses ofte en *inversjon* av den normative sosiale strukturen, der individer eksperimenterer med et mangfold av alternative modeller for å være-i-verden på.

Hovedpoengene med å presentere disse antropologiske tilnærmingene, er å betone sammenhenger og poeng som er belyst gjennom det etnografiske materialet ovenfor. Både liminalitet, *communitas* og antistruktur kan sies å prege det "sosiale liv" som utfolder seg mellom aktørene i dette miljøet der alternative verdier synes ettertraktede. Det som kan være ulempen med disse begrepene, er at de alle både har en lang akademisk historie, samt til dels sterke *konnotasjoner* som kan gi *assosiasjoner* til kontekster som er fjerne fra den eller de virkeligheter våre informanter og aktører her utfolder seg i. Både Van Gennep, Turner og andre utviklet disse begrepene i eksotiske samfunn utenfor den vestlige kulturkrets. Det kan føre til at begrepsapparatet dels blir fremmed og at det gjennom dette etableres en *avstand* fra de praksiser som utfolder seg i dag. Vi vil spesielt presisere at de sosiale praksiser og modaliteter vi i denne sammenhengen fokuserer ikke er *identiske* med de som eksempelvis Turner eller Gennep studerte; prosesser eller modaliteter av sosialt liv er ikke essensielle og

generaliserbare kategorier. De er, som innledningsvis nevnt med vår sidekick Latour, kontekst- og historieavhengige og dermed *produserte*. Når ungdom utfolder seg i studioarbeid og arbeider med rapmusikk i Norge i dag, er dette svært forskjellig fra det å være ungdom i ei afrikansk bygd. Faren er at vi kan havne i en skjult eksotisme der assosiasjoner om alt fra overgangsfaser, omskjæring, religiøse riter, mytisk spiritualisme og en essensiell nærmest nedlatende tanke om ungdom, utvikling og musikalsk praksis. Men begreper innen vitenskapelig praksis lider ofte en slik skjebne. Det skal de også gjøre. Hvis de skal (gjen)brukes, trengs det en revitalisering der spesielt *nye assosiasjoner* og knyttes til dem og at de settes i *relevant relasjon* til nytt etnografisk materiale. Liknende begreper er eksempelvis "estetikk", som vi i denne sammenhengen unngår. Et annet benevner et spesielt ettertraktet og sentralt konsept i rapmusikk: *flow*, som vi flyter videre til i det følgende.

Flow

Tilstander og aktiviteter i liminalitet, liminoiditet og *communitas* er preget av en "helhetlig tilstedeværende følelse" når individer samhandler med "total innlevelse" (Turner 1982, s. 55) der man opplever en tilstand av *flow*. Flow er også i følge Turner et viktig aspekt ved *opplevelsen og erfaringen av liminalitet* og et aspekt som også preger *communitas*. I følge den amerikanske psykologen Mihaly Csikszentmihalyi er flow "the holistic sensation that people feel when they act with total involvement" (Csikszentmihalyi 1975, s. 36). Flow kan beskrives som en *helhetlig sansing* eller *tilstedeværende følelse* når vi samhandler og agerer med total innlevelse. Denne tilstanden preges av at en rekke suksessive begivenheter og handlinger følger hverandre ut fra en "intern logikk" som tilsynelatende ikke trenger noen form for bevisst intervensjon fra individets side:

Studiopraksis og liminalitet

In the flow state, action follows upon action according to an *internal logic* that seems to need no conscious intervention by the actor. He experiences it as an unified flowing from one moment to the next, in which he is in control of actions, and in which there is little distinction between self and environment, between stimulus and response, or between past, present and future. (ibid., mine uthevinger)

Vi erfarer dette som en enhetlig *flyt* fra ett øyeblikk til et annet der vi føler kontroll over våre handlinger og der det er liten distinksjon mellom oss selv og miljøet rundt oss. Hva som her menes med "miljøet" er noe uklart hos Csikszentmihalyi, som vier liten plass til individet i en sosial sammenheng. Flow er i følge Csikszentmihalyi preget av en rekke fenomenologiske kvaliteter, bl.a. en sammensmelting av handling og bevissthet, samt en sentrering av *oppmerksomhet* mot et *begrenset* stimulusfelt. Følgene av dette, er et tap av ego og at aktiviteten blir "altoppslukende". Det er i tillegg en sterk kroppslig følelse av *kompetanse*, nærvær og kontroll over slike flowsituasjoner. Kompetanse er her "taus" kroppsliggjort, automatisert og avlært håndverkskunnskap om den aktiviteten aktøren går inn i. Flow karakteriseres også av ikke-ambisiøse mål og *umiddelbar feedback* d.v.s. at en følelse av mestring og tilfredshet oppstår i realtime. Csikszentmihalyi presiserer også at flow preges av *autoteliske* kvaliteter. Verdi og mening i aktiviteten *i seg selv* oppstår øyeblikkelig og i realtime.

Et nærmere blikk på de musikalske aktivitetene som ligger til grunn for denne teksten viser oss at disse kvalitetene i stor grad er til stede. Det er attraktive væremåter for både aktører som individer men også for *kollektivet som virkelighetskonfigurasjon*. Det Csikszentmihalyi ser på som en persons opplevelse av flow i en aktivitet for å oppnå tilfredshet (han bruker bl.a. fabrikkarbeideren ved samlebandet som eksempel), bør også

utvides til et bredere perspektiv; til å omfatte et mangfold av individer og deres kollektive følelse av flow i prosesser; i spesifikke situasjoner og i kroppslige erfaringsdimensjoner av tid og sted. Flow som erfaring synes å bestå av en sammensmelting, eller fusjon, mellom kroppslig handling, d.v.s. det man *gjør*, og bevisstheten; hva man *tenker om* det man gjør. En rapper har naturligvis en individuell opphøyet "der-og-da-erfaring" og er kroppslig sett klar over hvilke rytmiske fremføringer som gjøres. Men han eller hun kan ikke være klar over at han faktisk *er* klar over dette, i en kognitiv og rasjonell forstand. En slik selvbevisst kognitiv strategi i forhold til flow, bidrar til "ikke-flow". Man blir bundet til å *tenke* bevisst på den rytmiske fremføringen. Flow er således karakterisert med en særegen, og det vitenskapsteoretikeren Michael Polanyi kaller for en "taus dimensjon", der et rasjonelt fokus på bruk av stemmen og den rytmiske fremføringen må oppgis for å oppnå flow (Polanyi 2000). Taus kunnskap er ifølge Polanyi noe vi bruker for å rette oppmerksomheten vår *fra* noe for å rette den *mot* noe annet (ibid., s. 21). Det samme kan eksemplifiseres ved å kjøre en bil. Ens handlinger eller kroppslige operasjoner smelter sammen med bevisstheten om det å utføre nettopp disse. Ens oppmerksomhet sentreres mot bilkjøringen, veien som ligger forut og et begrenset omliggende stimulusfelt. Her ligger også et potensial i at man også gjennom kompetanse og følelse av kontroll ofte transcenderer selvet, en fokusendring som fører til at situasjonen bilkjøring flyter. Resultatet kan være en opplevelse av en aktivitet i flow. En slik form for tap av ego er altså et karakteristisk trekk ved erfaring av flow. Som person må man "glemme" seg selv og gi seg over de regler og begrensninger som preges av en situasjon karakterisert med flow, dog uten at selvbevisstheten forsvinner. Flow oppnås først når bevisstheten fjerner seg fra det rytmisk rasjonelle og analytiske til det intuitive, kroppslige. Hele fokuset i en gitt aktivitet må altså reduseres inn mot et avgrenset erfaringsområde der en

analytisk bevissthet om fortid og fremtid ikke er vesentlig, kun øyeblikket der og da teller. Urelevante elementer i sammenhengen må fases ut av situasjonen for å oppleve, erfare og fremføre "kroppslig atferd" i flow. *Intensitet* er et viktig stikkord her. Bruk av alkohol, medisiner og stoff er eksempler på strategier brukt for å ikke bare høyne et spesifikk erfaringsområde, men også for å innsnevre og *intensifere* det erfarte område eller øyeblikket; for å forsterke opplevelsen av flow. Flow er en tilstand som også kan preges av klare og tydelige regler for atferd. Handling og evaluering av atferden blir da uproblematisk, og bevisstheten i flow begrenses til et redusert sett av muligheter.

Ens handlinger blir mer kroppsliggjorte, dedikerte til utøvelsen og mer ubevisst fokusert. Dette er muligens ikke en bevissthet man er kognitivt klar over i øyeblikket, det kan heller ses på som en kroppslig "taus" bevissthet. Men det er i etterkant at man kan reflektere over sine skills, eller sin flow, i slike øyeblikk, noe som igjen bidrar til å forsterke en positiv selvfølelse. *Kontroll* og *mestring* over omgivelsene, for eksempel de musikalske elementene i en fremføringssituasjon, er her viktig stikkord. Angst, frykt og problemer forsvinner i en slik opplevelse av flow. Flow synes også å ha en egen iboende kvalitet i seg selv. Andre mål eller intensjoner synes å være underordnet flow som erfaring der og da; "erfaringen er autotelisk, en øyeblikkelig opplevelse av mening og verdi" (Rønning 2005, s. 192). Flow gir a priori erfaringer som glede, tilfredsstillelse, mestring og skills. Hva som ligger i forkant av motiver og determinanter for å oppsøke eller inntre i flow, synes å være irrelevant der og da. Dette er fra et generelt ståsted interessant, siden mennesker vil kulturelt sett produsere situasjoner som utløser erfaringer og opplevelser som innehar flow som er en klart *fenomenologisk* tilstand (Turner 1982, s. 57-58). Musikalske aktiviteter og musisering på et "generelt" plan må sies

å være preget av nettopp denne formen for erfaring. I hvert fall er flow en ettertraktet og vesentlig dimensjon i musisering som sosial og kulturell praksis. Spesifikt er dette etter min mening en svært viktig dimensjon for utøvelsen av rap, en kvalitet som preger deres måte å arbeide på, produsere musikk på og utøve sin musikk på. Men vi skal ikke vandre langt inn i fenomenologien før drøftingen nødvendigvis blir svært individorientert og problematisk *i en større sammenheng*. Det som kan være problematisk med Csikszentmihalyi sin tilnærming til flow, er den ensidige fokuseringen på psykologisk *kognitiv* opplevelse og erfaring omkring de fenomener i verden som *individer* opplever i flow. Dette fokuset er basert på en tradisjonell splittelse mellom subjekt og objekt, mellom individ og kollektiv og mellom handling og den sosiale arena slike handlinger foregår.

Tricia Rose (1994) foretar en god historisk kontekstualisering av flow som et fenomen innen afrikansk amerikansk hiphop. Stilistisk ser vi ifølge Rose en kontinuitet mellom breaking, graffiti, rapping og musikalsk konstruksjon. Disse elementene synes å henge sammen med hverandre gjennom konsepter som flow, lagdeling og linjebrudd: "In hip hop, visual, physical, musical, and lyrical lines are set in motion, broken abruptly with sharp angular breaks, yet they sustain motion and energy through fluidity and flow" (Rose 1994, s. 38). Dette gjelder både ikonografisk praksis i graffiti med linjer, brudd, skyggelegging og en bevegelighet i skrift, samt i breakdance der bevegelser og kroppslig flyt brytes i skarpe bevegelser. Musikalsk knytter Rose flow til rapperes evne til å levere tekst gjennom *orale bevegelser* over og med beats; hvordan språklige meninger *lagdeles*; hvordan scratching *bryter* med beats, samt hvordan DJs *lagdeler* med kombinasjonen av ulike musikalske elementer. Alle disse konseptene skaper og opprettholder i følge Rose "[...] rhythmic motion, continuity,

and circularity via flow; accumulate, reinforce, and embellish this continuity through layering; and manage threats to these narratives by building in ruptures that highlight the continuity as it momentarily challenges it" (Rose 1994, s. 39). Dette grepet, å kontekstualisere flow som fenomen, er etter vårt syn med på å vurdere og nyansere den mer abstrakte, kognitive og psykologiske tilnærmingen til Csikszentmihalyi. Flow kan og bør i stedet ses på som *noe mer*; en del av aktørers kulturelle praksis, samt deres sosiale spill, både når dette er eksplisitt strategisk gjennom brudd, eller implisitt strategisk gjennom lek, feiring og flyt i alternative virkeligheter. Prinsipper og skjema i hiphop og rapmusikk kan ifølge Rose fungere som "blueprint for social resistance and affirmation" og der aktører innen rap bør skape "sustaining narratives, accumulate them, layer, embellish, and transform them" (ibid., s. 39). Skjemaet er også for Rose "klart" for brudd der aktører finner utfordringer og glede i å angripe sosiale og kulturelle problemstillinger. I dette ligger det et potensial for overføring. Kreativ bruk av slike strategier i musikalsk praksis og det vi videre skal behandle som alternative konfigurasjoner, kan overføre skills til andre kamparenaer og spill om makt og posisjoner.

Refleksjoner over alternative (re)konfigurasjoner

Ifølge den norske antropologen Tord Larsen kan vi anta at det er forskjeller på i hvor stor grad kulturer er villige til å forlate "hovedvirkeligheten til fordel for lek i alternative meningsunivers" (Larsen i Klausen 1984, s. 17). Han peker på en rekke faktorer som synes å peke mot anstrengte og reserverte sider ved det norske samfunnet i forhold til nettopp alternative meningsunivers, ritualisert atferd og lek. Typisk norsk er å være *saklig*; det direkte, ærlige og formelle preger det norske samfunnet i motsetning til praksiser med "egne begrunnelser, som eksisterer på sine betingelser" (ibid.). Alternative meningsunivers er i

motsetning til dette basert på "egne begrunnelser" og eksisterer på grunnlag av "egne betingelser". Slike alternativer synes å ha dårlige vilkår i norsk kultur.⁴⁸ Larsen presiserer gjennom en rekke eksempler på hvordan hendelser og handlinger som er rituelle i karakter og emosjonelt ladede ofte må forklares, systematiseres og rasjonaliseres i det norske samfunn. I tillegg peker han på at små dagligdagse møter mellom mennesker også er sterkt sakliggjort og rasjonalisert. Alt "føleri" er strippet av vår daglige væremåte. Alle sosiale problemer kan tallfestes og tilskrives mer konkrete grunner. Hvorfor drikker Jeppe, spør Larsen. Jo, fordi han er arbeidsledig og mangler tilfredsstillende bolig, vil den primære virkelighet forklare det med. Men han drikker seg til intimitet, en intimitet den norske måten å være på ikke gir rom for (ibid., s. 18). Hva lykke er for nordmenn er et annet eksempel. Mens modernisering og avmystifisering av verden fører til en plassering av "lykke" emosjonelt i individet, plasserer Larsen den norske lykke ikke helt i det emosjonelt individuelle; det blir for "farlig" for oss. Vi er heller lykkelige når vi har fast ansettelse, egen tilfredsstillende bolig, balanse i vår privatøkonomi og etablerte parforhold. Virkeligheter preget av egne konfigurasjoner - mål i-seg-selv, lek, det tilsynelatende formålsløse - hører ikke hjemme i "formålsparagrafenes hjemland" (ibid., s. 20). Vi antyder her at Larsen berører noe av det samme som Bourdieus feltteori som vi tidligere har sett nærmere på. I tillegg betoner Larsen *nytte* som et viktig legitimitets-kriterium for sosial og kulturell praksis. Dette er også til en viss grad i resonans med Bourdieus begrep kapital, der virkelighetens elementer er deler av et spill om verdi, resiprositet og utveksling. Elementer skal i forhold til en primær norsk virkelighet ha *nytteverdi*; det skal være godt

⁴⁸ Larsen skriver dette for snart tretti år siden og den norske "primære virkelighet" bør ikke forstås som noen essensiell, fast og varig virkelighet. Perspektivet antyder dog visse sosiale konvensjoner som har sterkere bestandighet og motstandsdyktighet mot forandring.

for noe i dagligdagse eller profesjonelle praktiske sammenhenger. "Ola nordmann er ingen homo ludens" (ibid., s. 21) og lek, kreativitet og endring synes å ha dårlige kår som daglige dimensjoner i Norge. Modernisering og avmystifisering av verden kan også delvis forklare at vi i Norge er "allergiske overfor tilsynelatende tomme ritualer" og at vårt samfunn er "antirituelt" (ibid., s. 32). Dette ses ifølge Larsen i dagligdags samhandling og interaksjonsritualer (Goffman 2005) som i vår kultur er sterkt nedtonet. Spesielt gjelder dette ekspressive væremåter, budskap, handlinger og gestikuleringer i hverdagen. Vi mener her at populærmusikalske praksiser som vi her har sett nærmere på *representerer slike alternative meningsunivers; som "i-seg-selv" er meningsfylte sosiale kategorier og nettverk, der verdi ikke kan reduseres til noen formell nytte og der kategorier fra den "primære virkelighet" utfordres og stilles spørsmål ved.* Også Simon Frith (1996a) nevner erfaringen med alternative sosiale relasjoner som en vesentlig meningsdimensjon i populærmusikalsk praksis, i tillegg til soniske kvaliteter og tilknytninger til sjanger, tradisjoner eller repertoar:

Whether we're talking about Finnish dance halls in Sweden, Irish pubs in London, or Indian films in Trinidad, we're dealing not just with nostalgia for 'traditional sounds', not just with a commitment to 'different' songs, but also with experience of alternative modes of social interaction. (s. 124)

Slike alternative konfigurasjoner som *felt for praksis* er også, som vi tidligere har argumentert for, relativt autonome med hensyn til deres interne logikk for praksis. Musikalsk praksis preget av liminalitet kan derfor sies å være en alternativ konfigurasjon av virkeligheten der lek, kreativitet og endring fremheves; praksisen tas på alvor *på dens egne premisser*. Dette "virtuelle rommet" inneholder selvstendige sfærer for musikalsk samhandling og utveksling, og står dermed i kontrast til den

dagligdagse "hovedsfære". Wendy Fonarow (2006) trekker også frem populærmusikalsk praksis som ritualisert sosial handling i sin studie av britisk indiemusikk, der det antistrukturelle opphever konvensjonelle skjema for handling:

Ritual and art are the times and spaces of anti-structure where the rules that govern our social relationships differ from those we follow everyday. In ritual and artistic anti-structure, our categories are blurred and the barriers that organize us and keep us apart are temporarily altered. (s. 243-244)

Min analyse av disse miljøene antyder også etter mitt syn at vi i det norske samfunn også har felt for praksiser som i større grad er preget av ritualisert atferd. Aktørene innen det rapmiljøet jeg har fulgt tar også med seg strategier for samhandling og sosialisering utenfor studioenes vegger. Deres kommunikasjon, samhandling og sosiale deltakelse er i stor grad preget av deres feiring av liminale skjema for væren, noe som presiserer at vi her ser overføringspotensial mellom virkelighetskonfigurasjoner.

Overgang

Det rituelle "målet" med de praksiser vi her har sett nærmere på, er ikke å gå gjennom en tredelt overgangsrite i tradisjonell Gennepiansk forstand, men å etablere en individuell og kollektiv liminal forskjellighet som er et mål "i-seg-selv". Aktørene trenger ikke å forlate denne for eksempelvis til sist oppnå en voksenstatus eller normalitet. Hvis vi skal antyde en *funksjonalitet* i disse rituelle prosessene, er det i dere *effektivitet* i nettopp gjennom en *affektivitet*; å konstruere sterke sosiale bånd og en relativt *stabil* liminal (eller liminoid) *alternativ* væren-i-verden. Aktører som definerer seg selv som innen rap og hiphop synes å søke etableringer av *relative* stabile *communitas* med *relativt* autonome skjema for handling.

Konsekvensen av slike effektive og vellykkede populærkulturelle rituelle prosesser, vil være at aktører danner sosiale tilstander som er i stand til å opprettholde kollektive praksiser over tid, å produsere egen musikk som knyttes opp mot aktørinstitusjoner som plateselskap, distribusjonsselskap, bookingbyrå, media og offisiell praksis som konserter, turneer, festivaler, opptredener, etc. Med dette, *kan* den liminale tilstanden som preger slike praksiser gjennom *communitas*, utvikles til det Turner kaller for normative *communitas* som er preget av en dynamisk dialektikk mellom ideelle former for *communitas*, aktører i liminoide praksiser, og deler av samfunnets mer strukturerte og objektiverende dimensjoner. Vi finner også annet vitenskapelig materiale som synes å støtte opp om disse antakelsene, materiale som drøfter liknende "alternative" praksiser preget av liminalitet, *communitas* og ritualisering. Jørgensen (2004) nevner frikjørere sine nettverk innen snowboardmiljøer som "fundamentert i aktivitet". Denne aktiviteten "danner grunnlag for handlingsalternativer og virkelighetsforståelser langt utover selve frikjøringen." Frikjøring er *generativ* i og med at aktiviteten produserer kognitive og kroppslige skjema for handling utover selve hovedaktiviteten. Den er også rituelt preget i pendlingen "mellom kontroll og kaos" eller som "en rituell handling i en verden hvor kontrollerte omgivelser har stått som ideal for mesteparten av vår aktivitet" (s. 134-135). På samme måte som aktører innen rap dyrker særskilte måter å være på; spesielle samarbeidsformer og musikalsk sosialisering, danner også de grunnlag for en mer helhetlig rekonfigurasjon av virkeligheten som går ut over deres spesifikke praksis knyttet til studioarbeid. Disse aktivitetene gir opplevelser og erfaringer hvis kvaliteter overføres til andre områder i deres hverdag. Musikalsk praksis er dermed en måte å være på, å leve livet på og å utforske alternative meningsunivers. Chernoff (1979) presiserer også dette i sin studie av musikere i Ghana, gjennom dette velbrukte sitatet:

African music is a cultural activity, which reveals a group of people organizing and involving themselves with their own communal relationships – a participant-observer's comment, so to speak, on the processes of living together. The aesthetic point of the exercise is not to reflect a reality, which *stands behind it* but to ritualize a reality that is *within it*. (s. 36, originale uthevinger)

Hvis dette er karakteristiske for afrikanske musikkpraksiser, vil vi også her kunne si at det også er talende for de populærmusikalske praksiser vi her har sett nærmere på.

Vi har også her presisert at det er grunn til å vurdere kritisk og eventuelt revitalisere *liminalbegrepet* og dets bruk. Turner presiserer også at liminalitet ikke er et egnet begrep for mellomliggende praksiser i industrialiserte samfunn. Mens han videreutvikler begrepet til liminoid, anser vi at "modalitet" kan belyse praksiser på en god måte. Dette dreier fokus bort fra en uheldig *fasetenkning*. I tillegg ser vi at begrepet, innen både lingvistisk, sosiologisk og filosofisk teori, er beskrivende for *uttrykk* for hvordan verden *kan være og burde være*, det vil si alternative konfigurasjoner av virkeligheten. Modalitet er ifølge sosiologen Anthony Giddens (1986) et fundamentalt konsept for å forstå *strukturering*. Modalitet forklarer visse *egenskaper* ved sosiale strukturer, som ikke kan anses som essensielle eller gitte determinanter i sosialt liv. Strukturer er normer, konvensjoner og regler som aktører *produserer* og opprettholder over tid. Modaliteter er da for Giddens både *regler* og *ressurser* samtidig, som virker inn på aktørers handlinger; de er strukturerende. Samtidig kan aktører *bruke* disse modalitetene for å både eksplisitt endre eller implisitt avvise normer eller konvensjoner strukturering pålegger dem. Liminalitet, liminoid og *communitas* er alle begreper som berører spenningen, dynamikken og dialektikken mellom aktører og samfunn som

strukturerende, påvirkende og *produsert* dimensjon. "Modalitet" og "konfigurasjon" kan etter vårt syn bidra til å rense dem for noen historiske negative konnotasjoner, som alltid til en viss grad vil henge ved sentrale begreper innen vitenskapelig virksomhet.

En betoning av slike modaliteter og alternative konfigurasjoner preges blant annet av aktørers forestillinger om deres egen personlige og kollektive væren og alternativer til den daglige, primære virkelighet. Slike forestillinger *ritualiseres gjennom deres musikalske praksis*. Vi mener videre at aktørers ritualisering av mellomliggende modaliteter er sterkt *performativ* i sin karakter, et moment som er sentralt i avhandlingens neste kapittel.

KAPITTEL 6

RAP OG PERFORMATIVITET

- ritualisering av verbale utsagn og kroppslig tilstedeværelse

*Når vi e oppi kåken så får vi alle sammen t'å bli sinnsyk
Alle daman (yeah), alle karan (YEAH), vi får dem sinnsyk
Du kan kall oss gal, du kan kall oss fjern eller fette gærn
Det e sant og vi vet det, men når vi kommer oppi klubben så e det sinnsyk!*

- Jørg-1

*Ikke som en Cæsar gjorde
skal du med et sverd
bevæbne deg mot verden
men med ordet;
Amor Fati - elsk din skjebne*

- André Bjerke

Separasjon

Vi påstår at rapmusikk er en utpreget *performativ* praksis. Til nå har vi berørt noen læringsmessige, produksjonstekniske og industrirelaterte sider ved rap, samt visse dimensjoner i studioarbeid som ritualisert praksis. Vi skal nå gå over til musikken live; til konserten som

performativ hendelse. Som inngang til temaet påstår vi her at rapmusikkens effektivitet, spesifikke væren og menings- og verdi-produksjon i stor grad er virksom gjennom performativitet i praksis. Dette er ikke å avvise det performative som en gyldig forståelsesmodell for eksempelvis produksjonstekniske eller studiorelaterte aktiviteter, noe vi håper har kommet klart frem i de foregående analysene. Men rap live i en konsertsituasjon utgjør her i særskilt grad en performativ praksis gjennom dens sterke fokus på umiddelbarhet, tilstedeværelse, verbale kraft og aktualitet. "Feltet" vi her berører er mine metodiske deltakende observasjoner som publikum og spillende musiker av konserthendelser med spesielt Tungtvann, men også med mange andre band innen rap, både norske og amerikanske artister. Vi starter her med en kort representasjon av en slik hendelse, som publikum.

Det er lørdag kveld og det nordnorske bandet Tungtvann skal spille på Rock Kafé i Bodø.⁴⁹ Nytt album er ute og jeg kjører i fire timer for å nå frem til Bodø og for å få med meg konserten. Klokka ni på kvelden går jeg fra hotellet og ned mot spillestedet. Lokalet er mørkt og folk flest samles utenfor for å røyke og hilse på kjente. Inne samles folk etter hvert som det nærmer seg konsertstart. Menneskene i lokalet drikker øl, snakker høyløst til andre og vandrer rundt omkring. Det er sent og flere og flere nærmer seg scenen som er klargjort for konsert med to turntables, CD-spillere, mikser, en Macintosh, vokalmonitorer i front, scenelys og røykmaskin. Stemningen blir mer og mer intens og det er en elektrisk følelse i lokalet, en stemning som er til å ta og føle på. Lysene i lokalet dempes og jubel og brøl dundrer. Bandet går på scenen og fokuset til publikum blir mer kollektivt rettet mot scene. Jeg står oppe i andre etasje og ser rett ned på scenen der bandet pøser ut verbale fraser og beats gjennom P.A. Jeg går ned trappen og presser meg så langt frem som mulig. Folk står ubegripelig

⁴⁹ Bodø 2.juni 2006

tett og det er vanskelig å bevege seg. Etter hvert som konserten foregår, blir opplevelsen av å være midt blant publikum mer og mer intens. Egne bevegelser er begrenset. Golvet foran scenen er fullstendig tettpakket av folk som er i en fysisk kroppslig bevegelse, nærkontakt, søtete og varme. Bass, beats og aggressiv vokal rapping slår gjennom denne kollektive kroppen mens velkjente låter og refreng på lokal dialekt ropes fra både scene og publikum. Stemningen, intensiteten og det ekstatiske er som en totalt overdøvende tilstand. Bandet forlater scenen etter siste nummer men kommer raskt inn igjen og gjør et par ekstranummer. Stemningen er kokende intens! Etter siste nummer oppløses folkemengden foran scenen, noen går tilbake til baren og kjøper mer øl, noen forlater lokalet mens andre står fortsatt foran scenen og roper etter artistene. De går midlertidig rett ut gjennom ei dør og forsvinner backstage. Først etter ei lang stund, når lokalet nesten er tomt, kommer de inn igjen og begynner med å rigge ned utstyret. Jeg forlater lokalet, med en murrende ivrig og sitrende stemning i kroppen, definitivt uten lyst til å ta kveld!

La oss her først snurre plata tilbake et hakk og foreta en metodisk *backspin*: Dette må anses som noe av det mest problematiske i etnografisk virksomhet; å *oversette* erfaringer og opplevelser i feltet. Denne beskrivelsen er selvsagt *subjektiv* i den forstand at det er *min* beskrivelse. Men den synes også å vitne om opplevelser som styrt av kollektive skjema der kroppen er bevegelig sammen med andre på flere måter. Ikke alle individene har nøyaktig samme *opplevelse* av en slik hendelse, men det kollektive preger samtidig mange av de erfaringene som utfolder seg underveis. Dette er også en *representasjon* av en tidligere erfart hendelse, en representasjon av noe temporært. Slike representasjoner lar seg vanskelig gjøre uten at tolkninger umiddelbart gjøres. Det er i representasjonens øyeblikk tolkninger gjøres; er man i en "rasjonell" tolkningsmodus under en slik hendelses forløp, distansere man seg.

Fraværet av visse aspekter ved denne saklige bevisstheten synes å være vesentlig for å oppleve vesentlige sider ved dette meningsuniverset. Beskrivelser som at "stemningen er kokende intens" er jo åpenbart en tolkning av hendelsen gjort i etterkant av det faktiske erfarte. Vi møter altså problemer når vi skal oversette våre tolkninger av hendelser og opplevelser som konkrete erfaringer i feltet. Men vi møter enda større utfordringer med å oversette, fremstille og konkretisere det "musikalske" i slike hendelser. Dette har klart sammenheng med at musikk som fenomen og som mellommenneskelig praksis er av ikke-språklig karakter og at svært mye av meningsaspektet ligger nettopp i det kroppslige og nonverbale. Antropologen Maurice Bloch betoner hvordan vi lærer konsepter *før* språket og at svært mye av vår kunnskap om verden er av ikke-språklig karakter (Bloch 2006). På samme måte er det med musikk som menings- og betydningsfenomen. Ofte er det vanskelig å beskrive verbalt eller skriftlig erfaringer man opplever når man lytter til eller praktiserer musikk. Jeg har også opplevd mange slike problematiske øyeblikk i samtaler med produsenter og rappere. Ofte kommer mange til kort når dere praksiser skal diskuteres, forklares eller settes ord på. Dette er fordi den kunnskap og erfaring med musikk som praksis og fenomen i stor grad tilhører et annet logisk system en vårt språklige eller lingvistiske domene, på samme måte som mye av vår dagligdagse virkelighet, om tilegnelse av kunnskap og om vår kroppslige viten om verden.⁵⁰ For det første er vi dermed i slike sammenhenger som dette nødt til å presisere at *representasjoner* er fra våre egne subjektive opplevelser av hendelser. For det andre må menings- og betydningsdimensjoner hos slike hendelser assosieres med ikke-språklige og kroppslige kunnskapsdomener.

⁵⁰ Olsen (2004) gjør også et poeng av Bloch sine perspektiver og deres relevans for studiet av musikk (s. 96-97).

Den observasjonen vi presenterte ovenfor illustrerer også aspekter og dimensjoner ved musikk som performativ sosial aktivitet; som en *ritualisert strukturert hendelse*. Den presiserer en spesifikk definisjon og bruk av *sted* som viktig, der hendelsen er preget av en tidsmessig struktur gjennom visse formaliserte koder og er preget av en kollektiv tilstand, felles fokus, økt intensitet og av særskilte former for atferd som er *forskjellig* i forhold til det vi kan kalle for daglig sosialt liv. Den vitner også om at den kroppslige dimensjonen i erfaringen og opplevelsen av en rapkonsert som hendelse må anses som en viktig meningsdimensjon.

Cut I: om å være seg selv lik...

Vi påstår i denne sammenhengen at rap som musikalsk praksis er særegen og forskjellig fra andre former for populærmusikalsk praksis i det at den er mer orientert mot *performance*. Med performance mener vi her hendelser mer eller mindre definerte av rammer som tid og sted. Performance er også preget av mer eller mindre forberedte hendelser som utøves av individer som utfører artistiske egenskaper for et publikum (Carlson i Bial, 2007). Performance er alltid en hendelse *for* noen gjort *av* noen, selv om disse distinksjonene ofte er flytende og der grensene er vanskelige å dra. Performancekunst kan eksempelvis spille på nettopp det relasjonelle mellom kunst(ner) og publikum. Distinksjonen mellom *hendelse* og *publikum* oppheves og tilskueres aktive involvering i hendelsen blir en del av hendelsen; det relasjonelle utgjør en bærende del av meningsaspektet (Bourriaud 2007). Dette er forskjellig fra mer tradisjonelt *teater* der distinksjonen mellom scene og publikum er ofte sterkt fremhevet og ritualisert. Performance er i dag også ansett som forskjellig fra tradisjonelt teater i det at man har en mindre distanse mellom individers *selv* og den

rolle en performance krever.⁵¹ Rollen er i tradisjonelt teater annerledes enn den individuelle personen som spiller dem. Som skuespiller skal man "innta" og "spille" en annen person, riktignok med bruk av egne personlige ressurser. Men i performance baserer aktørene i stedet sin praksis på deres egne personligheter og mer autentiske dagligdagse væremåter, deres egne livshistorier eller selvbiografier. Dette omfatter også aktørens egne spesifikke erfaringer i en kultur eller i verden. Disse gjøres til gjenstand for performativ praksis gjennom bevisstgjøring og aktivisering i tid og sted. Den individuelle, "ekte" og "autentiske" personen brukes i performance.⁵² Det er derfor vanskelig å dra noen skille mellom den "egentlige" personen som utøver en performativ hendelse, og den som opptrer i selve performansen (Carlson i Bial, 2007). Det selvbevisste og individorienterte kan sies å prege mennesker i vår vestlige kulturkrets.⁵³ I det populærkulturelle feltet kan vi i dag erfare dette spesielt gjennom media der det dagligdagse, virkelige, nære og autentiske ofte står i fokus. Realityserier, nære personlige portretter, intervjuer og "vanlige" menneskers livsbiografier danner ofte materiale for både fjernsyns- og radioprogram. Rapmusikalsk praksis er således relatert til reality gjennom etisk-autentiske koder om ektehet: "Keepin' it Real".⁵⁴ Rap som vokalsjanger ligger nærmere det dagligdagse, virkelige og autentiske hos utøvere enn sang.⁵⁵ Individuer involvert i dagligdags kommunikasjon benytter seg i stor grad av verbalt språk og gestikulering, momenter rap er nært relatert til. Det *sanglige* ser vi her som musikalsk *teatralsk* praksis der

⁵¹ Det å inntre en rolle kan også bevisst overføres til det dagligdagse av individer i sosial samhandling. Potensielt sett kan all menneskelig (sam)handling dermed ses på som performance (j.fr. Goffman 1992 og 2005).

⁵² Også i navn på låter, eksempler kan være Tungtvanns "Ekte menneske" og "Æ e".

⁵³ Se eksempelvis Larsen (2009) som spesielt grundig behandler utviklingen av subjektivitet, personlighet og den autonome individualitet i det vestlige kulturkrets.

⁵⁴ Se også kapittel tre og etiske koder for beatproduksjon, sampling og betydningen av å skape *eget* materiale.

⁵⁵ Sang som uttrykksform er på mange måter svært nært *det personlige* hos utøver og det personlige kommer sterkt til uttrykk i sang som praksis. Rap er derimot nærmere de skjema for daglig tale.

en rolle antas gjennom fremføring, mens *rap* i stedet er lydmessig mer nært individers daglige *performative* væren, på samme måte som realityserier skiller seg fra såpeopera. Den rolle som fremsettes i live rapping, er i større grad rapperen sin personlige egne dagligdagse; det performative i rap baserer seg på utøverens sin egne "autentiske" og virkelighetsnære væren og sosiale posisjon. Rappere "bruker" ofte seg selv og sin personlige dagligdagse identitet uten å tre inn i noen annen rolle. Ifølge Klein er det *virkelige*, i motsetning til det kunstlige og konstruerte i rap et viktig kvalitetskriterium (Klein 2003). Det personlig "autentiske" er således en viktig verdi i rap som musikalsk praksis og aktører betoner *det å være seg selv lik*. Selvet *poses* i stedet for at en rolle *spilles*. Men alle individer har som vi vet ulike sosiale identiteter i det daglige spill; ulike roller som utspilles ut fra hvilke forskjellige samhandlingssituasjoner individet opptrer i (Goffman 1959). Å trekke frem noe essensielt "selv" er det derfor problematisk. Aktører på rappens "feltspesifikke scene" står derfor foran en utvelgelsesprosess der de selv spiller ut visse sider av sitt selv i en performativ sammenheng. Det som også er karakteristisk med selvet i rapmusikalsk praksis, er at det paradoksale og flertydelige benyttes i performance. Navn endres, noe vi skal se nærmere på, og hvem personen som rapper egentlig *er* og hva han eller henne står for, er spørsmål som ofte frontes strategisk. Frith spør i diskusjonen om performance generelt: "What is the difference between performance on stage and performance off stage? (Frith 1996b, s. 204) Performativitet i rap er som vi skal se sterkt knyttet til spillet omkring denne grensen.

Cut II: ritualisering

Antropologen Victor Turner definerte ritualer som "[...] prescribed formal behaviour for occasions not given over to technological routine, having reference to beliefs in mystical beings or powers" (Turner 1967, s. 19).

Turners definisjon av riten kan imidlertid leses som noe snever i den forstand at den setter en rekke premisser som kan være problematiske når det gjelder moderne rituelle praksiser. En begrensning med denne definisjonen er Turners vektlegging av *overnaturlighet* (mystical beings or powers) som en premiss, nødvendighet eller referanse til en 'spesifikk kosmologi'. Mens dette kan være korrekt i forhold til mange premoderne samfunn, er rituelle praksiser også aktive i andre mer sekulariserte deler av verden, der overnaturlighet i mindre grad preger verdenssyn. I vår del av den (post)moderne verden har tradisjonelle religiøse ritualer mistet mye av sin daglige betydning i vår primære, "rasjonelle" virkelighet. Vår vestlige kulturkrets er preget av en sterk sekularisering der rituelle praksiser dels har blitt erstattet (eller i hvert fall sidestilt) med nye ritualer eller ritelignende atferd (Alexander, s. 147, Bell, s. 138-169).

In modern Western society, we tend to think of ritual as a matter of special activities inherently different from daily routine action and closely linked to the sacralities of tradition and organized religion. Such connections encourage us to regard ritual as somewhat antiquated and, consequently, as somewhat at odds with modernity. (Bell, s. 138)

I tillegg kan Turners vektlegging av en fastlagt og formalisert atferd (prescribed formal behavior) også være noe problematisk. Dette innebærer for eksempel at rituelle praksiser ikke er preget av spontanitet eller improvisert atferd. Religionsteoretikeren Ronald Grimes (1982) mener i sin kritikk av Turner at riter har sin *opprinnelse* i nettopp spontan og improvisert atferd. Gestikulering, lek, vaner og underbevisste måter å utføre arbeid på, er ifølge Grimes utgangspunkt for ritualisering, ikke bare bevisste valg, strategisk tenkning og handlinger (Grimes, s. 54, 91, 189-190). Turners syn på ritualisering bryter med det tradisjonelle strukturfunksjonalistiske synet i antropologien, særskilt med Max Gluckman som ser på ritualisering som en *speiling* av strukturer i

samfunnet og som en *bekreftelse* på sosiokulturelle forhold i et gitt samfunn (Gluckman 1954 og 1963). Ritualisering er en bekreftende, "passiv" sosial aktivitet som bidrar til å opprettholde sosiostrukturer over tid. I følge Gluckman forsterker rituelle praksiser det strukturelle status quo og riter ses på som "sikkerhetsventiler" som slipper ut oppbygd spenning i den samfunnsmessige sosiale strukturen (Collins, s. 38-39). Ritualer i tradisjonelle samfunn er også, ifølge Turner, karakteristiske ved at de også kan tilby spesielle *tilstander* i en situasjon; de kan for eksempel "lisensiere" disrespekt og pålegge rituelle aktører atferd som uhøflighet eller uanstendighet i form av statusreversering. Uortodokse hendelser som faller utenfor vanlige, normative klassifikasjoner i samfunnet utfolder seg som rituelle situasjoner der verdier som relateres til samfunnet som en helhet eksponeres, utspilles eller vises som en homogen "ustrukturert" hendelse (Turner 1969, s. 92). En rite er heller ikke noen autonom hendelse i en samfunn men arrangeres og ledes alltid av *noen* i et samfunn (Master of Ceremonies) og det er alltid bundet til et *sted*. Stedet, eller lokaliteten, er ofte symbolsk avgrenset og forskjellig i forhold til lokaliteter som det daglige liv i samfunnet ellers utfolder seg i, eller er preget av.

Noe som preger det performative aspektet i rapmusikk er *gestikulering*, spesielt når det gjelder konserten som performativ hendelse. Christopher Small trekker frem sammenhengen mellom gestikulering og det han kaller for *paraspråk*; språklig kommunikasjon uten ord, som relatert til ritualisering: "the ancient gestures of relationship have been elaborated over the million-year history of the human race into the complex patterns of communicate gesture that we call ritual" (Small 1998, s. 63). Gestikulering, visuell fremtreden, språksjanger og en særegen væren-i-verden er i følge Grimes fundamentale enheter i rituell praksis (Grimes 1982, s. 61). En slik praksis er dialektisk relatert til vanlig dagligdags atferd, selv om de er ubevisste "animerte" handlinger. Ritualisering

forstått på denne måten har visse *generative* og *formative* kvaliteter i en kulturell sammenheng. Et viktig aspekt ved ritualer, slik Turner ser dem senere i sine skriftlige arbeider, er at de ikke nødvendigvis er bare formaliserte men også *formative* eller *generative* (formgivende). Det ligger for Turner i riter en *kapasitet* til å skape nye kulturelle verdier og nye kulturelle former. Rituelle gestikuleringer og rituell atferd er en type medierende handlinger som over tid kan omforme *stilen* og *verdien* av og i dagligdags samhandling (Alexander, s. 128). Collins presiserer også at formalistiske aspekter ved ritualisering ikke bør trekkes frem som kjernen i ritualisering som aktivitet:

In common parlance, a ritual is a formal ceremony, the going through of a set of stereotyped actions: reciting verbal formulas, singing, making traditional gestures, wearing traditional costumes. As we have seen from Durkheim's analysis of religious ritual, the formality and the stereotyped activity are not the crucial ingredients; they only contribute to the core process of intersubjectivity and shared emotion, which is to say to the experience of collective consciousness and collective effervescence, insofar as they contribute to a mutual focus of attention. (Collins, s. 49)

Det er i stedet *delte emosjonelle erfaringer i kollektiv bevissthet gjennom et felles fokus i oppmerksomhet* som utgjør en vesensbetydning i rituell praksis.

Ritualer kan altså essensielt ses på som sosiale handlingsstrategier, en type *atferd* eller *virkemidler* for å transformere de låste eller strukturerte aspektene ved den dagligdags "sosiokulturelle" verden. Den primære motivasjonen bak ritualisering er et behov for *brudd*, for å midlertidig bryte fri fra den gjeldende sosiale strukturen; for å transcendere dens sosiale og eksistensielle begrensninger, og for å *rekonfigurere* denne. Ritualisering oppnår nettopp dette ved å skape spesifikke situasjoner av *liminalitet* der noen av de sosiostrukturelle krav og byrder blir lagt til side.

Riters "performative magi" legitimerer aktørers valg og handlinger, etablerer alternative stemninger og aktiverer hendelser der kollektive opplevelser og tilsidesettelse av sosiale grenser foretas og aksepteres.

Musikkviteren Christopher Small gir oss en rekke gode perspektiver på musikk som ritualisert praksis. Det er i første rekke boken *Musicking - The Meanings of Performing and Listening* (1998) at Small ser nærmere på musisering (det han kaller for *musicking*) som en ritualisert aktivitet. Small fortolker eksempelvis den vestlige, klassiske konserten som ritualisering i en "hellig" arena (konserthuset) der stabilitet, samt bevaring og kontinuitet av et sett sosiokulturelle verdier og normer er ritens funksjon:

[...] There is more than a hint of sacred space about this building, and those who come here are, I believe, looking for more than beautiful patterns of sound to please their ears. It seems to me that they have come to take part in a ritual, and what that ritual enacts is, in a word, stability, certainty. The dead culture heroes are summoned up in order to give reassurance that the relationships they decoded in musical sounds are abiding and permanent, that things are as they have been and will not change. (ibid., s. 90)

Small står i denne sammenhengen i en funksjonalistisk tradisjon i synet på ritualisering, der bl.a. den franske sosiologen Émile Durkheim og den britiske sosialantropologen Alfred Radcliffe-Brown er sentrale (Bell, s. 23-29). Denne akademiske tradisjonen på ritualisering vektlegger nettopp de bekreftende, stabiliserende og feirende dimensjonene riter har i et samfunn. Den rituelle konteksten omfatter altså bruk av artefakter, gestikuleringer og enheter av tid og sted. Men elementer som tilsynelatende kan virke trivielle og uvesentlige i for eksempel en helhetlig konsertbegivenhet som hendelse, spiller en viktig rolle i denne formen for ritualisering:

Although the performance of the musical works is clearly at the center of the event, nonetheless nothing that happens in this vast space is insignificant, not even such apparently trivial elements as the buying and giving up of tickets, the arrangement of the seating, the demeanor of orchestra and audience, the taking of drinks in the foyer, the purchase of a program booklet. All are essential features of the events were concerned with the musical works and those alone, people would long since have ceased to go to concerts and would be happier to sit at home and listen to the works on records and radio. (Small 1998, s. 76)

Til og med mer eller mindre frivillig lytting til bakgrunnsmusikk i kjøpesenter er for Small en form for ritualisering. "[...] the performance and hearing of programmed music in those spaces is a ritual by means of which the values of capitalism are affirmed, explored and celebrated in order to induce those who enter the space to *stay longer* and to *buy more*" (ibid., s. 77, mine uthevninger). Kjernen i det Small sier, kommer tydelig frem nettopp her: det er de meningsdannende kategoriene *bekrefting* eller *stadfesting* (affirmed), *utforsking* (explored) og *feiring* (celebrated) som definerer musikalsk handling som ritualisert praksis. Jackson (2003) analyserer også jazz som performativ og ritualisert praksis, som i tillegg knyttes til andre relaterte afrikanske praksiser: "Within ritualized scene- and blues-aesthetic-based performances, there is a specific governing structure, a ritual structure, if you will" (s. 59). Slike strukturer er også preget av *sjangerspesifikke konvensjoner*, konvensjoner som både strukturerer musikken som fremføres og de stedlige og tidsmessige rammene som musikken er en del av. Vi skal i det videre tre inn i det romlige og tidsmessige som ofte preger en rap performance og se nærmere på de praksiser som utfolder seg live.

Liminalfase: Si Tongtvaaainn!

Tungtvann er ett av flere kjente norske band som denne helga (sommeren 2005) har blitt booket til å spille på festivalen.⁵⁶ Festivalen arrangeres årlig og foregår på et sted der det bor lite folk og hvor man må bruke en god del reisetid for å nå. Det er sommertid og folk flest i regionen har ferie. For Tungtvann sin del er det høysesong og de reiser fra sted til sted for å delta på ulike festivaler og konserter. Allerede tidlig på året har arbeidsprosessen med å booke jobber og å forberede sommeren startet. De ankommer stedet tidlig samme dag som de skal opptre, sammen med en del andre artister. Den halvannen timers lange turen har gitt anledning til å småprate med andre kjente og for å komme seg etter gårdagens konsert med tilhørende festing. En representant fra festivalen venter ved kaia med bil og kjører band samt litt utstyr til overnattingsstedet som er plassert et godt stykke unna selve konsertstedet. Godt tilbaketrukket fra "de andre", d.v.s. tilhørere og publikum på festivalstedet, deles et måltid og den sosiale praten dreier seg om alt fra forrige helgs spilling, været, reisen hit, fjorårets opplevelser ved samme festival som nå, naturen, etc.

Lydprøve. Tungtvann er en av hovedattraksjonene på festivalen. Dette er klart siden de tidligere har blitt annonsert som et av festivalens store trekkplaster. I tillegg er de satt opp til å spille fra klokka 21.00, et tidspunkt da flest publikummere og tilhørere samles foran scenen, og i god tid før den store festivalfylla tar helt overhånd blant festivaldeltakerne. Bandet har avtale om lydprøve på scenen klokka 17.00. Utstyr skal rigges, testes og rigges ned igjen, slik at alt er klart for deres konsert senere på kvelden. Et par dager har gått med på å forberede denne begivenheten rent teknisk. Jeg slår av en prat med lydmannen som sitter bak det store

⁵⁶ Notater fra Trænafestivalen, lørdag 9.juli 2005.

miksebordet plassert omtrent midt i lokalet. Han ser allerede trøtt ut, men gleder seg til showet senere.

Backstage. I tilknytning til hovedscenen på festivalen har arrangørene en backstage for artister som opptre. Her kan artistene slappe av i et avgrenset område som ikke er åpent for bl.a. publikum. Det er satt fram enkel servering, brus, vin, øl og snacks. Flere artister er samlet her, i tillegg til festivalansatte, som for det meste er unge, frivillige arbeider fra lokalmiljøet. Tiden går og det nærmer seg en halvtime igjen før gutta skal på scenen. I tilknytning til backstage er det også garderobes der gutta i bandet nå kler seg om. De kommer ut med identiske hvite, sortmønstrede drakter, nesten som kamuflasjedrakter fra forsvaret. Noen tekstfraser på rim slippes spontant ut og en merkbar energi og opphøyet stemning synes å stige i takt med klokka mot "avspark", godt hjulpet av noen øl innabords. Like før de går på scenen hentes mikrofonene som Jørg1 og Haavard skal bruke under konserten. De trådløse mikrofonene slås på og PA-anlegget er klart. Scenen, som er omtrent en meter høy, er bygd opp for anledningen og plassert i et stort telt i midten av festivalområdet. I tillegg til lydutstyr, er det også rigget opp store mengder lysutstyr som pulserer mot scenen, gir ekstra varme til lokalet, og hjelper til med å rette det helhetlige fokuset mot scenen. Rapperne slår med ett til og roper i mikrofonene til publikum som nå har samlet seg tett foran scenen: "E dåkker klaaar!? Si Tongtvaaainn!" Flere ropte fraser, spesielt med stedstilknytning der og da, kommer mens de nå oppholder seg like ved siden av scenen, klare til å hoppe opp foran publikum som umiddelbart gir respons i form av et rungende "Jaaa!!!" Stedet formelig gnistrer av spenning. Alle, både artister og publikum er klare for show.

Konsert. DJ Poppa Lars er først ute. Han springer kjapt opp på scenen og stiller seg bak sin DJ-mixer, sine to vinylspillere, CD-spillere og

mikrofonen. Han tar tak i mikrofonen og roper ut: "Si Jøøørg1" flere ganger og oppnår umiddelbar respons hos publikum som nå er satt i ei klar-ferdig-gå-stemming. Nye rop kommer: "Si Håååvard, si Poppa Laaars, si Tongtvaaainn!" E de nåkka liiiv her i kveill!? Heia Nooordland" Lars setter i gang den første CD-en og konserten er i gang. Ut fra siden hopper Jørg1 og Håvard frem med hver sin mikrofon og starter den første låten. En aggressiv, dancehall-liknende hiphopbeat banker hardt, dypt og høyt ut fra høyttalerne. Spesielt er det bassen, basstrommen i det programmerte trommesporet og de dypereliggende frekvensene i musikken som nå blir fyrt opp i volum. Ingen av publikum som er til stede kan unngå å oppleve at lydbølgene fra bass og slagverk formelig pulserer og slår gjennom kroppen. Rask og aggressiv rapping oppå dette fremføres rett ut mot publikum med en energisk og ekstatisk autoritet. Rapperne og DJen er i en annen tilstand enn før de gikk på scenen. Nå er det dype, klare og nærmest ropende stemmer de bruker i kommunikasjonen seg imellom og ut til publikum. Det de sier og fremfører skal høres godt og merkes i kroppen. De enkle hooksene i velkjente låter brukes for intense perioder med call and response mellom scene og publikum. Rapperne roper 1, 2, 3 på låten "Bransjehora" og får umiddelbar respons. DJen muter mikseren på neste del av refrenget som ropes av publikum. Musikken mates umiddelbart inn igjen for neste strofe på refrenget.

Showet pågår litt over en time. Etter et ekstranummer legger de av og forlater scenen.

Etterpå. Umiddelbart etter konserten kommer de ned til backstage igjen. Stemmene er høye, energiske. De tar hverandre hardt i hendene, banker hverandre på ryggen og takker for jobben. Gestikuleringen er tydelig hos alle og det er tydelig at de er preget av energien som var til stede under

konserten. Bandet samles like etterpå alene rundt et lite bord utenfor teltet der de nettopp optrådte. De blir først stående en stund og utveksler kommentarer om konserten, opplevelser underveis og hvordan de synes det gikk. Utstyr de har brukt rigges raskt ned av lydfolk på festivalen slik at neste band kan komme seg på scenen så raskt som mulig. Gutta setter seg, spretter et par festivaløl og puster ut etter det som tydeligvis nettopp har vært en fysisk og psykisk intens økt. Stemningen blir etter hvert ganske mye nedtonet, de virker "tomme" for energi og er tydelig kun interesserte i å slappe av, prate lite og nyte stemningen før de senere selv kan gå rundt på festivalen og sjekke ut andre band. Senere på natten samler de fleste artistene på festivalen seg for å nyte sommernatta i fjæra ute ved havet. Der tennes et stort bål og mat og drikkevarer bæres frem. Her snakker alle med alle, noen drikker øl, noen spiser, noen røyker, synger litt og jammer til tidlig morgen. Stemningen er magisk og til å ta og føle på. Noen publikummere har også funnet veien hit, noe som er helt uproblematisk. Her er alle til stede der og da, like og "i samme båt". Klokka nærmer seg syv om morgenen og området begynner å tømmes sakte men sikkert. De siste holder ut til neste dag uten søvn, mens gutta reiser videre dagen etterpå og må få seg litt søvn. Nye konserter venter og denne spesielle festivalhelga er over for denne gangen.

Denne musikalske hendelsen er ut fra mine mange opplevelser representativ for hvordan en rapkonsert utfolder seg. Ved første refleksjoner synes det å være tydelig hvilken ritualistisk karakter slike hendelser har. For det første ser vi at hendelsen er definert av *tid*. Den er planlagt lang tid i forveien og den har en definert start og avslutning. I tillegg synes tidsaspektet å "forsvinne" under hendelsen. Tid som fenomen oppløses midlertidig; et aspekt ved konseptet flow som vi drøfter nærmere nedenfor. Hendelsen er også spesifikk når det gjelder *sted*. Stedet er ofte spesialdesignet for den rituelle anledningen med en rekke

fasiliteter som betoner og tilrettelegger for prosessen. I dette eksemplet er stedet langt unna de fleste aktørenes hjemmebane. Træna er ei øy ytterst i havgapet utenfor helgelandskysten. Det tar lang tid å reise dit for de fleste og øyene virker nok "eksotiske" for de fleste som reiser dit. Forberedelser av stedet inkluderer bygging av scene og rigging av lydutstyr i tillegg til andre fasiliteter som telt med ølservering og mat. Aktører i hendelsen er åpenbart først og fremst musikere og publikum. Men i tillegg er det en rekke andre aktører som er med på hendelsen som helhet. I forkant av selve begivenheten er også festivalledelse, bookingagenter, lydfolk, kokker, servitører, vaktelskap og politi alle med på *den totale rammen* for denne rituelle prosessen som en slik hendelse kan tolkes som. *Forberedelser* er et viktig moment i denne rituelle prosessen. Dette inkluderer her også de handlinger musikerne foretar seg i forkant av slike hendelser. Dette omfatter mye øving og *internalisering* av det musikalske materialet som benyttes under konserten. Dette er fundamentalt for at en hendelse skal oppleves som troverdig og legitim. Aktørers autoritet kan her skimtes, på samme måte som andre ledende aktører i rituell praksis. Denne dynamikken er beslektet med improvisasjon i musikk, et fenomen som ikke kun hentyder mot å spille "fritt" uten noen forhåndsdefinerte skjema. Improvisasjon *bygger* på lang erfaring og internalisering av kunnskap. På samme måte preges det performative i rapkonserten av en "aura" av naturlighet og magi, men hviler på langvarig hardt arbeid og internalisering av ekstern kunnskap. Et annet viktig moment i forberedelsene til konserten er *design* av hendelsen. Dette inkluderer valg av låter, rekkefølge og relativt løse skjema for handling låtene mellom.

De rituelle rammene *gir* og definerer de forhold som gjør at deltakere i hendelsen blir i stand til å tre inn i et annet nivå av deltakelse. Med dette mener vi at tilstedeværelse ikke er nok for å oppleve og erfare hendelser som ritualiserte. Fokus, flow, lyd, lys, rammer og *kjennskap til sjanger-*

spesifikke konvensjoner konfigurerer individer i en slik rituell hendelse. Dette alternative nivået er ifølge Travis Jackson (2003) emosjonelt og kroppslig preget av ekstase og en rekonfigurasjon av opplevelsen av tid og sted:

Performers and other participants experience sensations or series of feelings that they describe [...] as being literary "out of this world". Every element of a performance seems to fit, and each individual appears to be making a contribution to what is occurring. Some of the feelings associated with possession or ecstasy lead to an apparent nullification of time outside the performance and of space outside the venue. (s. 66)

Cut III: kollektiv deltakelse

Kroppslig tilstedeværelse og kollektiv deltakelse er sentrale dimensjoner i det performative, også når det gjelder musikalske opplevelser og erfaringer. Men kan tilstedeværelse (i, på, under, etc.), opplevelse og erfaring av musikk ikke være kroppslig? Innen musikkvitenskapen og etnomusikologien har både fenomenologiske og sosiologiske forklaringsmodeller gitt rammeverk for å plassere "kroppen" i en primær rolle for musikalsk praksis. Men dette er et grep som først er nødvendig når kroppen som enhet (til forskjell fra forestillingen om vår "kognitive væren") er blitt *egendefinert*. Vi stiller altså spørsmål ved dualismen kropp/sjel som har preget vår vestlige kulturkrets århundrer bakover i tid. Antropologien gir oss etter mitt syn et annet utgangspunkt enn fenomenologien for å fokusere på kroppslighet i kulturell og sosial praksis. Det er spesielt den franske kroppsfilosofen og fenomenologen Maurice Merleau-Ponty som presiserer kroppens rolle som den primære "praktiske intensjonalitet" mellom subjekt og verden. Merleau-Ponty står for en prosessfilosofi som søker etter å beskrive menneskers kroppslige og

komplekse atferdsmønstre og hvordan sansning av verden får kroppslige uttrykk gjennom en dialektisk prosess (Dybo 1995, s. 80-83). Men Merleau-Ponty sin fenomenologiske tilnærming til det sosiale feltet kan, som sosiologen Loïc Wacquant antyder, ses på som begrensende fordi den ikke viser linken mellom interne og eksterne regler og strukturerende elementer i eksempelvis et sosialt spill. "Merleau-Ponty's philosophy suffers from its inability to build a solid analytical link between internal and external structures. [...] Merleau-Ponty is silent on the twofold social genesis of the subjective and objective structures of the game" (Wacquant 1992, s. 22). Problemet kan være at Merleau-Ponty sitt ståsted blir for subjektivt fenomenologisk og mangler ifølge Wacquant et fokus på den dialektiske relasjonen mellom en subjektivistisk forståelse av aktøren i spill, og underliggende relativt objektive konfigurasjoner og *regler* for spillet. I tillegg er det i spillets gang visse *feltspesifikke* konfigurasjoner og habituelle skjema som er aktive, noe kroppsfenomenologien mister synet av. Riktignok kan man redusere seg til en generalisert kunnskap om persepsjon av omverdenen. Men denne kunnskapen virker nettopp kanskje *for* reduksjonistisk for å forstå komplekse sosiale prosesser i en performativ sammenheng.

Samhandling og tett medvirkning med publikum i en livehendelse, i konsertsituasjonen, er en meget viktig performativ side ved hiphop og andre populærmusikalske sjangere der den kollektive erfaringen, felles emosjonelle tilstanden og tilstedeværelse er ettertraktet i konsertsituasjonen. Men i rapmusikk er det publikumsdeltakende aspektet *spesielt* ettertraktet, ofte i form av call and response der verbale utsagn fra scene og respons fra publikum utgjør viktige meningsdannende elementer. Call and response er en performativ teknikk som gjennom innramming av publikums respons er en rituell handling: "Wann, von wem und wie das Publikum angesprochen wird, wie es darauf reagiert, sind rituelle Akte,

welche die Beteiligten kennen und ausführen müssen" (Klein 2007, s. 171). Denne teknikken ser vi i vår etnografiske presentasjon ovenfor starter *før* musikerne har entret scenen. Det performative er altså preget av en flytende og uklar overgang fra "før" og "under" hendelsen. Aktørene er lang tid i forveien "aktivert" for hendelsen; de er konfigurert for dette gjennom habitus og de tar med seg disse aspektene i den performative hendelsen. Hvis dette ikke fremkommer, anses performansen som mislykket, et moment også fremhevet av Martin Stokes: "What is important is not just of musical performance, but *good* performance, if music and dance are to make a social event 'happen'." (Stokes 1994, s. 3). Habitus, som relatert til felt, omhandler *troen* på det autentiske og virkelige; på riktighet og korrekt væremåte. Hvis man skal våge seg mot en definisjon av rap, vil den ligge i dette landskapet. Rap kan her defineres som en performativ utøving av verbal kommunikasjon i en hendelse rammet inn i tid og sted der det deltakende aspektet med publikum er viktig. Deltakelse er her både lydlig, men også gjennom prosesser som anerkjennelse og tilskrivning av legitimitet. Det dagligdagse og deltakende er noe som jeg ofte har observert ved konserter under feltarbeidet med denne avhandlingen. Rappere er ofte kledd dagligdags, kommer luntende som fra "gata" og synes ikke å alltid skille skarpt mellom deres fremtreden, væren, før, under og etter konserten. Det som også bør nevnes, er at inviterte deltakere ofte mer eller mindre tilfeldig kommer opp på scene og rapper med. Få distinksjoner synes klare mellom rappere sine dagligdagse væremåter og deres "sceniske atferd".

Ifølge Bourdieu "representerer" ikke kroppen det som fremføres i performance. Den handler heller ikke bare etter spesielle regulerte eller ritualiserte praksiser, den *er* rituell aktivitet. Kroppslige handlinger er således en slags kroppsliggjorte "minner" (Bourdieu 1992). Det kroppslige habitus preges av en normativitet som styrer det sosiale spillet, hvor den

kroppslige aktøren handler. Regler finnes i alle typer sosiale felt og disse reglene er kroppsliggjorte gjennom habitus. En kroppslig deltakelse i feltet er en gitt betingelse for en *mimetisk* identifikasjon med nettopp habitus gjennom en praktisk konformitet til dets konvensjoner. Et felts spilleregler kroppsliggjøres og omgjøres til doxa. Kroppen er dermed senter for kulturelle minner og kunnskap: "The body is, thus, not a purely subjective phenomenon that houses memories of its participation in the conventional games of the social field; its participatory competence is itself dependent on the incorporation of that cultural memory and its knowingness" (Butler 1997, s. 154). Kroppen som sosialt kompetent enhet reproducerer og ritualiserer sosiale konvensjoner som praksiser i verden på bakgrunn av kulturelle minner og dens habituelle kjennskap. Habitus er et domene som formes, men er også et *formativt* domene i sosial praksis. Dette innebærer et generativt prinsipp for handling i felt: "The *habitus* is not only a site for the reproduction of the belief by which that field is sustained – but it also generates *dispositions* which "incline" the social subject to act in relative conformity with the ostensibly objective demands of the field" (ibid., s. 155).

Jane Fonarow sin tolkning av konserter er at de fungerer som overgangsriter fra ungdom til voksen. "The ritual of the gig designates emotion as a component of youth as a liminal phase. It is a rite of passage to take audience members from adolescence to adulthood [...]" (Fonarow, s. 200). Dette er et noe mangelfullt syn og vi vil si at opplevelser og erfaringer av "musikalsk annerledeshet" i praksis ikke kan ensidig knyttes til overganger fra ungdom til voksen. Hva med alle fans som ikke forlater "sin" musikk etter ungdomstiden og fortsetter å oppsøke intense opplevelser live eller reiser langt og lenge for å oppleve sine favorittartister? Her synes Bourdieus perspektiv på ritualisering å være sterkere, som nevnt ovenfor. Bourdieu presiserer nettopp at man ikke

markerer overgang fra en status til en annen i rituelle prosesser. Det er i stedet en formell markering av annerledeshet og forskjellighet fra noe eller noen andre som er ritens primære funksjon.

Cut IV: "væbnet med ordet"

Språket, talen og den verbale kommunikasjonens *troverdighet* og *autoritet* er også av vesensbetydning i slike musikalske performative rituelle prosesser som vi drøfter her.⁵⁷ For Bourdieu er språket et medium der aktørers sosiale posisjon er forankret. Både språklige og kroppslige performative utsagn har i følge Bourdieu en "magisk" karakter ved at de har en umiddelbar effekt i det øyeblikket de ytres. Virkningsfullheten må spores tilbake til den posisjon den ytrende aktør innehar. Han/hun innehar en sosial fullmakt til slike utsagn. Når en legitim posisjon er etablert i feltet, kan utsagn ytres *performativt* på en virkningsfull og akseptert måte (Bourdieu 1991, Klein 2003). Bourdieu bruker begrepet "illusio" om troen på aktører i et felt og det riktige i feltets spilleregler. Det danner grunnlaget for at spillets regler defineres og aksepteres av deltakerne. Et felts spilleregler konstrueres sosialt som noe naturlig. Feltspesifikk sosialisering er også en kroppsliggjøring av kjennskap om feltet. Aktører i et felt tror på riktigheten i feltspesifikke normer; hva som er reelt og riktig atferd. Feltets logikk er begrunnet ut fra en sans for det praktiske. Aktørers handlinger og måter å være på må forstås ut fra deres "praktiske sans" som aktualiserer en kroppslig kjennskap til det sosiale spillets regler og som aktiverer situasjonsadekvate handlinger (Klein, s. 190-191). Sosiale koder for hilsninger, kroppsholdinger og -språk og språksjangere styres av denne praktiske kjennskapen som gjennom habitus relateres til ett eller flere bestemte felt. Det habituelle dagligdagse

⁵⁷ Antropologen Maurice Bloch drøfter også respekt (deference), autoritet og troverdighet som mindre eksplisitte, men allikevel sentrale aspekter i rituell praksis (Bloch 2005a).

danner skjema for handling i rap performance, i motsetning til påtatte roller, forhåndsplanlagt annerledeshet og produsert design for konserter.⁵⁸

Rapperen Jørg-1 i Tungtvann har en svært karakteristisk stemmebruk og verbal uttrykksmåte, elementer som gir karakter til musikken og som betoner stemninger og emosjonelle konnotasjoner. Den er preget av en autoritær, til tider nærmest sint og aggressiv stil med kraftig, klar og dyp klang. Mange av raptekstene er videre preget av saftige ord og uttrykk, bannskap og kritiske ytringer vi her kan kalle for skadende eller sårende. Ofte rettes det verbale utsagn mot institusjonelle elementer i det offentlige slik som politi og politikere (*Pøbla, Mørketid, Kjeppa & Batonga*), mot ansatte i musikkbransjen (*(Æ gir mæ nu) Faen!, Bransjehora*), mot andre rappere og produsenter i feltet (*Dårlig, Reinspikka hiphop*), eller mot en mindre klar definert gruppe "andre" som ifølge Jørg-1 står for holdninger, verdier eller agendaer som strider mot Tungtvanns etikk (*FNL, Hold Kjæft, Ekte menneske*).

Står lenka sammen som miljøvernsaktivista/ Mot de som leka hip hop og laga pop før lista/ De e tell å le av/ Resirkulering av klisjea/ Strømlinjeforma og standardisert som Ikea/ Æ og han Lars eliminer alle orma/ Som følg alle norma og poser i uniforma/ Lev livet som på tv/ Du får passet påskrevet/ Når Jørg-1 e på stedet/ Før du vet det e det/ Over/ Du mista grepet og drømmen din brista/ Det minste knepet senda dæ rett i kista. (Tungtvann "Reinspikka hiphop", *Reinspikka hiphop* 1999)

Verbale utsagn og språksjanger er en del av den ritualiserte kroppslige dimensjonen vi her drøfter. Dette bryter med tradisjonelle lingvistiske

⁵⁸ Dette gjelder både mindre konserter for mer "spesialiserte" publikum og også mer åpne performanser med et mer blandet publikum som for eksempel festivaler kan være preget av. Rapkonserter *kan* dog også være preget av design og mer teatraliske skjema for praksis, da spesielt store internasjonale artister. Men vi ser allikevel også der en rekke hendelser som ligger nært opp mot det personlige, dagligdagse og autentiske.

standpunkt der "det som sies" ses på som en del av menneskers kognitive, mentale og psykologiske domene. Men her skiller vi ikke mellom det kognitivt rasjonelle og det sosialt kroppslige. I følge språkviteren Judith Butler (1997) er det en rekke somatiske egenskaper ved ord og utsagn som ytres i en sosial sammenheng. Butler baserer sin drøfting på språkteoretikeren J. L. Austin, som utforsker hvordan spesifikke ord og ytringer tilsynelatende har en umiddelbar og konstituerende kraft (Austin 1962). Austin fremsetter altså en *performativ* teori om språk, der noen utsagn *gjør* det de nevner. En underliggende premisse for slike effekter er basert på avsenderens sosialt tilskrevne troverdighet, autoritet og legitimitet. I tillegg kreves det at utsagn 'gjøres'; det er ikke effekt i det grammatikalske, det er i kroppens fremføring av utsagn at deres effekt oppnås. Et språklig truende utsagn er dermed ikke truende kun gjennom dets grammatiske væren; det må fremføres performativt og krever visse omgivelser; en scene, eller *arena*, der den performative effekten kan *materialiseres* (ibid., s. 12). Konserten er en klar ramme for en slik materialisering av utsagn. Men også andre medier kan ses på som en slik scene, der populærmusikalske utsagn ytres til mottakere som aktivt fortolker det sendte materialet og berøres emosjonelt. Spesielt video, som vi analyserte nærmere i kapittel fire,

Men hvilke utsagn er det Butler trekker frem? Eksempler på dette kan være fornærmelser, sårende kallenavn og utsagn som på en eller annen måte skader eller fornærmer slik at de har en kroppslig emosjonell virkning. Men ligger disse somatiske egenskapene *i selve* ordene og utsagnene, eller knyttes de til gjennom kontekstuelle faktorer? Butler fremhever språket som sentrum for vår sosiale eksistens: "Language sustains the body not by bringing it into being or feeding it in a literal way; rather, it is by being interpellated within the terms of language that a certain social existence of the body first becomes possible" (Butler 1997, s.

5). Språk er altså noe mer enn et instrument for å uttrykke seg som subjekt, det *etablerer* og er eksistensielt for det sosiale subjektet: "If the subject who speak is also constituted by the language that she or he speaks, then language is the condition of possibility for the speaking subject, and not merely the instrument of expression" (Butler 1997, s. 28). Ved å påstå at ord og verbale utsagn kan være sårende, så påstår vi samtidig at språket innehar en *iboende* makt eller kraft til å skade. Men hvilken kraft er det som gjør at utsagn innehar en slik makt? Et viktig moment i en slik kraft, er å lokalisere utsagnet i sin kontekst; i sin situasjonelle sammenheng der mening utfoldes: "Thus a statement may be made that, on the basis of a grammatical analysis alone, appears to be no threat. But the threat emerges precisely through the act that the body performs in the speaking the act" (ibid., s. 11). Et truende eller skadende utsagn er kun skadende eller truende som effekt bare etter at det er satt ut i performativ hendelse: "For the threat to work, it requires certain kinds of circumstances, and it requires a venue of power by which its performative effects might be materialized" (ibid., s. 12). Men for at ord og utsagn skal ha en (symbolsk) makt og effekt, er det også nødvendig at de er *autorisert* og *anerkjent* i den sosiale sammenhenge de ytres i. Makten er, som Bourdieu presiserer, *delegert* til den som ytrer; av personer i feltet:

The power of words is nothing other than the *delegated power* of the spokesperson, and his speech – that is, the substance of his discourse and, inseparably, his way of speaking – is no more than a testimony, and one among others, of the *guarantee of delegation* which is vested in him. (Bourdieu 1991, s. 107)

Sagt på en annen måte: Det er først når utsagn ytres, og anerkjennes av en gruppe individer som relevante, at de oppnår makt og kraft til å utøve sin potensielle mening. Samtidig er det nettopp utsagn som definerer den sosiale eksistensen til andre. Lyttere beveges emosjonelt som en

konsekvens av den sosiale posisjonen de innehar. Sosiale posisjoner er i sin natur hierarkiske relasjoner mellom individer. Tale og ytringer bekrefter og innskriver sosiale relasjoner som eksempelvis dominans, samtidig som de etablerer språklige anledninger for at en strukturell dominans igjen skal reetableres. "Speech does not merely *reflect* a relation of social domination; speech *enacts* domination, becoming the vehicle through which that social structure is reinstated" (Butler 1997, s. 18). Hissige og aggressive utsagn *etablerer* sine mottakere i det øyeblikket de ytres samtidig som de i det øyeblikket utøver eventuell skade eller smerte. Slike utsagn etablerer dermed adressaten i en underordnet posisjon. Her er vi inne på den rituelle dimensjonen i performative språklige utsagn: Emosjonelt ladede utsagn handler om underordning, posisjonering og maktforhold. "In hate speech, the ritual in question appears to be that of subordination. [...] certain kinds of utterances, when delivered by those in positions of power against those who are already subordinated, have the effect of resubordinating those to whom such utterances are addressed" (Butler 1997, s. 28). Men verbalt sårende utsagn kan også rituelt sett rettes nedenfra og opp. Jørg-1 i Tungtvann adresserer ofte andre aktører i bransjefeltet på en kraftig måte:

Æ har fått nok av drita loka parasitta/
Som leita etter bransjepartys
korr de kan bli drita/
Med visakort de krita på føl de sæ lite rå/
Og trur at å kjenn folk e måten å få fitte på/
Men respekt fra mæ e nå de ikke får/
De sug kuk nu/
Men sov på mitt te de fikk liggesår/
de ska få slikk sine sår i mange år/
Viss de ikke kommer sæ unna når alarmen går/
De har ikke fatta nå/
Og har alt førr mange hatta på/
æ røyka dem sånn som de rullingsan æ smatta på/
Og folk trur at æ e ei popstjerne/
Men viss de si nå sånt kan de ikke ha fått hjerne/
har det godt hjemme/
Mens de skåla i portvin/
VIP-billetta fikk dem fort inn/
Men æ ga bort min/
Bytta den i fleinsopp/
Førr æ lev førr hip hop/
Og viss det her e ekte/
Må æ få det te å stopp/
Æ hold det nede i lamme slummen og bermen/
Mens du e opptatt av kordan du tar

dæ ut på skjermen/ æ spøtta når du kommer som dama som hata spærmen/ førr æ kan ikke svælg dæ eller ryktesvermen/ gladpucker - hold det nede førr cellofan/ Mens du plapra om at Tungtvann e tungt narkoman/ Æ gir mæ nu faen!/ Va det det du ville vite?/ Æ har 3 ord te dæ mann: Di Lille Fitte! (Jørg-1, "Bransjehora")

Tungtvann ritualiserer her sin distanse til bransjen gjennom *performative utsagn* og befester derigjennom sin relativ autonome del av sin praksis i populærmusikkfeltet. Ifølge Bourdieus feltteori kan slike utsagn leses som en "benektende symbolsk strategi" fra aktører i underordnede posisjoner. Aktører i dominerende posisjoner foretar i følge Bourdieu *distinksjoner* for å skille seg ut i samfunnet. Aktører i mellomliggende posisjoner foretar *imitasjoner* for å strekke seg anerkjennende opp mot de praksiser dominerende grupper foretar seg. Men hos underordnede i samfunnet ser vi *benekting* som strategi i kulturell praksis og handling. Ser vi en benektende strategi fra en aktør i underposisjon når Jørg-1 live i performance ytrer "Di lille fitte" til dominerende aktører i bransjen? Det er nok mer komplekst enn som så. Mange av de tema diskutert tidligere belyser at produksjonstekniske, musikalske og praktiske elementer i musiseringen i stor grad er en del av de utøvende aktørenes eget domene. Det vi tidligere har drøftet som deres relativt autonome felt for kulturell praksis står riktignok i en maktrelasjon til industrien, men er sterkt preget av "egen opprettholdelse". Samtidig er det *flere* felt i spill her; ulike felt som på hver sin måte har *sine* spilleregler. Som performativ praksis er rap sin symbolske verdisetting sterkt knyttet til livesituasjoner; til *det lokale performative feltet*. Der bør vi se på deres praksis som dominant, et domene som andre, også aktører i industrien, tilskrives en underordnet posisjon. De er utenfor den symbolske makt som kan og ofte vil bli ytret. Jørg-1 er en aktør i en dominant posisjon i slike hendelser. Og i denne posisjonen utøves makt gjennom ordet; makt som ofte har blitt kritisert for å være sårende mot bransjefolk, politi, politikere, etc. Bourdieus tanker om

posisjoner må derfor nyanseres; ulike aktører kan inneha ulike posisjoner alt etter hvilket spesifikt felt og *kontekst* deres praksis utfolder seg i, enten dette er det større populærkulturfeltet eller det lokale feltet for musikalsk performativ praksis. Prosesser rundt forhandling om maktforhold er dermed mer komplekse enn det vi kanskje får inntrykk av hos Bourdieu.

Er det en klar link mellom ord og utsagn som ytres og deres antatte makt til å være sårende og skadelige? Rapmusikk og kontroversen om dens skadelige effekter viser oss at det er vanskelig å komme frem til et svar. Ifølge spesielt amerikanske konservative er gangsterrap ansvarlig for bl.a. urban kriminalitet og et lavt kvinnesyn. Det performative er altså årsaken til slike konsekvenser. Det er *musikken i-seg-selv* som tilskrives en slik makt, ikke musikkbransjen som markedsfører og selger musikken. Musikken som utsagn anses da som å inneha iboende egenskaper som *fører til kriminalitet, vold, nedsettende kvinnesyn og homofobi*. Det er altså ifølge Butler ofte tillagt stor makt i ord som ytres: "[...] in the conservative attack on rap, feminist arguments against injurious representation appear to be tacitly appropriated. [...] the dignity of women is understood to be under attack not by the weakening of rights and reproductive freedom and the widespread loss of public assistance, but primarily by African-American men who sing" (Butler 1997, s. 23). Dette viser at det ofte knyttes sterke bånd mellom utsagn og atferd; utsagn *er* atferd og atferd *er* utsagn. Vi ser også at anerkjennelse og aksept for verbale utsagns troverdighet henger, ifølge Bourdieu, sammen med *symbolsk makt*.

[...] symbolsk makt virker bare når den *anerkjennes*, det vil si når det vilkårlige ved den *miskjennes*. Det betyr at den symbolske makten ikke bor i de "symbolske systemene" i form av en "illocutionary force", men at den definerer seg i og gjennom et bestemt forhold mellom de som utøver makt, og de som makten utøves på, det vil si i

selve strukturen til det feltet hvor *tro* produseres og reproduseres. Det som gir ord og ordrer makt, makt til å opprettholde eller undergrave orden, det er troen på ordenes og talerens legitimitet [...]. (Bourdieu 1996, s. 45)

Det som synes samlende for dette er at sosial og kulturell handling, aktivitet, praksis og kommunikasjon både må forstås ut fra egne forutsetninger, *samtidig* som en slik forståelse også må baseres på aktørers plassering i et sosial felt. Vi ser her også *maktposisjoneringer* som en del av prosesser i sosiale felt. Aktører søker i stor grad etter kontroll over media, språk, symboler og kommunikasjon for å formidle sitt syn på verden og fremme handlingsmønstre i feltet. Det er dette Bourdieu kaller for symbolsk makt, en maktform som utøves og virker gjennom antatt gyldige beskrivelser og forståelser. Den makt som den som *ytrer* har, eller rettere sagt *tilskrives* av sine lyttere, er viktig for at utsagn skal være gyldige, legitime og ha troverdighet.

Bourdieu fremhever aktørers *posisjon* i feltet som *kilde* til symbolsk makt (Bourdieu 1996). Aktørenes ressurser og ervervede kapitalformer er således determinanter for deres posisjon i de strukturerte relasjoner i feltet. Slike kapitalformer kan gjennom symbolske klassifikasjonskamper og markeringer transformeres til symbolsk kapital og symbolsk makt, *når de anerkjennes*. Anerkjennelse fra andre aktører i feltet er en *avgjørende prosess* for å konvertere ulike former for kapital til symbolsk makt.

Inkorporasjon

For at musikalske hendelser skal kunne være effektive i en rituell forstand, må de være *troverdige* og preget av en ektehet og en aura av *autoritet* – både når det gjelder *hva* som blir ytret i hendelsen og av *hvem*. En slik "aura av ektehet" kan sammenstilles med det Walter Benjamin

(1991) mener med kunstverkets aura, dets "her og nå" og "unike eksistens". Intensjoner og personlige egenskaper hos musikere er for de fleste viktige når det gjelder anerkjennelse av hendelser, samt deres effektivitet og troverdighet. Hvis denne dimensjonen feiler eller er mislykket, vil verdien i musikalske hendelser falle betraktelig. Torstein fra Oslo, en av mine informanter som er kjent i Norge som graffitiartist, beskriver dette i vår diskusjon om det akustisk baserte hiphop-bandet *The Roots* fra Philadelphia:

Jeg digga The Roots vanvittig mye før i tiden, men ikke nå lenger. Vi traff dem på Quart i 1999 og møtte dem backstage for å henge med dem der. De var helt uinteresserte, ikke vennlige eller imøtekomne. Skikkelig kjipe folk, overlegne og harry. Etter den greia har jeg ikke hatt sansen for *The Roots* i det hele tatt, hører ikke på musikken deres heller... (samtale med forfatter, 2009)

Torstein var forholdsvis oppgitt og presiserte nettopp denne relasjonen mellom artisters troverdighet, legitimitet og lytteres musikalske preferanser. Også Ida på 31 år nevner noe liknende etter å ha hørt en kjent norsk countryband på Trænafestivalen i 2005:

Jeg stod helt fremst i teltet og fikk faktisk mange frekke kommentarer fra vokalisten! Det ble nesten pinlig etter hvert. Til og med rett etter konserten kom de med slibrige hentydninger mot meg og de ville at jeg skulle komme med dem backstage. Egentlig bra musikk og band, men. Men det går ikke an, det var *nok* for meg, og konserten ble ødelagt. De var skikkelig frekke! (samtale med forfatter, 2009)

Både Torstein og Ida forbinder bandene med dårlige opplevelser enten på konsert eller i etterkant, opplevelser som ikke direkte har med det performative eller låtmateriale å gjøre. Det er i *sosiale møter* med personer som står bak denne musiseringen at mer personlige, nære og identitetsmessige faktorer utfoldes. Vi mener at disse faktorene er svært

viktige for troverdigheten og verdien i spesielt den musikalske praksis vi behandler her. Musikernes integritet og troverdighet med det de driver med og praktiserer, henger nok nært sammen med deres væremåte og personlige identitet. Musikken "i seg selv" kan for mange i ulike sammenhenger ha både sosiale og personlige verdier og meninger. Men fremført live foran publikum utfoldes mer av personers egne identitet, *face-to-face* med fans og publikum. Denne dimensjonen er kanskje mye mer viktig for de musikalske hendelsers effektivitet og troverdighet en man vanligvis antar. Det synes som om det er en aura av personlighet, autenticitet, utlevering og verdi knyttet til musikalsk fremføring. I det performative øyeblikket er denne svært viktig. Svikter den, svikter også hele hendelsen som helhet og den mister sin troverdighet, effektivitet og verdi. Stokes nevner også dette som en vesentlig dimensjon i musikalsk performativitet. Kvaliteten på musikalsk praksis og alt det den innebærer må være *god*, både musikk fremført live og roller utspilt på den sosiale scene. "What is important is not just musical performance, but *good* performance, if music and dance are to make a social event 'happen'" (Stokes 1994, s. 3). Simon Frith nevner også dette og sier at en vellykket musikalsk performance "depends on rhetorical truth, on the musicians' ability to convince and persuade the listener that what they are saying matters" (Frith 1996a, s. 117). Å være "væbnet med ordet" er også ifølge Frith en av de viktigste betydningene i rap som performativ praksis, som *argumenterende* praksis. Han kommenterer Public Enemys låt "Don't Believe the Hype":

The song is an argument, drawing on rap's conventional use as a form of conversation - between performer and performer, between performer and audience, between performer and media. [...] A rap like "Don't Believe the Hype" is significant less for its logical unfolding than for its *investment* of key words with *force*. [...] Rap acts like Public Enemy imply that such material (or poetic) devices as

rhythm and rhyme are material ways of organizing and shaping feeling and desire; they offer listeners *new ways of performing* (and thus changing) *everyday life*. (Frith 1996b, s. 169, mine uthevinger)

Vi kan også presisere at *troverdighet* og *anerkjennelse* i musikalsk praksis henger også sterkt sammen med det som Bourdieu kaller for symbolsk kapital. Denne er viktig for at musikere skal kunne opptre med en viss mengde anerkjennelse og tyngde. "[...] *the weight of different agents depend on their symbolic capital, i.e. on the recognition, institutionalized or not, that they receive from a group*" (Bourdieu 1991, s. 72, 111). Denne "mottakelsen" er en vesentlig del av en performance; det er denne kollektive tilstedeværelsen, dialektiske dynamikk og verbale direkteheten som på mange måter *gjør* en hendelse performativ. I rap dyrkes denne svært tydelig og må sies å være et vesentlig bærende element i rappens praksis.

Sporet av slike verdier og betoning er kan også følges både direkte i tekster og mellom linjene til raptekster, noe vi kan gjøre med introduksjonen til låten "Sinnsyk" av Tungtvann:

*Når vi e oppi kåken så får vi alle sammen t'å bli sinnsyk
Alle daman (yeah), alle karan (YEAH), vi får dem sinnsyk
Du kan kall oss gal, du kan kall oss fjern eller fette gærn
Det e sant og vi vet det, men når vi kommer oppi klubben så e det sinnsyk!*

Jørg-1 i Tungtvann fremsetter i dette sitatet den sentrale meningsdimensjon i rapmusikk. Utsagnet starter med "når vi e oppi kåken så får vi alle sammen t'å bli sinnsyk." "Når" og "e" (å være, er) definerer her en ritualisert rammen av *tid* for en performativ hendelse, "vi" definerer aktører, *Master of Ceremonies*, i den rituelle praksis. "Kåken" eller "klubben" definerer *sted* for den rituelle hendelsen, tydelig og markert avgrenset fra andre lokaliteter. I forbindelse med konserter byttes ofte dette ut med steds spesifikke betydninger; med eksempelvis "Bodø" når de er på konsert

der, med "Træna" under festival der, med "Tromsø" under konserter der. Fortsettelsen "Så får vi" markerer både at de som ledende aktører *påvirker, gjør og beveger* deltakende aktører i hendelsen emosjonelt, samtidig som at de som ledende aktører *tilskrives* denne makt ved å "få" troverdighet og legitimitet fra publikum. "Alle sammen" betoner at en sterk kollektiv opplevelse av emosjonell og kroppslig tilstedeværelse (sinnsyk) er aktivisert både hos "daman" og "karan". Aktiviseringen foregår ved å etablere relasjonelle tilstander både ved å betone repetisjon og bassfrekvenser som beveger kroppen, samt gjennom verbal call and response: "yeah"! Live gjøres dette ofte om til en battle, en konkurranse mellom "daman" og "karan". Beaten går, stemningen er der, hvem av gutta og jentene roper "yeah" høyest..? Musikken som praksis blir forlenget i den performative tilstanden gjennom DJens looping av beats. En kommentar til "du", noen imaginære utenforstående, bekrefter at hendelsen gjerne kan anses som "gal", "fjern" eller "fette gærn". Men dette er "sant" og "vi vet det". Det er dette som kan anses som et underliggende mål med denne rituelle praksisen; å være i klubben, i en enhetlig kollektiv opplevelse som er preget av å være "sinnsyk"; i flyt; en alternativ konfigurasjon av virkeligheten. I tillegg er målet at den musikalsk rituelle hendelsen skal være *vellykket* og at den er *konstituerende* for *troen* på det kollektive fellesskap som oppleves og erfares underveis.

Vi skal i det neste kapitlet dreie vårt fokus over på visse dynamiske prosesser i identifikasjon hos Tungtvann som nordnorsk band. De ritualiserte momentene vi her har drøftet henger på flere måter sammen med identifikasjon. Spesielt siden musikk som ritualisert praksis vektlegger troverdighet og legitimitet, samt aktiverer både individuelle og kollektive emosjonelle erfaringer. *Ritualisert musikalsk praksis kroppsliggjør sosiale og kollektive verdier*. Denne kroppsliggjøringen kan ses på som en metaforisk aktivitet der gravitasjonen mot ideelle sosiale ordener,

alternative virkeligheter og konfigurasjoner er sterk. Identitet er et viktig element i performance, men performance er også et viktig aspekt ved identifikasjon som dynamisk prosess.

KAPITTEL 7

TUNGTVANN OG IDENTIFIKASJON

- lokal musikalsk praksis gjennom globaliserte uttryksformer

*Æ e en seierherre fra kysten av Helgeland
Og gir faen i om du har problema med å svælg det mann
Ikke undervurder, æ e skarp som ei ørnekle
Fuck Bjørnstjerne Bjørnson, æ e han Jens Bjørneboe*

Jørg-1

Startpunkt

Denne teksten tar et empirisk utgangspunkt i forskjellige musikalske utgivelser, visuelle elementer og verbale utsagn fra den nordnorske rapgruppen Tungtvann. Tungtvann har siden slutten av 1990-tallet vært en av de mest populære og anerkjente i sjangeren i Norge. Med medlemmer fra steder som Harstad, Ørnes og Steigen i Nordland har gruppen også vært et markant innslag fra den nordlige landsdelen i norsk

populærkultur.⁵⁹ Et hovedmål for denne teksten er å redegjøre nærmere for hvordan deres rapmusikk utfolder seg i, og forholder seg til, en nordnorsk kontekst. Dette er en dialektisk problemstilling, der rapmusikk som importert sjanger på den ene siden påvirkes av å utfoldes i en ny kontekst, samtidig som rapmusikken også påvirker den konteksten som innlemmer en "ny" musikkform utenfra. Med utgangspunkt i problemstillingen kan vi stille oss flere spørsmål: På hvilken måte bearbeides eller endres musikken i en ny kontekst? Kan tilsynelatende tradisjonelle kulturelle og sosiale elementer og praksis videreføres gjennom importerte musikkformer, eller fører de i hovedsak til endring? Hvilke nye verdier og meninger legges til rapmusikk som importert sjanger?

Musikalsk endring kan ses på som en strategisk motstand mot noe etablert, eksempelvis standardisering i en musikalsk sjanger eller, som Olsen presiserer, en kommersialisering av stil (Olsen 2004). I tillegg kan endring ses på som en aktiv kulturell prosess der aktører i et felt motsetter seg dagligdagse væremåter, normer og regler, samt etablerte sosiale handlingsmønstre. I det daglige rollespill, for å referere til Goffman (1992), over- og underkommuniserer aktører på "scenen" spesielle særtrekk strategisk. Tungtvanns kommunikasjon av identitet og endring ses her i lys av dette. Endring er et kontinuerlig identitetsbyggende prosjekt for musikere og band som opplever et behov for å være forskjellige fra andre. Det er også et prosjekt som stammer fra gradvis økende behov for musikalsk videreutvikling ettersom sjangere over tid etableres som normative og konforme. Det som argumenteres for her, er at Tungtvann på flere måter står for alternative praksiser tilknyttet til miljø, kontekst, stilarter, mytologier, historie og lokal selvforståelse. De står for en prosessuell identifikasjon som på den ene siden delvis bryter med

⁵⁹ Tungtvann består av Lars Audun Sandness (DJ og produsent), Jørgen Nordeng (MC) og Håvard Jenssen (MC).

standardiserte populærmusikalske praksiser, samtidig som de bryter med den sosiale og kulturelle oppfatningen av hva det innebærer å være fra nord. Fokuset videre vil være på denne prosessuelle identifikasjonen.

Rap er...

Ifølge Walser er rap ofte ansett som noe annet enn musikk (Walser 1995). Han viser til en rekke grunnleggende premisser som benyttes i å stille spørsmål ved rap som musikk, premisser som omhandler melodikk, harmonisk progresjon og kompleksitet, samt kunnskap. Rappere synger jo ikke i en tradisjonell forstand. Rap trenger heller ikke noe håndverksmessig kunnskap; de spiller jo ikke instrumenter engang! Rap er heller ingen kreativ, nyskapende og original musikkform eller praksis. Det Walser peker på, er at vi har en rekke kulturelle underliggende premisser i vår vestlige kulturkrets om hva musikk er. Rap er altså problematisk i forhold til en rekke av våre kulturelle tolkningsregler og konvensjoner. Rap representerer en annerledeshet, ikke bare når det gjelder dens elementer eller "ytre staffasje", men også når det gjelder de *underliggende* premisser, regler for fortolking og identifikasjon av denne musikalske praksisen.

For å antyde hvilke premisser og elementer som videreføres i Tungtvanns musikalske praksiser, skal vi først skissere noen historiske momenter vedrørende rapmusikk og dens bærende elementer. Rapmusikk og hiphop er i utgangspunktet et *lokalt* kulturfenomen, en *lokal musikktradisjon*, som knyttes til bydelene South Bronx og Harlem i New York (Toop 2000, Rose 1994). Sjangerens lokale forankring var på 1960 og 70-tallet sterkt knyttet til spesifikke steder og til særskilte etniske minoriteter som bodde i disse bydelene. Befolkningen i disse bydelene har hovedsakelig vært av forskjellig karibisk og afrikansk amerikansk bakgrunn. Spesielt i New

York har den Puertoricanske delen av befolkningen blitt knyttet til hiphop gjennom aktiviteter som breakdance og writing av graffiti (Flores 2000). Det er ofte presisert en uløselig sammenheng mellom de fire elementene i hiphop: rapping, DJ, graffiti og breakdance.⁶⁰ Denne kulturen var som mange forskere fremhever sterkt knyttet til det lokale og urbane bymiljø fra slutten av 1970-tallet til begynnelsen av 1980-tallet (Perkins 1996, George 1998, Forman 2002). I utgangspunktet var tilknytningen underholdningsbaserte lokale praksiser der musikken fungerte som element i festlige sammenkomster. Denne funksjonen, som må sies å være svært underkommunisert i akademisk arbeid på hiphop, er i dag også et meget viktig element som preger rap, også i Norge. Rap er partymusikk, for livsnytelse, kroppslig opplevelse og en feiring av sosiale hendelser. Et annet element som preger rappen historisk er at den også har operert som en kritisk kommentar til visse etiske og normative aspekter i samfunnet den utfolder seg i. Dette ser vi tydelig i eksempelvis Public Enemy sin musikk, noe vi skal kommentere nærmere på senere i teksten. Rap som eksplisitt politisk musikk er kanskje det perspektiv som i størst grad har preget akademisk arbeid på sjangeren. Selvskryt og en svært markant selvhevdelse er et annet moment som historisk sett har preget rap, en oral og musikalsk arv som kan spores tilbake til jamaicansk soundsystems, "talkover" og toasting (Rose 1994, Toop 2000, Flores 2000). Lokal tilknytning til *sted* er et annet viktig element i rapmusikk (Forman 2002). Autentisitet, troverdighet og legitimitet er som vi tidligere også har vært inne på viktige verdier i rapmusikk som praksis, både når det gjelder produsenters praksis i det å produsere beats og rappere sin praksis i å presentere tekster i en kulturell kontekst.

⁶⁰ Ofte blir lokal *kunnskap*, aktiv bevissthet og sosialt engasjement fremhevet som "det femte element" i hiphop.

Vi vektlegger altså her at rap er en lokal praksis; en lokal musikktradisjon. Men *tradisjon* må her forstås som noe mer åpent enn forestillingen om noe geografisk lukket, avgrenset og isolert fra andre tradisjoner. Rap er også knyttet til linjer lengre tilbake i tid; linjer som stammer fra flere tradisjoner og geografier. Flere fremhever for eksempel viktige orale, musikalske og kulturelle elementer fra *Vest-Afrika* i rappens musikalske praksis (Rose 1994, Potter 1995, Toop 2000, Conyers 2001) med hovedvekt på rytmisk kompleksitet, tilstandsbasert musisering, verbal kompleksitet, call and response, kunnskapsformidling og samfunnsaktuell historiefortelling. Rapperen står her som "modernitetens parallell" til den "tradisjonelle" vestafrikanske *Griot*. Vi skal ikke fordype oss her i noen debatt om rappens geografiske eller kulturelle opprinnelse. Det som nevnes ovenfor er tilstrekkelig for å plassere linjer mot *amerikanske* gettoer og storbyer der rap etableres som et urbant musikalsk og sosialt fenomen; som er grunnlaget for den spredning. Men hva er *amerikansk* med Amerika? Kouwenhoven (1998) trekker frem en rekke karakteristikk som synes å prege dette landet: Manhattans skyskrapere, byplanlegging som grid, samlebåndsindustri og T-Ford, jazz, konstitusjonen, poesi, tegneserier, såpeoperaer og tyggegummi (s. 124-125). Hvilke felles karakteristikk ligger i disse kulturelle elementene? Ifølge Kouwenhoven ligger det underliggende prinsipper om storhet, selvhevdelse, selvstendighet og individualisme i måten byen vokser frem på i amerikansk kultur. Bygninger er individuelle reisinger, uten noen strategisk eller "estetisk" forhold til hverandre. De er også preget av en form for *åpenhet* som er forskjellig fra eksempelvis europeisk arkitektur, som er "lukket" med arkitektoniske elementer som *avslutter*. Louis Sullivan, den første amerikanske arkitekten for skyskrapere, *lukket* også disse med avsluttende etasjer basert på europeiske byggeteknikker og fasadeutforming. Men senere ble disse stålkolossene "renere" på overflatene uten noen avrunding, klimaks eller arkitektonisk retorikk. Denne logikken,

stålburets potensielle uendelighet, ble et bærende prinsipp som Kouwenhoven også knytter til *jazzens* åpne logikk. Både Twain og Whitman trekkes videre frem som distinkte amerikanske poeter i deres bruk av orale teknikker, *pausen, breaks* og det *episodiske* som litterære virkemiddel, samt rytmiske spenninger som bærende element i skrivemåte (ibid., s. 130-132). Dette kan sammenliknes med tegneserien og såpeoperaen, som retorisk sett ikke har mye til felles med den greske tragedien. Det er i stedet tilstander, også her det episodiske, og det repetitive som er et viktig underliggende skjema. De baserer seg ikke på oppbygning til et klimaks eller høydepunkt. *Prosessen* er viktigere; en tilstand. Den amerikanske ideen om industriell masseproduksjon er også *prosess; operasjon* mer enn fokus på *produkt*; på "verk" i tradisjonell europeisk musikalsk forstand.

[...] people living in America have, on the whole, been better able to relish process rather than those who have lived under the imposing shadow of the arts and institutions which Western man created in his tragic search for permanence and perfection - for a 'closed system'. (ibid., s. 136)

Prosess er her kanskje en av de viktigste *antydninger* vi gjør til en *definisjon* av rap. Det er antydninger mot rappens fundamentaler som musikalsk *praksis* der åpenhet, *breaks*, tilstand, individualitet og repetisjon er performative skjema for praksis. Rap er et åpent stålbur som inviterer til prosesser, individuell utfoldelse og handling; til en tilstand og væren.

Det vi også bør nevne er at visse etiske og sosiale *verdier* som karakteriserer den *liberale* "konfigurasjonen" i nordamerikansk kultur verdsettes sterkt i Norge.⁶¹ Dette inkluderer for eksempel forestillinger om

⁶¹ Vi må presisere at USA er et svært sammensatt kulturområde med et mangfold av konfigurasjoner, også sterkt preget av konservative ideer.

frihet og dyrkingen av individets tillatelse til å drømme; populærkulturell praksis fra USA danner på mange måter et rammeverk for den norske forestillingen om frihet, lekenhet og utleving av selvet. Aspekter som lek, spill og annerledeshet er åpne kategorier for praksis og må anses som sentrale verdier i rap.

Fra midten av 1980-tallet ble hiphop som kulturfenomen sterkt kommersialisert og fikk som følge av teknologiske og globale prosesser en svært rask utbredelse utenfor USA. Det kanskje viktigste medium i denne fasen var kino, der filmer som *Wild Style* (1983) og *Beat Street* (1984) må nevnes som banebrytende, også her i Norge (Holen 2004).⁶² Hiphop som kultur er ennå sterkt forbundet med sin etniske og urbane bakgrunn, noe Tony Mitchell (2001) trekker frem som også en *akademisk* karakteristikk:

Most U.S. academic commentaries on rap not only are restricted to the United States and African American contexts, but continue to insist on the socially marginally and politically oppositional aspects of U.S. hip-hop in regarding it as a coherent, cohesive, and unproblematical expression of an emancipatory African American culture of resistance. (Mitchell, s. 3)

Sosial marginalisering, politisk undertrykkelse og kulturell motstand har ikke bare vært viktige aspekter ved hiphop som kulturfenomen i sin opprinnelige kontekst. Det har samtidig også vært sentrale tema i *forskningen* på musikkformen (Mitchell 2001).

Men populærkulturelle fenomener deterritorialiseres på forskjellig vis fra sine opprinnelige "autentiske" kontekster, og utfolder seg i nye lokaliteter

⁶² Film er kanskje i mindre grad sett på som viktig i spredning og rekontekstualisering av populærmusikk. Også på 1950-tallet var eksempelvis amerikanske jazzfilmer relativt vanlige i Norge, også på små steder i Nord-Norge. Disse, i tillegg til plater og radio, gav sterke inntrykk og inspirasjon til aspirerende lokalmusikere.

uten at de "i-seg-selv" bærer med seg nødvendigheten av en kontekst lik sin opprinnelige. I en analyse av hiphop i en nordnorsk kontekst vil det være et feiltrinn å ensidig vektlegge disse "kontekstautentiske" menings- og verdielementer. Men det betyr samtidig at de ikke er direkte urelevante. Men den lokale, sosiale, etniske og kulturhistoriske forskjellen mellom South Bronx i New York og eksempelvis Ørnes lengst nord på helgelandskysten er åpenbart stor. Derfor er det viktig å stille relevante spørsmål som kan gi ny kunnskap om *musikken* i en ny kontekst, og muligens om *konteksten* med introduksjonen av nye "fremmede" musikkformer. Dermed kan vi stille opp noen spørsmål som videre danner fokus for dette kapittelet: Hvordan knyttes elementer i Tungtvanns musikalske utgivelser⁶³ opp mot noe lokalt spesifikt i Nord-Norge? Hva er i så fall noe lokalt spesifikt og særegent *nordnorsk*? På hvilken måte er identifikasjon gjennom musikalske praksiser i dag preget av ulike globaliseringsprosesser eller globale skjema?

Lokalitet, sted og rom

Det "lokale" er noe vi vanligvis ser på som det geografisk nære. Det innebærer ulike former for avgrensning, enten det gjelder språk, kunnskap, erfaringer eller følelse av tilhørighet som skiller en ut fra andre. Larsen (2003) karakteriserer "[...] noe spesifikt lokalt, noe som skiller en fra andre, [...] noe som oppfattes som typisk for alle lokalmiljø som sådan, for eksempel "oversiktligheit", "nærhet", "kontrollerbarhet", "det kjente"" (s. 142). Mens *plass*, eller *rom*, forstås som naturlige, fysiske omgivelser, legger vi i begrepene *territorium* og *sted* noe mer fenomenologisk kvalitativt, knyttet til menneskelig sosial og kulturell aktivitet. Plasser *blir steder* gjennom sosial og kulturell aktivitet. Mens

⁶³ Kildematerialet som denne teksten bruker er i hovedsak innspilt musikalsk materiale fra CDer, audiovisuelt materiale fra DVD (Tungtvann 2004), samt visuelt bildemateriale fra CD-cover og nettsider.

natur og omgivelser eksisterer "gitt", eksisterer territorier og steder kun som arenaer for samfunn; for menneskelig sosial og kulturell aktivitet. Det er nettopp dette den indisk-amerikanske antropologen Arjun Appadurai (1996) også fremhever i sitt syn på lokalitet:

I view locality as primarily relational and contextual rather than as scalar or spatial. I see it as a complex phenomenological quality, constituted by a series of links between the sense of social immediacy, the technologies of interactivity, and the relativity of contexts. This phenomenological quality, which expresses itself in certain kinds of agency, sociality, and reproducibility, is the main predicate of locality as a category [...]. (1996, s. 178)

For Appadurai er dermed lokalitet et *kontekstuel* fenomen, en *følelse* av sted og er knyttet til konstruerte, opprettholdte og relative kvalitative erfaringer i sosiale sammenhenger: det lokale er et produkt av sosiale aktører i et geografisk område. I motsetning til lokalitet som fenomen, bruker Appadurai nabolag (neighborhood) for å referere til spesifikke, aktuelle og eksisterende sosiale former der lokalitet som sosial verdi på ulik vis realiseres. Lokalitet må i følge Appadurai ses på som en kvalitativ verdi som *oppnås* gjennom ulike sosiale *strategier* der produktet ikke blir en fast, låst eller autonom lokalitet, men en fenomenologisk følelse av lokalitet, som må reforhandles og opprettholdes *i forhold til noen andre*.

Rapmusikk har som praksis alltid hatt en sterk tiknytning til det lokale, til forskjell fra mye rock (Keyes 2004, Forman 2003, Berger 2002). Spesielt mye av musikken i feltet pop og rock kan ofte sies å søke en *distanse* fra det lokale. I stedet søkes en tilstand, en utopisk, mytisk og annerledes væren-i-verden, utenfor vår daglige. Rocken bygger da på mange måter opp en annen virkelighet enn den lokalt forankrede. En slik konstruert virkelighet er ofte ikke knyttet til spesifikke lokaliteter og er dermed "åpne" for mange flere mottakere enn musikk som har en sterk lokal

særegenhet. Låter om kjærlighet, romantikk, død, krig og generell elendighet kan danne grunnlag for identifikasjon og engasjement på tvers av landegrenser. Men dette betyr ikke at for eksempel rock som sjanger ikke kan være ladet med lokale referanser eller utfolde seg spesielt i ulike typer lokaliteter. Terje Nilsen, ZOO, Jack Berntsen, Unit Five og Boknakaran er eksempler på utøvere fra Nord-Norge som bruker elementer fra rock og andre relaterte amerikanske musikkjangere, men som også fremhever en lokal tilknytning i musikken gjennom sangtekster, titler, referanser til lokale mattradisjoner, interne språkkoder og lokale verdisyn. Den utopiske distanserte rocken vi her nevner, kan eksemplifiseres med band som Iron Maiden, Black Sabbath, Metallica og Slayer, for å nevne noen. Også i Norge, inkludert Nord-Norge er dette relativt vanlige skjema for musikalsk praksis innen pop og rock der utøvere som Madrugada, Espen Lind, Intrigue, Lene Marlin og sjangeren techno, forbundet med Tromsø, kan tjene som eksempler. Fellestrekk ved slike band og musikalsk praksis, er at de identifiserer seg med større universelle tema som "slår an" hos et potensielt globalt publikum av fortrinnsvis unge lyttere. Identifikasjonen er ideologisk emosjonell og har således mindre direkte lokale referanser eller eksplisitte tilknytninger til sted. Men stedstilknytning kan også ta andre mer subtile former. I følge Sara Cohen (1994) er vår *følelse* eller *opplevelse* av lokalitet ofte konstruert blant annet gjennom musikk. Cohen sin studie av musikk og sted i Liverpool indikerer:

[...] various ways in which people create an image or sense of place in the production and consumption of music. This may be revealed in processes of musical composition and rehearsal, in the collective memories embodied in the music, in patterns of buying and use, and in discourse surrounding the music, which can involve territorial negotiation and conflict over sound and meaning. It may reflect

political motivations and geopolitical assertions and affiliation, roots or ethnicity [...]. (s. 129)

En følelse av *sted* tar utgangspunkt i det *romlige*, og er alltid en skapende prosess i og med at *sted* er en kulturell erfaring. Det lokale *sted* som territorium for kulturell erfaring involverer forhandling og konflikt; en *transformasjon* av rom til *sted*, av rom til noe betydningsfullt. *Sted* som fenomen kan sies å bli meningsfylt eller signifikant gjennom levde erfaringer, persepsjon og interaksjon med fysiske og sosiale elementer.⁶⁴ En følelse av *sted* er således et produkt av en særegen nærhet og kjennskap til et geopolitisk, sosiokulturelt miljø. Men en følelse av *sted*, kan også inneha negative konnotasjoner, noe Murray Forman (2003) kaller for "topofobi" i boken *The 'hood Comes First*:

Place may be significant for its familiarity, its nurturing factors, and its supportive infrastructures, but it may also harbour other, more menacing elements that are also centrally implicated in establishing criteria of significance. From this perspective, place is not always a close and positive spatial frame. It may be threatening, alienating, and dangerous to its inhabitants. (s. 29)

Dette er også et aktuelt tema som kommer til uttrykk i deler av Tungtvanns musikalske praksis og utsagn, noe vi skal komme tilbake til senere. Det som synes viktig å presisere her, er at erfaring og sosial praksis må ses på som viktige aspekter ved lokalitet som konstruksjon der bl.a. identitet utgjør en viktig dimensjon. Ifølge den amerikanske musikkforskeren Tricia Rose (1994) er identitet i hip hop "[...] deeply rooted in the specific, the local experience and one's attachment to and status in a local group" (s. 78). Det *lokale* kan dermed sies å være ulike kulturelle *erfaringer*, knyttet til det geografisk nære og avgrensede, samtidig som det også er et relativt konsept knyttet til prosess,

⁶⁴ Vi drøfter dette nærmere i neste kapittel.

territorialisering, forhandling, konkurranse og *identitetsdannelse*. Rose skriver ut fra en feministisk afrikansk-amerikansk kontekst, noe som nevnt ikke ukritisk kan oversettes til andre kontekster. Den måten hun eksempelvis bruker begrepet "rooted" kan etter mitt syn være problematisk i og med at det hentyder mot noe fast, definert, avgrenset og autonomt. Jeg vil senere, og spesielt i neste kapittel problematisere dette, i motsetning til begrepet "routed", eller "det å være routed", som i større grad åpner opp for en prosessuell, bevegelig, åpen og *flytende væren-i-verden*, eller forståelse av sammenhenger mellom identifikasjon og et mangfold av lokaliteter.

Men samtidig er det viktig å nyansere oppfattelsen av sted. For *hvem* har steder *hvilken* betydning? Betydningen og oppfattelsen av sted kan ofte være *forskjellig* fra dem som velger å "bli igjen" i et gitt lokalsamfunn, eksempelvis etter ungdomstida, og for dem som ønsker å reise ut, oppleve noe nytt og distansere seg fra lokale heimeforhold. Kanskje det er slik at de som reiser *ut*, ser på sitt hjemsted som noe fast, uforanderlig, begrensende. Det lokale blir av dem konstruert, eller *symbolsk reprodusert*, som et imaginært samfunn, som noe uforanderlig og forankret i fortiden. Det er ingenting å gjøre noe med dets begrensninger, og man må dermed flytte ut og holde seg utenfor for å ikke bli en "fastfrosset" del av et imaginært lokalt naturromantisk postkort. Men for individer som lever i et lokalsamfunn, kan stadige endringer synes å være karakteristisk. Vi se dermed at lokalitet som fenomen er i stor grad konstruert og produsert, også fra forskjellige perspektiver, på samme måte som lokale tradisjoner og kultur ofte anses som konstruerte fenomener (Wagner 1981, Hobsbawm 1983, Appadurai 1996). Lokalsamfunn må dermed forstås som mentale imaginære konstruksjoner og forestillinger om hva som er eget, autentisk og tradisjonelt. Slike konstruksjoner er også i mange sammenhenger *bevisste og strategiske produksjoner* i forhold til identifikasjon med

symbolisering av en egenart til forskjell fra for eksempel noen andre – nærliggende lokalsamfunn eller en større overliggende kulturenhet som region eller nasjon.

Teknologi og lokalitet

Vårt samfunn er i dag også preget av en større grad av *lokal nærhet til det fjerne*. Dette er ikke noen ny prosess, men en prosess som spesielt gjennom teknologiske nyvinninger og kulturell globalisering er mer markant og raskere. Det som eksempelvis umiddelbart og konstant utfolder seg i det musikalske dagliglivets felt for ungdom i dag er kulturformer som gjerne kan være innspilt og produsert på andre siden av kloden forrige uke, en karakteristisk kvalitet ved det *teknologiske* landskapet i kulturell globalisering; det Appadurai kaller for *technoscape* (Appadurai 1996). Dette, og ikke tradisjonelt sett definerte lokale musikktradisjoner som slåttespill, gammeldans eller leikaring, er vel så viktige og etablerte bestanddeler av det lokale, nære og viktige for ungdom. Identifikasjonsprosesser i individers *habitus* foregår naturlig nok gjennom dette og aktiviserer nye former for disposisjoner for praksis, meninger og verdier. Slike prosesser som er preget av dagens nye hyperraske teknologiske landskap, ses ofte på som en trussel mot kontinuiteten av lokalitet som sosialt og kulturelt fenomen. Til dels fjerne kulturuttrykk og ideologier er i dag nære, spesielt på grunn av hva sosiologen David Harvey identifiserer som komprimeringen og strekkingen av tid og sted som en karakteristikk av globalisering som prosess (Harvey 1990). En av konsekvensene for dette er en betydelig kontekstuell endring i kulturell virksomhet, også i det populærmusikalske landskapet, der vi også ser endringer i lokalitet som dimensjon og i identifikasjon som prosess. Formidlingen av lyd, visuelle elementer, tekster, video går ofte sammen med ideologiske landskaper, spesielt når migrasjon, reisevirksomhet og

turisme knyttes direkte opp mot musikalske praksiser. Ett eksempel på dette kan være den lokale tilknytningen mellom reggaeartister og rastafari på Jamaica. Men rastabevegelsen har siden 1970-tallet også slått rot i Bodø, på samme måte som andre "fjerne" områder i verden. Dens ideologi og musikalske tilknytning danner et grunnlag for identifikasjon langt ut over dens opprinnelige og autentiske kontekst og er *nær og tilgjengelig* til tross for bl.a. fysiske avstander, samt etniske (konstruerte) avstander. Identifikasjon som prosess i disse nye landskapsformasjonene synes også å være preget av en større grad av *interkontekstualitet* enn det som tidligere har vært tilfelle i en nordnorsk kontekst (Appadurai 1996). En slik interkontekstuell sammenheng kan og bør kanskje også forstås i forhold til hva Appadurai kaller for en *cellulær sosial organisasjon* som i dag preger mer og mer av vår *nedenfra-og-opp* globaliserte daglige virkelighet (Appadurai 2006). Dette skal vi komme tilbake til i neste kapittel. Videre skal vi nå drøfte noen momenter omkring identitet som prosess.

Identifikasjon: symbolsk konstruksjon

Identitet er et begrep som ofte blir brukt som noe fast og varig. Man er den man er og ens personlige identitet er bl.a. knyttet til et sett med rettigheter og plikter man har som person i et samfunn. Dette stabile fokuset på identitet settes ofte opp mot en mindre låst forståelse av fenomenet. Her ses identitet på som en mer flytende og dynamisk prosess som er kontekstuell avhengig og variabel; om sosial identifikasjon.⁶⁵ Dette innebærer at personer i et samfunn aldri innehar en spesifikk *kulturell* eller *lokal* identitet som varer hele livet. Man innehar riktignok identitetsroller i store deler av sitt liv, som for eksempel sønn eller far. Men *betydningen, meningen* eller *verdiene* i disse rollene endrer seg også

⁶⁵ Sosial identifikasjon har med gruppetilhørighet, hvilke andre personer man identifiserer seg med og hvordan mennesker opprettholder og etablerer grenser mellom seg og noen definerte *Andre* (Eriksen 2003, s. 136).

over tid, noe også gjelder identifikasjonen til grupper av personer eller lokalsamfunn. Denne endringen synes å ta form av konstruksjon, en form for opprettholdelse, vedlikehold og *avgrensning* som i stor grad kan sies å være symbolsk (Stokes 1994, Cohen 1985). Den prosessuelle forståelsen av identifikasjon er et viktig moment i en antropologisk forståelse av fenomenet. Men også innen musikkvitenskapen er identitet blitt et viktig konsept, spesielt med innlemmelse av kulturteori, antropologi og sosiologi som viktige bidragsdisipliner. Spesielt populærmusikkforskeren Simon Frith (1996a) ser på identitet som prosess, "identity is not a thing but a process" (s. 110) mens Timothy Taylor (1997) i større grad vektlegger en *dialektisk* forståelse av identitet der både den varige dimensjonen og foranderlige verdier bør tas hensyn til: "[...] identity as something both fluid and stable. [...] Conceptions of identity do flow, but they ebb as well, and sometimes they even rest" (s. 164). Taylor peker her på et viktig poeng ved identitet; at selv om identifikasjon i stor grad er preget av prosess, er *stabilitet* også en viktig og nødvendig karakteristikk. Men også stabile og mer kontinuerlige elementer av identitet er også i stor grad konstruerte. Dette synes klart i eksempelvis populærmusikalske miljøer der autentisitet, ærlighet troverdighet er viktige prinsipper. Produksjonen, opprettholdelsen og videreføringen av disse elementene ligger i kjernen av det stabile meningsunivers som rapmusikk konstruerer og som utøvere identifiserer seg gjennom.

Identitet er på mange måter et sammensatt og *mangfoldig* fenomen. Eksempler kan gis her fra mitt feltarbeid relatert til denne teksten. Den norske rapperen Cast (Geir Kristiansen) fra bandet Equicez har eksempelvis sine etniske familierøtter fra både Norge og Liberia i Vest-Afrika. Hans bakgrunn er dermed preget av flere nasjonale identiteter. Under sin oppvekst bodde han en del år i Mosjøen, Nordland. Dette preger han i dag, bl.a. når det gjelder språklig identitet. Til vanlig snakker

han og rapper på østlending mens han også rapper på engelsk. Da jeg snakker med Cast, snakker han imidlertid "kav væfsning", min egen dialekt fra Mosjøen.

Cast har norsk far og mor fra Liberia, og vokste opp på ikke-stedet Ømmervatnet, 25 kilometer nord for Mosjøen i Nordland. I 1986 flyttet han til Kolbotn utenfor Oslo, der en mulatt som snakket nordnorsk, danset new jack swing og digget Public Enemy [...]. (Holen, s. 278)

Er han da representant for noe nordnorsk? Noe Afrikansk? Et annet eksempel er Cast sin musikalske samarbeidspartner i gruppa Equicez elAxel (Axel Purcell), som slapp sitt debutalbum *It Is Wha It Is* ut på det norske markedet i 2007. Hans etniske bakgrunn er fra Norge og Chile mens en god del av hans raptekster er på spansk. Musikalsk bruker han et mangfold av kilder og samarbeidspartnere, bl.a. samples og vokalbidrag av den kjente samiske musikeren Mari Boine. Men *produsenten* av albumet, og som har laget mye av den samplebaserte beatproduksjonen, er fra tettstedet Nesna i Nordland. Det musikalske materialet på albumet er i tillegg til rapmusikk, inspirert av latinamerikansk populærmusikk, rock og elektronika. Vi ser at urbanitet, kosmopolitanisme og transnasjonalitet i større og større grad preger identifikasjon og deler av dagens populærkultur (Tomlinson 1999). Dette er viktige prinsipper i rapmusikk som praksis, og som dermed kan forklare noe om hvorfor denne sjangeren i så stor grad har fått fotfeste globalt sett. Bourdieus konsept om sosiale aktørers habitus kan også sette lys på identifikasjon som en symbolsk prosess der bakgrunnen for hva personer, aktører og grupper gjør, kan sies å være deres habitus. Dette er på den ene siden bevisstgjorte strategiske valg, men i tillegg implisitte og skjulte vaner og normer som påvirker "identifikasjonsrelevant" handling. Habitus drøftet vi tidligere

som en "følelse" for et sosialt spill der aktørers fornuft og handling kan sies å følge feltspesifikke logikker.

Visuell identifikasjon

Symboler i musikalsk identifikasjon kan være musikalske elementer som refererer til "noe" lokalt og som derfor er med på å skape en form for lokal identifikasjon. Dette "noe" skal vi se nærmere på her som visuelle elementer i Tungtvanns praksis. Særskilt innen hiphop har det visuelle aspektet hatt stor betydning. På den ene siden har vi graffiti; en praksis som lenge har preget lokal kulturproduksjon innen hiphop. I tillegg er rapmusikken gjennom dens strategiske tilknytninger til media og markedet svært visuell gjennom bl.a. hjemmesider, cover og produksjon av musikkvideo. Mens vi i kapittel fire så nærmere på Tungtvanns praksis innen videofeltet, er også andre visuelle virkemidler aktive i deres praksis.⁶⁶ Vi kan som utgangspunkt si at bandet skaper ulike konnotasjoner av lokal identitet både gjennom bruk av klanglige og musikalske virkemidler (samples), tekstlige strategier (inkludert skriftlige kommentarer på CD-cover og lignende), samt gjennom visuelle virkemidler. Den måten bandet bruker bildemateriale på, bl.a. på cd-cover og nettsider, kan bidra til å forstå *hvilken* lokalitet og kontekster de ønsker å bli forbundet med, om det er *endringer* i den lokale identifikasjonen over tid, samt hvilke ideologiske konnotasjoner de ønsker å bli forbundet med.⁶⁷ De elementene vi tar for oss her, representerer bandets ulike former

⁶⁶ Det visuelle er et meget sentralt element i hiphop, og graffiti er et integrert, visuelt uttrykk i hiphopkulturen. Den aktivt utøvde musikken i en sosial kontekst bør etter min mening være et sentralt punkt i enhver analyse av populærmusikk. Det som imidlertid er i fokus her, er den visuelle symboliseringen, samt musikalske faktorer som jeg kommer tilbake til i neste avsnitt. Det er allikevel viktig å presiserer at mange populærmusikalske utøvere i dag betrakter det visuelle som en viktig del av deres aktivitet, inkludert cover på CDer, nettdesign, plakater, m.m. Dermed synes det relevant å også se på disse elementene.

⁶⁷ Timothy D. Taylor ser også nærmere på CD-cover som en strategisk design innen sjangeren World Music. Der videreføres en rekke tema som preger musikk,

for visuell identifikasjon i en tidsperiode mellom 1999 og 2005. Det mest sentrale symbolet som knyttes til Tungtvann er deres logo, designet av den norske graffitiartisten Meter.

Bilde 1: Tungtvanns logo



Tungtvanns logo er tydelig inspirert av "tags", en kategori av veggmaleri med spraymaling innen graffiti.⁶⁸ Tags er ord, uttrykk eller signaturer som vanligvis utføres i én farge og er dermed raske å tegne. Skriftypen er ofte stilisert, der det ofte og intensjonelt kan være vanskelig å lese bokstavene ved første øyekast. Selve navnet Tungtvann har flere betydninger. Det vi vanligvis forbinder med ordet er naturlig nok deuteriumoksid, D₂O, som er et stoff bl.a. brukt i produksjonen av atomvåpen og som i Norge under 2.verdenskrig ble produsert av norsk Hydro på Vemork kraftstasjon ved Rjukan i Telemark. Tungtvanns historiske og kontekstuelle referanse til *materialet* er mangfoldig og inkluderer både konnotasjoner til et sjeldent og ettertraktet materiale, motstandskamp mot tysk intervensjon, samt norsk suverenitet.⁶⁹ Bandet knytter seg symbolsk sett gjennom dette til

klangmateriale, covernotater og artister i selve visualiseringen for å forsterke et budskap og for å rette seg inn mot en spesifikk markedsnisje (Taylor 1997).

⁶⁸ I tillegg til tags har vi "throw ups"; enklere malerier med tykkere bokstaver og to-tre farger, samt "piece" der tekst og bilder er mer komplekst utført i ulike skrifttykkelser, mange farger, etc.

⁶⁹ Anlegget på Rjukan ble ødelagt i februar 1943 av norske motstandsfolk på grunn av tyskernes planer om å bruke tungtvann fra anlegget i produksjon av atombombeteknologi under den 2.verdenskrig.

Tungtvann og identifikasjon

ideer om motstand, militær makt, politisk suverenitet og atferd mot hegemoni utenfra. Det som også refereres til med bruk av begrepet, er *tungtvann* som et nordnorsk slanguttrykk for *hjemmebrent*, som er en til dels vanlig drikkevare i festlige sammenkomster nordpå. De fleste ungdommer har i hvert fall visse erfaringer med "heimkok" i løpet av sin oppvekst og kan således identifisere seg med drikken og dens hardtslående påvirkningskraft på både kropp og sjel.

Bilde 2: Tungtvann i urbant miljø

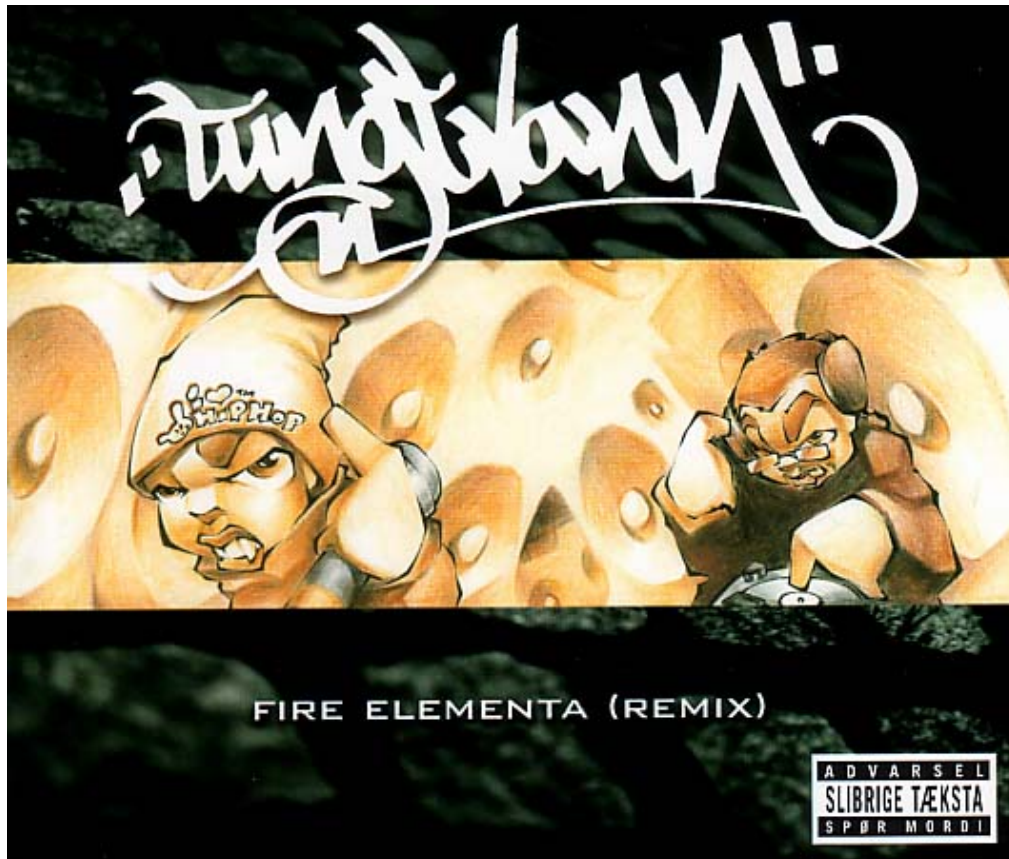


Neste bilde, som er coverfoto til deres første album *Nord og Ned* (oktober 2000), viser medlemmene i Tungtvann foran Vaterlandsbrua ved inngangen til bydelen Grønland i Oslo. Musikerne sitter avslappet med, for dem, vanlige dagligdagse, amerikanskinspirerte klær. Bakgrunnen til

selve bildet på coveret er mørk, grov asfalt og coveret har få "naturalistiske" referanser. Denne urbane identifikasjonen er en unik karakteristikk for hiphop som oppstod i bydelene South Bronx og Harlem i New York mot slutten av 1970-tallet og som videreføres som en sentralt "estetisk" preferanse i den globale sirkulasjonen av visualisering i hiphop (Klein, s. 108-109). Bildet ovenfor er også et eksempel på hvordan Tungtvann symboliserer et stedbundet *realismeperspektiv*, noe som er et karakteristisk trekk ved hiphop som sjanger. Musikerne er avbildet i et urbant territorium der de har tilhørighet, der dagliglivet foregår og der ulike mennesker møtes og til dels konkurrerer om plass og tilhørighet. Det urbane er i hiphop et "hipt" sted å være og har klare assosiasjoner til amerikansk afrikansk populærkultur. "In black popular culture, the city is hip. It's the locale of cool. In order to be 'with it', you must be in the city. The city is where black cultural styles are born" (Jeffries, sitert i Forman 2002, s. 7). Tungtvann gjenskaper en form for "autentisk hiphop-identifikasjon" ved å plassere seg selv i et urbant hipt miljø eller territorium, den etniske "opprinnelige" lokale forankringen til nord er byttet ut. Grønland i Oslo er kanskje det mest urbane vi finner her i Norge, i hvert fall hvis man ser på etnisk mangfold, befolkningstetthet, lokal variasjon og arkitektur som premisser for urbanitet. Samtidig er den *spesifikke* stedstilknypningen her forholdsvis *generell*. Det urbane er her i fokus, noe som kan stå som et symbol på *urbanitet* hvor som helst i verden. Tittelen på albumet er også viktig i sammenheng med identifikasjonen. "Nord og Ned" kan karakteriseres som en personlig *bekjennelse* for medlemmene i Tungtvann, for sine egne erfaringer med fraflytting fra landsdelen. Stemningen i bildet er stille og preget av ettertenksomhet og alvor. Det er som om bandet stiller et spørsmål om at flytting *nordfra* og *nedover* til Oslo er en nødvendighet for ungdom i bygdestrøk og lokalsamfunn, der konformitet og en fastfrosset og mer stabil og problematisk bygdementalitet preger mange steder. Uttrykket "Nord og

Ned" kan også symbolisere en kulturhistorisk prosess med fraflytting av bygder nordpå, en fraflytting fra periferien i Norge, til et senter, som i denne sammenhengen er sørover og Oslo.

Bilde 3: Fire Elementa



Tungtvann slapp i februar 2001 singelen "Fire Elementa". Dette coveret baserer seg på designen til "Nord og Ned" som vi så i forrige eksempel. Forskjellen er at fotografiet i midtfeltet er erstattet med en animert tegning der en graffitiliknende stil er brukt. Jørg-1 og Poppa Lars er tegnet, nærmest til karikaturer av seg selv. Jørg-1 retter fingeren mot oss og har et sint ansiktsuttrykk, mens DJ Poppa Lars spinner plater på vinylspilleren i bakgrunnen. I tillegg ser vi en tekst nederst til høyre på coveret: "Advarsel: Slibrige tæksta. Spør mordi", som er en lokal "slang" av merket mange amerikanske hiphoputgivelser må merkes med:

"Parental Advisory: Explicit Content" (bilde 4). Dette merket viser til at en CD inneholder tekster som kan være språkmessig støtende på lyttere og er ment som en advarsel til spesielt foreldre om innholdet på CDen.⁷⁰

Bilde 4: Merke brukt i USA på CDer med støtende språkbruk



Initiativet til denne formen for merking begrunnes slik:

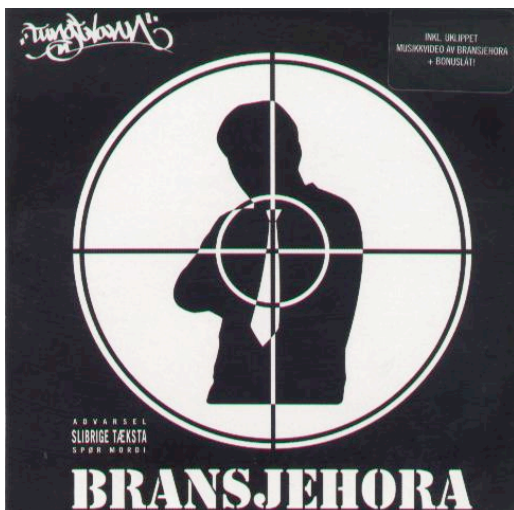
All music is not always appropriate for all ages. The music industry takes seriously its responsibility to help parents determine what is and is not appropriate for their children. That's why the record companies created the Parental Advisory Label Program. This program is a tool to help parents make the choice about when – and whether – their children should be able to listen to a particular recording. Music can be a tremendous tool in fostering dialogue and understanding across generations. Through music, parents or other adults can tune into what kids are thinking and feeling. We need to pay attention to the music children choose and ask questions: why do they like a certain song or album? What do they think the artist is saying? When these opportunities to talk openly are seized, parents, kids AND music are best served. (www.riaa.com/issues/parents/)

Tungtvanns ironi over dette er tydelig fremhevet i coveret ovenfor, og deres egne lokale variant av merkingen brukes i alle senere utgivelser. Men i tillegg til å være en ironisering, må det også ses på som en realistisk

⁷⁰ Merkingen kom i USA i 1985 som en konsekvens av et samarbeid mellom organisasjonen RIAA (Recording Industry Association of America) og National PTA (National Parent Teacher Association) om å begrense og kontrollere ungdoms lyttervaner. Merkingen fikk derimot som konsekvens at salg av album med dette merket økte (George 1998).

sosial kommentar som betoner politiske aspekter ved populærmusikk som kulturelt dannelsesfenomen. Spesielt rapmusikk har i den amerikanske konteksten en lang tradisjon i å spille på "moralsk panikk" som har kommet i etterkant av utgivelser med kontroversiell språkbruk og temaer i raptekster. Dette ideologiske aspektet videreføres i den norske konteksten. Tungtvann har i media blitt kritisert for holdninger for legalisering av hasj og marihuana, obskønitet, samt nedsettende kommentarer mot politiet.⁷¹ Coveret med den språklige konverteringen er også et eksempel på *hybridisering* der symboler med konnotasjoner til vidt forskjellige lokaliteter settes sammen. Den visuelle designet er umiskjennelig urban amerikansk, den språklige tydelig nordnorsk. Med dette ser vi at Tungtvann i praksis bryter ned tradisjonelle og definerte kulturelle bestanddeler og setter dem sammen i nye konstellasjoner for dermed å produsere nye meninger og konnotasjoner.

Bilde 5: Bransjehora



Bilde 6: Public Enemys logo



⁷¹ Dette temaet om moralsk panikk ble i Norge også aktuelt i 2008 med bandet Samvirkelaget (bestående av bandene Gatas Parlament fra Oslo og Hopalong Knut fra Trondheim) og låten "Stopp Volden" der de navngir en politibetjent fra Trondheim som var involvert i et dødsfall i forbindelse med pågrepelse av Eugene Obiora. Problemstillingen om hvorvidt og eventuelt hvordan musikk fører til vold og annen handling er interessant men drøftes ikke videre her.

Ovenfor ser vi logoen Tungtvann brukte til singelen "Bransjehora" som de kom ut med i april 2002. Denne er som vi ser tydelig inspirert av det New York baserte bandet Public Enemys logo som bandet bruker på diverse album, nettsteder o.a.. Public Enemys logo viser oss en enkel, stilisert, svart/hvit fremstilling av en hvit person midt i et geværsikte.⁷² Symbolikken til Public Enemy er redusert til et meget enkelt budskap. Aggressiv og symbolsk militant motstand mot den hvite hegemoniske klassen i USA. Tungtvanns logo er meget lik, men vendt om i negativ. Public Enemys sorte elementer er byttet ut med hvite, mens hvite felt er av Tungtvann gjort sorte. I tillegg ser vi en detalj som er kommet med i tillegg: personen er utstyrt med et slips. Dermed symboliseres ikke en form for *etnisitet* hos Tungtvann. I stedet symboliseres en annen *status*. Det viser oss en person der vi kan se referanser til en businessmann i musikkbransjen.⁷³ Bildet refererer direkte til sin opprinnelige utforming mens den aggressive og symbolsk militante motstanden *konverteres til en lokal kontekst* og til et lokalt og nærliggende tema for utøverne. Dette, sammen med tittelen på låten, er en politisk kommentar til musikkbransjen. Gjennom symbolisering bygger kommentaren på importerte visuelle elementer og som refererer til undertrykkelse, motstand og aggressivitet.

⁷² En annen tolkning av denne logoen er at personen i sikte selv er en av Public Enemys medlemmer, som med en stolt positur nekter å øye seg for makt, kontroll og overformynderi.

⁷³ Vi antar at det er musikkredaktør Audun vinger som det visuelt sett refereres til her, j.fr. kapittel fire.

Bilde 7: Cover på albumet *III: Folket bak nordavind*



Tungtvann kom ut med sitt tredje album i 2004 og brukte på dette en annen visuell identifikasjonsstrategi. I bakgrunnen på dette platecoveret ser vi en stor bølge på havet mens rapperen Jørg-1 og DJ Poppa Lars plasserer seg selv, i alvorlige positurer, som mannskap i et vikingskip til sjøs. Skipet gir oss historiske referanser til vikingtiden i Norge, samt referanser til Nord-Norges fiskeri- og sjøfartshistorie. I tillegg ser vi tittelen på albumet, *III: Folket bak nordavind*, skrevet i en skrifttype som refererer til eldre runeskrift.⁷⁴ Disse historiske referansene langt tilbake i

⁷⁴ Platens første spor "Kjør på (intro)" er også en introduksjon med tekst som leses på islandsk der begynnelsen er "Tidspunktet er kommet for å hente det som er vårt" og at "nordavinden skal lede" (oversettelse: Jens Haugan).

tid settes opp mot nyere referanser, bl.a. musikernes amerikansk inspirerte urbane klesstil med Jørg-1's moderne lue og fargerike t-skjorte og DJ Poppa Lars sin genser. Skipet er også utstyr med høyttalerelementer, ikke vikingskjold som de kanskje var utstyr med. Til forskjell fra det forrige eksemplet ser vi her et brudd med den urbane hverdagsrealismen som så ofte preger symbolisering i hiphop. I stedet tar utøverne seg selv ut av den daglige konteksten og plasserer seg og sin musikalske aktivitet langt tilbake i historisk tid og refererer til en slagkraftig, truende, dominerende og mektig æra. Slagkraftig, truende og dominerende er som vi tidligere så i kapittel tre også viktige ideer i Tungtvanns samplebaserte beatproduksjon. Antropologen Cohen (1985) fremhever en slik symbolikk som sentral i perioder med rask kulturell endring:

Symbols of the 'past', mythically infused with timelessness, have precisely this [mnemonic] competence, and attain particular effectiveness during periods of intensive social change when communities have to drop their heaviest cultural anchors in order to resist the currents of transformation. (Cohen 1985, s. 102)

Det populærmusikalske feltet har de siste ti årene vært preget av mye endring, spesielt med globaliseringsprosesser. Én tolkning av denne formen for visuell identifikasjon som vi ser her, er at de endringsprosesser som foregår i det populærmusikalske feltet er såpass omskiftelige at Tungtvann ønsker å knytte seg til tidligere tiders makt, storhet og stabilitet. Analogien til vikinger skaper også konnotasjoner til en kulturell makt og særegenhet, samt ekspansjonen av denne. Det kan også tolkes dit at Tungtvann som aktører vil knytte til seg slike symboliseringer av maktformer og strategier som motsetning til tanken om Norge som en enhetlig nasjon. Nordnorsk motstand mot deler av den norske nasjonsbyggingen (inkludert dannelsesoppdrag for nordlendingene) og

Tungtvann og identifikasjon

aversjon mot overformynderi ikke er et nytt historisk og kulturelt fenomen (Thuen 2003, Brox 1994) Tungtvann går til tidlige, mytiske symboler for nettopp å etablere avstand mot kulturelle endringer de musikalsk sett bidrar til. Vi ser her en form for dobbeltbinding (Bateson 1972) vi tidligere også har presisert som karakteristisk for flere deler av bandets praksis.

Bilde 8: Nyksund



Bildet ovenfor ser vi medlemmene i Tungtvann ved siden av et nedlagt og forfalt fiskebruk i Nyksund som ligger i Vesterålen i Nordland. Bildet ble også brukt både i coveret på albumet *Siste Skanse* fra 2005 og som frontbilde på bandet tidligere nettside som nå ikke er aktiv. Stillhet, ettertanke og en alvorlig stemning preger bildet. Vi ser på mange måter her Nord-Norge avbildet som en fortidsutopi, som i følge Morten Andreas Strøksnes (2006) også preger andre visuelle kunstnere som eksempelvis Karl Erik Harr fra landsdelen: "[...] som et uvirkelig sted med stanset historie, reservert for drømmer og erindringer" (s. 57). Dette resignerte synet på Nordlendingen er nokså typisk for mye litteratur på

"nordområdet". Strøksnes beskriver Tungtvann som en motsats til denne mentaliteten som preger denne litteraturen:

Tungtvann er forfriskende fordi det er en lang litterær tradisjon der forfattere går av skafte andre veien når de skal beskrive Nord-Norge. Deres beskrivelser er skjønnmalende og romantiserende inntil det komiske, og de har vært det omtrent på akkurat samme måte - enten det er snakk om gamle reiseskildringer eller nye poptekster. Nord-Norge avtegnes som et sted utenfor sivilisasjonen, der livet og menneskene er mer naturlige og ekte. I noen av beskrivelsene er nordlendingen en slags edel villmann. (Strøksnes 2006, s. 73)

På mange måter er gamle stereotyper som "den edle villmann" og stedet "utenfor sivilisasjonen" noe Tungtvann bevisst bruker i sin musikalitet og visualisering, men på en annen måte. De representerer den nye generasjonen som snur ryggen til denne avleggte oppfatningen av landsdelen og presenterer i stedet *nye alternativer for identifikasjon* enn å kun dyrke noe tilsynelatende "stabilt" og historisk "autentisk". "Æ e nordlending æ, kosn e det me dæ?" synger Tore Hansen i Unit Five (1978) til friske banjorytmer og et muntert komp som beskriver en glad og bekymringsfri nordlending lik alle andre i Norge. Med "isbjørner i enga", kjøre taxi med "reinsdyr ifra Masi, oppfostra på "kokfeske", kan nordlendingen "behærsk" seg i sinne.

Men samtidig ser vi (og hører) at Tungtvann ikke har snudd ryggen til sin historiske tradisjon og kulturelle kontekst. Tvert imot, de går *dypt* inn i historiske elementer fra landsdelen og gir dem nytt meningsinnhold ved å plassere seg selv midt blant forfalte bygninger, nedlagde fiskebruk og skaper nytt liv på egen hånd uten diktater og moralske formaninger fra andre.

Bilde 9: Siste Skanse



Bygningen vi så fra Tungtvanns nettside er også avbildet på coveret til Tungtvanns siste album *Siste Skanse* (2005). I tillegg er bandets logo og albumets tittel synlig. Et overskyet, mørkt og dystert vær henger over bygningen. Men fra den forfalte bygningen ser vi skarpt lys som kommer ut fra vinduene, noe som vitner om nytt liv og aktivitet i de forlatte nordnorske fiskevær.

I tillegg til de visuelle virkemidlene i Tungtvanns identifikasjon er det interessant å nevne et annet viktig samarbeidsprosjekt bandet har gjort i media, et prosjekt vi også drøftet i kapittel fire. Tungtvann var i løpet av 2002 fast band for underholdningsprogrammet "åpen post" på NRK

fjernsyn. Programmets profil benyttet seg ofte av en satirisk og ironisert nedsettende humor rettet mot nordlendinger, en type humor som ble mye debattert i landsdelens medier. Spesielt programleder og komiker Harald Eia hadde enkelte ganger riktig gode parodier på nordlendinger, deres dialekt og tolkninger av væremåter. Men det manglet ikke kritikk i media fra nordlendinger som mente at dette var å gå over en eller annen form for moralsk strek. Riktignok kunne nordlendingen selv tulle med folk flest, men å selv bli gjenstand for ablegøyer var for mange helt uakseptabelt!⁷⁵ Men det er i denne sammenhengen meget tydelig hvordan Tungtvann representerer en "ny generasjon" nordlendinger som i mindre grad føler underlegenhet eller føler seg marginalisert i forhold til resten av nasjonen. I programsendingene presenterte de ramsalt hiphop som musikalske innslag, men var ellers for det meste tause, som et konvensjonelt husorkester. På mange måter oppfylte de dermed en funksjon i programmet der humoren mot nordlendingen fikk en "korrekt" ironisk tone – *de* var til stede, hippe, kule og avbalanserte, ikke for å henges ut. Det var en annen form for nordlendingers væren som ble gjenstand for ironi og satire. Tungtvann representerer dermed også sentrale *ideologiske* elementer som er karakteristiske for hiphop: selvtillit, tro på seg selv, samfunnsbevissthet, stolthet over sin lokale bakgrunn, samtidig med lav selvhøytidelighet, selvironi og klare representanter for nye nordnorske lokale identiteter.

Tungtvann har med visuelle virkemidler og samarbeid med andre aktører i populærbransjen skapt et særegent og mangfoldig bilde av nordland med historiske og tradisjonelle konstruerte elementer, sammen med nye

⁷⁵ Lars Andreas Larsens angrep (NRK, 23.8.2006) på Kristopher Schau sin fremstilling av nordlendingen i programmet Team Antonsen kan også tjene som referanse for denne sårbarheten enkelte fra landsdelen føler når nordlendinger blir gjenstand for humorangrep. Men motstanden mot slike reaksjoner var tydelig stor i Nord-Norge, noe som igjen bekreftet at den krigerske, sære og marginaliserte nordlendingen i stor grad har mistet sin gyldighet i spørsmålet om kulturell regional og lokal identitet.

elementer og friskt blod. Denne prosessen har gått fra en i utgangspunktet mer universell urban identifikasjon til det lokalt særegne for distriktene de kommer fra. De symboliserer altså en *lokal tilhørighet* i en historisk kontekst, kombinert med en ny urban, hip og "global" tilhørighet. De representerer nye mulige identifikasjonsformer med utgangspunkt i sin lokale tilhørighet, en tilhørighet som godt lar seg kombinere eller smelte sammen med andre globaliserte og importerte uttrykksformer. Det er bl.a. dette Roland Robertson (1995) identifiserer som *glokalisering* der det lokale dialektisk påvirkes av globaliseringsprosesser, mens disse prosessen på sin side påvirkes av lokale fenomener.

Bevegelse og mangfoldighet

Grovt sett kan man si at de tre første utgivelsene til Tungtvann⁷⁶ er hiphop i "tradisjonell" forstand men hovedvekt på en amerikansk vestkystinspirert stil.⁷⁷ Med tradisjon menes her at det musikalske materialet ligger nært opp mot de skjema og strukturer musikken praktiseres ut fra i denne delen av USA. Dette innebærer at beats og tempo i musikken ofte er avslappet, inspirert av soul, funk med bruk av elementer som swing og shuffle i den samplebaserte beatproduksjonen. Men i tillegg har andre musikalske sjangere vært sentrale for Tungtvann. Denne sjangermessige variasjonen høres tydelig på deres tredje album *III: Folket bak nordavind* (2004). Den tilbakelente funky beaten er også her sentral, eksempelvis i låtene "Ka Du Mein?!?", "Slæpp Dæ Laus" og "Landet Ligg". I låten "Hip Hop (Don't Stop)" hører vi et mangfold av musikalske referanser til det som gjerne kalles for Old School hiphop gjennom syntetiske klanger på synth og trommemaskin. Stilen kjenner vi bl.a. fra filmen *Beat Street* fra 1984, Grandmaster Flash, The Sugar Hill

⁷⁶ *Reinspikka hiphop* (EP 1999), *Nord og Ned* (album 2000) og *Mørketid* (album 2002).

⁷⁷ Stilen går ofte under benevnelsen "New Jack Swing".

Gang og Run D.M.C.. Låten inneholder også samples fra tidlige raputgivelser i Norge, bl.a. DJ-trioen Felony Force fra Bodø sin låt "Drugs" fra 1990 og fra A-teams "Intro" fra 1991. Rytmiske kvaliteter vi forbinder med jamaicansk dancehall høres i låten "Kulan Snær" mens låten "Vampyra" er det nærmeste Tungtvann kommer en låt i sjangeren roots reggae. Musikken er på denne låten fremført og spilt inn av reggaebandet Manna fra Bodø og er ifølge Tungtvann selv "den første Tungtvannlåta uten et eneste programmert slag" (kommentar i albumcover, 2004). I 2006 gir Tungtvann ut albumet *Siste Skanse* og med dette kan vi tydelig høre en sjangermessig større variasjon i deres musikk. Låter som "Siste Skanse", "Få det Bort" (med Timbuktu fra Sverige) og "Rulla Tungt" (med L.O.C. fra Danmark) er også her bygd på et avslappet og funky prinsipp som kjennetegner Tungtvann. Men i låtene "2 Uka" med bodøværingen Magnus Eliassen og "Æ Vet Da Faen" hører vi klare referanser til amerikansk blues og rock. Dette skjer både med bruk av akustisk gitar med stålstrenger som et sentralt instrument og en stiltypisk bluestonalitet i gitarkomp og vokal. Den sistnevnte låten, fremført av visesangeren Terje Nilsen⁷⁸ fra Bodø, er ganske enkelt en tolvtakters blues fremført av Nilsen som akkompagnerer seg selv på gitar og skaper en "hybrid" gjennom musikalske referanser til sørstats blues og den nordnorske rock- og visetradisjonen. Låten "Mor, Du e Hot!" er et musikalsk samarbeid mellom Tungtvann og den tyske DJen Ill Inspecta som sammen med låtene "Neppe D" og "Sinnsyk" utgjør klare referanser til jamaicansk populærmusikk. Ut fra disse generelle musikalske observasjonene ser vi at Tungtvanns identifikasjon innen populærmusikkfeltet er bred og mangfoldig, spesielt i de siste utgivelsene. Mye av det musikalske materialet kan relateres til amerikansk hiphop, særskilt vestkystbasert, old school rap, mens mye har identitetsmarkører som setter Tungtvann sammen med den eldre bluestradisjonen fra

⁷⁸ Terje Nilsen medvirker ellers også på låtene "Pøbla" fra albumet *Mørketid* og "Slæpp dæ laus" fra *III: Folket bak nordavind*.

sørstatene, den norske visebølgen fra 1970-tallet, jamaicansk roots reggae, moderne dancehall, samt svensk og dansk hiphop. I likhet med de visuelle strategiene vi drøftet ovenfor, ser vi også en strategisk retning i identifikasjon gjennom deres musikalske praksis fra noe "autentisk" samplebasert hiphop lik den vi finner i den afrikansk-amerikanske konteksten⁷⁹, til en mer eklektisk stil preget av et mangfold av sjangere, samt referanser til et mangfold av lokaliteter og praksiser. Det lydlige landskapet hos Tungtvann kan sies å være i spesielt sterk *bevegelse* der de assosierer sine produksjoner med stadig nye aktører som synes kompatible med Tungtvanns konvensjoner. Dermed er *endring* et viktig moment som preger deres praksiser.

Lokal identifikasjon

Musikk og sted er to faktorer som ofte kobles sammen på forskjellig vis. Mens populærmusikalske sjangere som rock, pop og country ofte spiller på en mytologisering eller romantisering av sted i sangtekster, innehar rapmusikk ofte en mer jordnær og "realistisk" behandling av steder i et mer direkte og aktuelt uttrykk. Med mytologisering av sted mener jeg her konkret i form av sangtekster som tar opp egenskaper ved steder som tema, eller steder i seg selv som blir gjenstand for myter gjennom sin egen "sound", kjente band, musikere, etc.: Nashville (country), Liverpool (Beatles), Chicago (house), Miami (salsa), Kingston (Bob Marley) eller Røros (pols) for å nevne noen eksempler. Men det lokale kan også være gjenstand for mytologisering, også innen rapmusikk som sjanger. Bruken og mytologiseringen av forskjellige bydeler fra amerikansk rapmusikk ses bl.a. i låttitler som "South Bronx" av KRS One, "Straight Outta Compton" av N.W.A. og i bandnavn som "The Sugar Hill Gang" fra stedet Sugar Hill

⁷⁹ I likhet med det vi kaller for "autentisk afrikansk-amerikansk samplebasert hiphop" bruker Tungtvann i sine første utgivelser lokale kilder for samples, eks. fra radio, fjernsyn, film, m.m. som har lokal tilhørighet i Nord-Norge.

i The Bronx, New York. Konnotasjoner til *sted* i musikk innebærer en hentydning til kulturelle røtter, og noe opprinnelig, fast, bestandig og varig. Dette betoner også en følelse av troverdighet, en lokal autentisitet. Hvor man er fra kan være et svært viktig tema i rapmusikk, både når det gjelder geografisk opprinnelse så vel som sosial klassemessig opprinnelse. Dette ses ukentlig i ulike krangler mellom amerikanske rappere som "beef" om å være fra den hippeste byen i statene, om å stå for de kuleste sakene eller å være fra rett side av kontinentet. Men denne praksisen har også en symbolsk funksjon for å opprettholde grensene mellom en gruppe personer fra *andre*. I låten Pøbla fra albumet Mørketid (2002) gir Jørg-1 sin versjon av hvordan det var å være fra tettstedet Ørnes i Meløy, lengst nord på Helgelandskysten. Jørg-1 forteller oss i et realistisk og direkte tale hvordan det for ham var å vokse opp nordpå og hvordan ungdom og hiphoppere i liten grad ble møtt med forståelse og respekt i lokalsamfunnet.

Æ har tråkka mine egne spor, sia æ va en neve stor
Stått inne førr det æ ha gjort uansett ka æ gjør
Det ekke rart at nord ikke lenger e der æ bor
Jenta og beef fra i fjor, folk som glana og glør
Og spana i kor når æ går ned gata
Førr de veit at det blir prata om mæ å kamerata
Æ tenk te mæ sjøl: "Satan, ska det nån gang avta?"
Men dessverre det blir samme hakket i plata
Klart at det e interessant å prat om ka æ gjør
Når du aldri har sett en skinhead med baggy jeans før
Æ gikk på glør, ville bare sætt mæ i en bil å kjør
Destinasjon sør, med et hjerte som blør
Førr i Nordland har æ alltid blitt møtt med motgang
Og blitt dissa av de samme som nu digga Tungtvann
Æ e enda en ong mainn, men når æ va øngre
Kjentes børa æ har måtta bær mykje tøngre
Æ måtte bare ut, æ brente mange brua

Tungtvann og identifikasjon

Førr å kom mæ vækk fra folk som kakla som kakadua
Ugudelig, kanskje men ukuelig i trua
Nu tar de av sæ lua og vil ha mæ med inn i stua

Han e en av dæm som vi kaill Pøbla
Han e et svin å verre ska'n bi
Dæm påstår at han slår ned gamle dama
Han dær bi farlig, når han bi fri

Va det ille på Ørnes va det verre i Bodø by
Der folk som mæ hadde ry førr å vær avskyelig
Den tida vi blei nekta inngang på restauranta
Når de så de svære boksen vårres trudde de vi langa
Vi va førbunde med kriminalitet
Dop, sprit, vold og generell elendighet
Et resultat av typisk bygdementaltitet
De kunne ikke se at kulturen vårres hadde nå kvalitet
Og en syndebukk e nå pressa og folket treng
Så en kameratkrets blir te en dårlig gjeng
Fra å skulle spre frykt te å vær nattens konga
Media skapte en storm, blåste deinn opp som ballonga
Å folk har fantasi så å snu sånt kan ta tid
Når sant ska sis, si det litt om korfør alt kan bi
Kor lang alt kan skli, kordan salt kan svi,
Kordan alt som e unormalt bi kalt galt av de
Kor mye fritid de har i Bodø politi
Som e kjent førr å vær udugelig og voldelig
Å desperat førr å vis at de som har kontroll e de
Å sælvfølgelig mått dåkker alle hold med de
Dæ va'kke mange oppi nord som hadde tru på mæ
Nu har æ liksom vænna kor enn det e æ snur på mæ
Før va de sur på mæ nu vil de ha mæ med på fæst
Å snakka varmt om deinn sjitn som før kuinn va en pæst
Refr.

Produksjonen av det lokale og kontinuitet av det lokalt konforme, "typisk bygdementaltitet", kan være vanskelig for ungdom og fører ofte til konflikt med lokalsamfunnet. Morten Andreas Strøksnes (2006) gir oss en poetisk observasjon når han sier at "Tungtvann fremstår som et slags gnistrende kulelyn over den horisont av regressiv naturromantikk som ofte innkapsler det nordnorske i en uvirkelig, rosa sky" (s. 67). Strøksnes refererer her til den stereotypiske og karikerte oppfatningen av nordlendingen og om "mulighetens landsdel", som ofte preger litteratur om Nord-Norge. Mye av tekstene til Tungtvann gir oss et helt annet bildet, tettpakket med hverdagsrealisme og konkrete opplevelser av konkrete hendelser svært mange kan kjenne seg igjen i. Teksten ovenfor gir også et negativt syn på "nord" som sted. Jørg-1 plasserer seg selv historisk i Nord-Norge som diskurs og presiserer, gjennom det vi kan kalle for en "musikalsk etnografi", territoriale problemstillinger i en spesifikk lokalitet, Bodø by. Tungtvann representerer her nye tanker, ideer, meninger og virkelighetsforståelser om Nord-Norge som region, som *kulturområde*.

Appadurai sine perspektiver på produksjonen av lokalitet er ment her for å belyse den nordnorske lokale tilhørigheten til Tungtvanns praksiser. Det som skal trekkes frem, er at deres praksis og kulturproduksjon i stor grad har foregått i Oslo, ikke på geografiske steder som Ørnes, Bodø eller Harstad. Dette er steder de som aktører kommer fra, har sine "røtter", sin stedlige opprinnelige identitetstilknytning og dialekt. Men det nordnorske "inne" i deres musikalske praksis, *produseres* "utenfra" i en annen kontekst.⁸⁰ Produksjonen av deres lokalitet er ikke avhengig av en tilstedeværelse i denne lokaliteten. Lokalitet kan langt på vei sies å være en *følelse* eller *emosjonell tilknytning* til noe stedlig, geografisk og

⁸⁰ Oslo omtales ofte i dagligtale som Nord-Norges største by i og med at svært mange nordlendinger bor der.

manifestert. Dette gjøres gjenstand for kontinuering reproduksjon og opprettholdelse; viktige prosesser i identifikasjon. Spesielt aktører "utenfor" deres aktuelle stedlige være, vil kanskje streve etter en mer bevisstgjort aktiv reproduksjon enn den stedlige som er mer ullen, diffus og "naturlig". Tungtvann som nordnorsk praksis utenfor Nord-Norge betoner dermed i større grad det nordnorske. Dialekter er et annet moment. Som element i kulturproduksjon er de knyttet til personers bakgrunn og stedlige identitet. Utenfor ens hjemlige lokale sfære blir man mer bevisst sin dialekt. Over tid vil det for mange oppstå mer strategiske nødvendigheter i å opprettholde og produsere ens dialekt som språklig symbol for ens lokalitet.

Lokal dialekt

I følge Larsen (2003) er ikke dialektbruk i musikk bare tekst "som sådan" men står for flere betydninger i praksis: "Når man synger teksten på dialekt, synger man ikke bare 'teksten' som sådan, men dialektbruken gir samtidig konnotasjoner til felles historie, geografi, folk og tilhørighet" (s. 153). Å rappe på norsk var nærmest utenkelig for de aller fleste utøverne da rapmusikken kom til Norge på midten av 1980-tallet. I denne perioden var det engelske språket dominant i sjangerens utfoldelse utenfor USA, et fenomen som kan sammenliknes med rockens utbredelse her hjemme på slutten av 1960-tallet. Da var også engelsk et dominant språk i populærmusikkens hovedsjanger. Amerikansk, og da spesielt afrikansk-amerikansk språksjanger, ble i utgangspunktet sterkt forbundet med det etiske og autentiske innen rapmusikk. Men med 1970-tallets politiske svinginger, venstresiden fremmarsj og utbredelsen av ulike former for aktivisme i den vestlige verden endres dette. Det nasjonalt særegne, lokale, søken etter røtter og det autentiske blir viktige meningssystemer for folk flest (Friedman 2007). Dette kan også spores i musikalske miljøer

der lokal dialekt gradvis benyttes i større grad i stedet for den autentiske språksjangeren musikken opprinnelig brukte. Visersangere og lokale rockeband som brukte sine lokale dialekter vokste frem og ble et vanligere innslag i både norsk og andre lands populærkultur i denne perioden.

Populærmusikk på eget språk var på begynnelsen av 2000-tallet naturligvis ikke et nytt fenomen i Norge. Helt fra 1920-tallet var norskspråklig populærmusikk en del av den norske teater- og revyscene med eksempelvis Leif Juster. Fra 1970-tallet har vi en sterk tradisjon med bruk av norsk språk og dialekter i visetradisjonen, et fenomen som kan forstås i sammenheng med globale ideologiske strømninger som menneskerettigheter, krigsmotstand, kjønnskamp og, spesielt i Norge, en økende motstand mot EF, sentralisering og fraflytting fra distriktene. På 1980-tallet er store deler av den norske rockescenen på god vei inn i en språklig "fornorskingsprosess" med band som DumDum Boys, Jøkke & Valentinerne, deLillos, Raga Rockers og TNT. Men det som skiller norsk rap fra tidligere norskspråklig populærmusikk, er en oppriktig ærlighet i bruken av sin lokale dialekt, samt en direkte og kompromissløs måte å bruke sin dialekt på.

I Tungtvanns innledende periode på slutten av 1990-tallet, var engelsk fortsatt det språket de rappet på.⁸¹ I følge Poppa Lars i Tungtvann var det heller ikke en bevisst politisk strategi som lå bak bandets valg om å bytte fra amerikansk tekst til lokal dialekt. Dette skjedde kun som et spontant påfunn i studio av rapper Jørg-1, et påfunn som begge ble positivt overrasket over. De mente det fungerte bra, klanglig og rytmisk, og

⁸¹ Jørgen Nordeng og Lars Sandness arbeidet frem til 1998 med et prosjekt kalt for Momentum og rappet på engelsk siden norsk "fortsatt var tabu" og virket "useriøst" (Holen, s. 223).

bestemte seg for å prioritere sin lokale dialekt fra slutten av 1998.⁸² Allikevel må man se på dette valget som *strategisk* der visse konsekvenser nødvendigvis fulgte. Rappere som i dag tar i bruk amerikansk har *potensielt* sett muligheter for et mye større marked enn rappere som skriver tekster på norsk. Den lokale dialekten er således avgrensende i forhold til hvilken utbredelse musikken på et marked vil ha, noe som videre har en betydning for identifikasjon. Norsk rap på amerikansk 'slang' identifiserer seg i større grad utad, mot en mer autentisk global "praksis"; med en *forestilling om det afrikansk amerikanske*, en frikobling fra det lokale, mens rap på norsk lokal dialekt snur identifikasjonen innad mot seg selv og sin egne lokale autenticitet. Flere rappere ble på 2000-tallet mer og mer opptatt av å bruke norsk, bl.a. Gatas Parlament, Pen Jakke og Apollo. Dette har nok sammenheng med en anerkjennelse av sentrale *etiske verdier* i hiphop, verdier forskjellige fra de mer åpenbare og synlige *elementene* som er fremtredende i blant annet filmer som *Beat Street*. På samme måte som man kan "ta på seg" store bukser, et par breaketriks og en sprayboks for moro skyld, kunne man liksom gjerne ta på seg en afrikansk amerikansk engelskspråklig kostyme. Men dette ble ikke mer enn nettopp en kostyme. En særegen autenticitet, ærlighet, tro på seg selv og bruk av sin egne genuine stemme, stemmer mer overens med sentrale etiske verdier i hiphop, enn at norske ungdommer skulle bruke engelsk, noe som vi også ser i flere andre land utenfor den amerikanske konteksten (Mitchell 2001, Berger 2003).

Bruk av lokal dialekt er i Tungtvanns musikk også *avgrensende* i forhold til en forståelse av hva som faktisk formidles i tekstene; som ofte er tettpakket med ironi, dobbeltbetydninger og muntlig flertydighet formulert i god nordnorsk tradisjon med en stor del bannskap. Dette er en

⁸² Kilde: intervju med forfatter. Tungtvann slapp deretter *Reinspikka hip hop EP* i 1999 med tekster på lokal dialekt.

form for muntlighet som på mange måter har preget nordnorsk kultur. Denne muntligheten fremkommer, som Larsen (2003) fremhever, gjennom "dialektuttrykk for å markere poenger, og for å gi [den muntlige] framstillingen den rette inneforståtte 'brodden'" (s. 146). For eksempel vil den verbale formuleringen til Tungtvann "å ho mamma va bekymra når e sku ut å raill"⁸³ miste store deler av sin lokale betydning og kraft hvis det oversettes til bokmål: "og mamma var bekymret når jeg skulle ut å streife omkring". Den interne betydningen som lokale særegne dialekter eksempelvis legger i uttrykket "raill", lar seg vanskelig oversette til bokmål. Den verbale kulturen blant oss kan på mange måter ses på som en *indikator* på hvorvidt man er inneforstått med de lokale kodene, enten man befinner seg i det nærmeste lokalmiljø eller i et annet fellesskap. Dette innebærer å forstå og tolke rett det innhold som fremkommer ut fra historier som formidles. Vi har her en lokal kulturell mestring av miljøet og de sosiale forhold omkring seg. Slike verbale koder og interne forståelsesformer synes å være svært sentrale i rapmusikk generelt og også Tungtvanns musikk spesielt. Nordnorsk språktradisjon har også lenge hatt ord på seg for å være nettopp en muntlig saftig og fargerik tradisjon. Disse interne kodene signaliserer en form for fellesskap og fungerer som konstituerende symboler som bidrar til å *konstruere og opprettholde* en fellesskapsfølelse i Nord-Norge.

Med Tungtvanns bruk av lokal dialekt i sin musikalske praksis ligger det en generell og allmenn anseelse av sin egne lokale særegenhet. Men det *spesifikt lokale* er ikke et ideologisk eller et eksplisitt politisk valg fra deres side. Det er de klanglige og muntlige kvalitetene med Jørg-1's dialekt fra Meløy som ifølge Tungtvann selv synes å fungere i musikken. Men også den personlig leverte *flyten* (eller flow som ofte brukes i rapmiljøet) i rappingen kan ikke overses i dette tilfellet, noe som er et sentralt

⁸³ Fra låten "Fram T 95" (*Mørketid* 2002).

meningsbærende verdielement i rapmusikk. Men selv om valget av lokal dialekt ikke er et politisk strategisk valg ifølge utøverne, viser noen tekster at det er et viktig valg i forbindelse med sosial identifikasjon og opprettholdelse av sin lokale identitet, slik som i dette utdraget av låten "96%".⁸⁴

Du kan se på mæ som redninga, førr alle tvilera og hedninga
Skyt lenge enn flest, pluss æ har den største spredninga
Bekledninga gjør liksom dæ hiphop førr anledninga
Hold kjeft og spreng - før du bli kortslutta som ledninga
Gjør kål på døve rappera som scora sjølmål
Ømtålige fjols som ikke ana ka de sjøl tål
E du malplassert på scena bli du snart rasert
Æ har prestert mirakla som Jesus ifra Nazaret
Kjør på, nekta å gjør nå med dialekta
Det e livet oppaførr polarsirkelen æ førrefekta
Æ skjønnake at det går an, at nån kan
Fløtt te Oslo så må de begynn å prat sånn som Hermod Skånland
Å dropp personlige pronomen, det e sånt æ hata
Og det du hør på plata e akkurat sånn æ prata
Æ lata aldri som æ e nå anna enn æ e
Patriotisk nordlands mc, e det en fest e æ med

Verset begynner her med en god porsjon selvskryt, noe som er et vanlig språkfenomen i rapmusikk. Jørg-1 presenterer en overlegenhet når det gjelder verbale ferdigheter, rekkevidde, trusler om rasering mot andre potensielle rappere og sammenlikninger sine skills med religiøse mirakler. Denne språkbruken kan tolkes som en tilegnelse av en språktradisjon som man kan spore langt tilbake i den afrikanske amerikanske og karibiske kulturtradisjon. Hannerz (1969) viser oss hvordan "playin' the dozens" er et viktig element i den afrikansk amerikanske språksjangeren, eller

⁸⁴ Utgitt på vinyl 12" juli 2000.

"obskøne ritualer" (s. 129) i sosial liv i amerikanske gettoer blant den afrikansk amerikanske befolkningen. 'The Dozens' er sosiale kommentarer, verbale spill, ofte formulert som nedsettende kommentarer om andre, ironisk formuler, samt selvskryt i ulike former. Den britiske sosiologen Dick Hebdige fremhever også slike verbale ferdigheter, gjerne med rim, som sentrale sosiale egenskaper for utøvere innen calypso og relaterte sjangere i karibisk populærmusikk (Hebdige 1987).

Larsens (2003) analyse av bandene Freak og Igor Kill and the Sitting Bulls fra Hemnes i Nordland tolker musikk i rockesjangeren med lokal dialekt som en kulturelt anerkjennende måte å si: "Se her. Vi er en del av det internasjonale samfunn, dette er vår oppveksts musikalske røtter, de er amerikanske, men de er også fra Hemnes. Vi trenger ikke mytologiske steder fra USA, vi har steder med symbolverdi i egen kommune! Hemnes deltar i verden, men vi er også lokale." Larsens poeng med dette er å peke på at lokale musikere og band i nord, enten dette gjelder rockeband, rappere eller DJs, gjerne og ofte deltar i et musikalsk globalt samfunn uten å bryte helt med det lokale. "Vår oppveksts musikalske røtter" er også en god måte å presisere at ungdom i dag vokser opp i sitt lokalsamfunn med kulturelementer fra svært forskjellige deler av verden. Disse elementene er likeså naturlige og *rotfestede* deler av det lokale; på samme måte som lokale feleslåtter eller et lokalt samfunns symbolske språkmessige dialektkoder.

Hvem sin identitet?

Vi berørte i kapittel tre aktørers praksis i produksjonsfeltet og at kunnskap, læring og samplebasert beatproduksjon er preget av det Bourdieu kaller for habitus (Bourdieu 1984). Dette konseptet er også meningsfylt i drøftingen om identitet, og i spesiell grad i forhold til

aktørenes egne *personlige* og gruppebaserte identitet. Lars i Tungtvann presiserte også dette når vi under en samtale diskuterte musikk sin rolle i identifikasjon: "Det e værtfaill ikke nå tvil om at *vårres* identitet ha jo endra sæ med musikken" (Fagerheim 2004). Lars bekrefter bestemt at deres personlige identitet har endret seg i løpet av den tiden de har arbeidet med Tungtvann som band. Dette bekrefter han også med å forklare Håvard sin personlighetsforandring når han begynte som Tungtvanns hemmelige tredjemann. "Så snakka vi med hann om at hann kunn tenke sæg tel å overta den rolle som den hømmelege tredjemann i Tungtvann". Jørg-1 fortsetter med karakterisere Håvard som person, før han ble medlem av bandet: "Han va jo en nyktern kar, en ædru kar på den tida. Så vi tænkt at hvis vi fikk med han Håvard, så va vi sikker på at det ikke blei nå tull." Håvard selv forklarer: "Det va jo før æ blei besudla med alskens... ditten og datten" mens Lars fortsetter: "Han Håvard han gjennomgikk jo ei personlighetsforandring. Fram tel han blei med i Tungtvann var jo han verdens streiteste og snilleste kar. Han e *fortsatt* snill" (Tungtvann 2004b). Lars åpner i tillegg opp for tanken om at musikk i-seg-selv er i stand til å endre personers identitet. "Men om det da e musikken som ha endra oss eller motsatt e vanskelig å si", og at musikk kanskje kan ses på som en egen "aktør" i feltet med evne til å påvirke identiteten til dem som praktiserer. Musikalsk praksis kan etter vårt syn være en "strukturerende mekanisme" som aktørers selvdefinisjon og identifikasjon *berøres* av. Musikalske praksiser er ikke preget av noen passive, predeterminerte i-seg-selv egenskaper, men bærer med seg potensialer for spesifikke handlinger og endrer aktørenes selvidentifikasjon over tid. "Men at det e en forskjell nu i forhold te korsn det va før fire fæm år sian, det e det absolutt. Æ føle jo nu en mye større ro og styrke og sikkerhet på at æ veit at vi har rett - i vårres lille univers. Men æ tenke ikkje på sånt når æ lage musikk, det gjør æ ikkje nei" (Fagerheim 2004). Vi ser her at identifikasjon er en prosess som spesielt gjør seg gjeldende hos

de aktører som opererer i populærmusikkfeltet, der *både* en egenmanipulering og strategisk fremtoning av visse sider av seg selv spiller sammen med eksempelvis sjangerspesifikke skjema for musikalsk handling.

Ifølge Olsen (2004) er personlig identitetsutvikling for aktører i populærmusikkfeltet en *dialektisk* prosess.

Det foregår en metamorfose fra musikken skapes til den uttrykkes og presenteres for et publikum, hvor skaperens identitet påvirkes av uttrykket han selv har skapt. Musikken er en objektivisering av tidligere ukjente sider hos skaperen, oftest ukjente også for ham selv. Denne objektiveringen påvirker ham "fra innsiden", samtidig som påvirkningen utenfra sett kan tolkes som markedsføring og "imagebygging". (Olsen, s. 43)

Det etnografiske materialet som denne teksten baserer seg på, samt intervjukommentarene ovenfor, er i samsvar med dette. Bandmedlemmenes selvfølelse og personlige identitet forsterkes og defineres gjennom den musikalske praksis de utøver. "[...] musikere kommuniserer også innsikter og emosjoner *til seg selv* gjennom musikalsk skapende virksomhet, og musikken blir dermed en nøkkel til musikerens personlige identitetsmessige utvikling" (ibid., s. 88). Olsen mener videre at prosesser som "identitetsmessig nyskapning" i populærmusikalske praksiser [sjanger, stil] igangsettes som en "strategi mot kommersialisering og standardisering" (ibid., s. 43) i et musikkmarked. Mens dette kan gjelde *visse* identitetsmessige nyskapninger, er det ikke nødvendigvis en totalitet. Rapmusikalsk praksis viser oss, slik vi var inne på i kapittel tre, at den både kan være identitetsmessig nyskapende og kommersielt inkluderende på samme tid. Det identitetsmessige for aktørene er at de over tid selv bygger opp en egen autonom sfære i deres musikalske praksis som er forsterket, definert og autentisk. Musikken kan derav bli en "kilde til symbolsk framstilling av individualitet gjennom *stil*" (Olsen

2004, s. 104). En stor grad av personlig og gruppekollektiv selvautonomi sørger strategisk for at markedsføring, salg og kommersiell suksess ikke setter deres identitet og *credibility* på spill.

Mens musikalske praksiser har stor betydning for aktørenes egne identitetsprosesser, vil også slike praksiser ha betydning i større sammenhenger. Tungtvanns praksiser deltar også i prosesser der "det nordnorske" utforskes, bekreftes og feires (for å bruke Small sine kjernebegreper) i forhold til eksempelvis det nasjonale. Dette står sentralt i drøftingen i neste kapittel. Tungtvann dreier retningen på sin identifikasjon fra det urbane, globale til det lokale og *både kritiserer og feirer Nord-Norge som region*. Dette gjøres gjennom historiefortelling hvis innhold er mer nyansert og flertydig enn tidligere musikkpraksiser i regionen. Slike alternative fortellinger har etter vårt syn også en betydning i regional identifikasjon i og med at kulturelle fortellinger kan sies å konstituere vår forståelse om vår egen tilværelse. Fortellinger *om oss selv* innen en kulturkrets gir oss et middel til å *forstå selvet*.

Oppsummering

Vi har i denne teksten sett på hvilken måte deler av Tungtvanns praksis står for en endring av identifikasjon fra et mer globalt autentisk sjangertro uttrykk til et mer lokalt autentisk uttrykk. Samtidig er det som vi anser som *lokalt* en del av det "globale", noe som presiserer for oss at globalitet er et fenomen som ikke kan forstås uten å gå nærmere inn på lokale etnografiske praksiser. Etnografi som fortolkende praksis tar her som utgangspunkt lokal kulturproduksjon, noe som er en viktig vei for å forstå større prosesser som eksempelvis globalisering, modernitet og nasjonalisme. Alternativet til denne tilnærmingen er å ta utgangspunkt i determinerende overliggende forklaringsmodeller for å forklare lokale

prosesser. Men dette blir å underkjenne lokale aktørers aktive rolle i sine egne kontekster. Musikere og andre aktører utvikler seg identitetsmessig som et resultat av det Bourdieu kaller for habitus, som gir aktører ferdighetsmessige disposisjoner, og dermed retninger i det musikalske uttrykket de produserer lokalt (Bourdieu 1984). Gjennom musikalske ferdigheter og endringer i disposisjoner og *handlingsbetingelser*, oppnår de identitetsmessige brytninger og forskjelligheter som igjen påvirker den stadige musikalske nyskapningen. I drøftingen om populærmusikk og identifikasjon har vi avslutningsvis også presisert at aktørenes personlige og bandets identitet står i særstilling. Tungtvann som band har betydd mye konkret for dem *selv* rent identifikasjonsmessig. Men også forbruk og konsum av musikk er strategier for lyttere der de kan knytte til seg spesielle markører som bidrar til deres identifikasjonsprosesser.

Tungtvanns praksis er samtidig en del av et større felt for kulturproduksjon i Nord-Norge som preges av et mangfold og det vi mener er et særlig åpent blikk *utover* det nasjonale. Vi skal i det følgende se nærmere på Nord-Norge som del av nasjonen Norge, samt visse kulturell og sosiale handlingsbetingelser for lokal kulturproduksjon som vi mener både har hatt og har betydning for populærmusikk fra landsdelen.

KAPITTEL 8

POPULÆRMUSIKK I NORDOMRÅDENE

- om musikalske handlingsbetingelser og viltvoksende kulturpraksiser

*Dæven hainn steike, meike
Dæ hær e Tungtvann,
Rætt ut i fra Nordland,
Oslo, Bodø, Harstad, Germaica*

Jørg-1

Innledning

Vi har i den forrige analysen sett at Tungtvann som musikalsk praksis og fenomen er aktive i prosesser der identitet og kulturell særegenhet utfolder seg dynamisk i en virkelighet preget av globalitet og lokalitet. Dette avsluttende kapitlet vil særlig drøfte aspekter av egenart i Nord-Norge, i relasjon til det nasjonale og globale. Analysen har som utgangspunkt en antakelse om at Nord-Norges historiske, kulturelle og

sosiale grunnlag er forskjellig i forhold til forestillingen om Norge som konstruert nasjon, og at dette har hatt konsekvenser for musikalske praksiser i denne landsdelen. Et sentralt spørsmål er derfor hvilke konsekvenser lokale og regionale handlingsbetingelser har hatt for noen former for populærmusikalsk praksis. I tillegg til slike forskjeller vil vi også se på spesifikke lokale og regionale betingelser for handling som er relevante for hvordan populærmusikalsk praksis utfolder seg. Siden teksten er dels basert på eget etnografisk materiale, avgrenses mye av drøftingen til Bodø og omliggende steder. Populærmusikalsk praksis i Nord-Norge som felt er naturlig nok mye større og mer omfattende. Dermed behandler vi her kun deler av feltet, selv om de synspunkt som presenteres kan relateres til andre områder.

Et viktig utgangspunkt for drøftingen er at vi ser på *kultur* som en mangfoldig dimensjon preget av endring og prosess, slik det ble argumentert for i innledningskapitlet. Utgangspunktet er altså en antakelse om at Nord-Norge og det "nordnorske" er flytende og dynamiske konsepter, som kulturelt og sosialt sett både er i konstant endring og preget av strategiske forhandlinger. Nord-Norge er på samme måte som andre kulturelle og sosiale enheter preget av produserte lokaliteter (Appadurai 1990). Vi mener at en særlig vitalitet kan spores i den "nordnorske annerledesheten" og at kulturelle særpreg strategisk dyrkes ved en forsterking av valgte bestanddeler og symboler.

Since the vitality of cultures lies in their juxtaposition, they exaggerate themselves and each other. Culture is thus antithetical. In this respect cultures write large the character of their atomistic constituents, symbols, for by their very nature these too express contrast and distinction. (Cohen 1985, s. 115)

Cohen presiserer her visse sentrale aspekter ved kulturelle *grenser* der en kulturs vitalitet nettopp ligger i dens grense mot noen andre. Dette aspektet har også vært sentralt i teoretiske perspektiver fra antropologien (Cohen 1985, Barth 1969), sosiologien (Bourdieu 1977b) og innen musikkantropologien med bl.a. Martin Stokes (1994). I følge Stokes finner vi ofte markante sfærer for aktiv kulturproduksjon i "utkantsområder" som grenser mot sentraliserte kulturområder der han bl.a. nevner Irland, Nord-Tyrkia og Malta som eksempler. Musikk er viktige praksiser i prosesser med å definere det lokale, regioner eller samfunn i forhold til noen andre. Stokes presiserer derfor at "[...] music is socially meaningful not entirely but largely because it provides means by which people recognise identities and places, and the boundaries which separate them. [...] musical performance [...] provide the means by which ethnicities and identities are constructed and mobilised" (Stokes 1994, s. 5). Med dette som bakteppe kan vi stille oss et relevant spørsmål som danner grunnlaget for teksten videre. Kan vi identifisere en grense mellom nord og sør i Norge, som har hatt, og eventuelt har, betydning for lokal kulturproduksjon?

Nord-Norge

Den norske antropologen Tord Larsen antyder i artikkelen "bønder i byen - på jakt etter den norske konfigurasjonen" (Klausen 1984) en teori om at "jo større kulturell integrasjon, desto høyere sperrer mot nye tanker og væremåter som utfordrer det rådende segmenteringssystem og måter å dele inn verden på" (ibid., s. 29). Larsen ser som utgangspunkt på Norge som nasjon i forhold til andre nasjonaliteter og kulturområder. I dette kapitlet ser vi i stedet på Nord-Norge i forhold til Sør knyttet til nasjonsbygging og handlingsbetingelser for praksis. Vi påstår at egenart i Nord-Norge og "mangelen" på kulturell integrasjon i kulturnasjonen har

ført til at det finnes lavere sperrer mot nye tanker og "musikalske væremåter".⁸⁵ Påstanden antyder også at det gjennom opposisjon mot sentralisering og nasjonal enhetstenking, til "sør" som noen andre, danner seg kulturelle praksiser preget av mer kreativitet og vitalitet. Kulturell integrasjon er et aspekt som historisk sett har preget Nord-Norges rolle i byggingen av Norge som nasjon. Men, historisk sett har det også vært klare kulturelle *motsetninger* og spenningsfylte *forskjeller* mellom nord og sør i Norge. Nord-Norge som region under byggingen av Norge som nasjon har bl.a. vært gjenstand for mange strategiske *tilpassinger* og *endringer* (Brox 1994, Thomassen og Lorås 2003, Nilsson og Rydningen 2004). Thuen (2003) nevner ulike "rengjøringsprosjekter" som relevante i etableringen av en bevisst felles nasjonal identitet der Nord-Norge nødvendigvis måtte gjennomgå sosiale endringer. Det "nasjonale" forstås her som hva antropologen Hans Christian Sørhaug kaller for "et organisatorisk og ideologisk uttrykk for en befolknings historisk-geografiske kontinuitet og tilhørighet. Nasjonalitet skaper en dyp emosjonell og praktisk kontrast mellom Vi og De basert på forhold som språk og historie" (i Klausen 1984, s. 68). Det norske sosialdemokratiske prinsippet om *likhet* var viktig i byggingen av nasjonen (Gullestad 1992). Likhet har i denne sammenhengen to klare funksjoner. På den ene siden er det et politisk behov for å være like nasjonalt sett: da er vi alle forskjellige fra noen definerte Andre. På den andre siden er likhet et internt prosjekt: Norge, og spesielt Nord-Norge skulle og måtte moderniseres, og gjøres likt resten av landet når det gjaldt helse, dannelse, skole, religion, landbruk og andre former for næringsvirksomhet. Men dette ble og blir ofte sett på som en påtvunget prosess: "Aversjonen mot myndighetsformynderi stikker dypt i nordnorsk mentalitet" (Thuen, s. 200). Mange vil si at det på

⁸⁵ Denne påstanden, og videre drøftinger, er inspirert av en rekke foredrag og diskusjoner med Svein-Halvard Jørgensen og Ove Larsen under den årlige konferansen til The British Forum of Ethnomusicology i Liverpool april 2009 og i Oxford april 2010.

1800-tallet, og til dels langt inn på 1900-tallet har vært en lavere status knyttet til det å være nordlending, sammenliknet med folk sørfra, og den lokale dialekten nordfra var naturlig nok svært avslørende for det geografiske sted man kom fra. Derfor var det ikke uvanlig at nordlendinger som flyttet sørpå endret dialekten sin for å skjule sin geografiske opprinnelse i nye stedlige kontekster sørpå. Dette hang nok sannsynligvis sammen med et klarere status- og classeskille i samfunnet enn det vi har i dag. Dagens ungdom tenker neppe på å "slå om" dialekten sin hvis de flytter nordfra og sørover i Norge.

I 1814 fikk Norge som nasjon sin første egne Konge og grunnlov gjennom riksforsamlingen på Eidsvoll. I forbindelse med dette ble det igangsatt en aktiv nasjonsbygging, en kulturell strategisk prosess med to retninger. På den ene siden virker nasjonsbygging utad og er grensedefinerende i forhold til noen andre. Samtidig er den også rettet innover med standardisering og likhet som mål. Befolkningen innenfor de fysiske geografiske grensene skal ideelt sett føle en *identitet* knyttet til *sin* nasjon. Men ingen bygging uten byggere, og disse nasjonsbyggerne er politiske aktører i et felt der *innhold* og *utvalg* er strategiske valg. Det pekes ofte på at nasjoner konstrueres ut fra en *elite* i samfunnet (Slagstad 2001), og at denne elitens valg gradvis internaliseres i større deler av befolkningen. Forestillingen om hva som var "norsk" på den tiden var nært knyttet til bondestanden, og det var rikelig med representanter fra bondestanden i riksforsamlingen på Eidsvoll. Desto færre fiskere fra nord, selv om disse rent økonomisk var viktig for nasjonen. Det var kun 6 måneders uavhengighet Norge opplevde i 1814 før nasjonen ble tvunget inn i en union med Sverige. Under unionen hadde Norge en viss grad av selvstendighet. Men det var først med unionsoppløsningen i 1905 at Norge ble en egen nasjonalstat og ikke lengre en koloni.

Nasjonale institusjoner er også viktig i prosessen med å bygge landet, enten man snakker om politiske parti, offentlig byråkrati, militær eller helse- og utdanningssystem. Men i tillegg er det også viktig å få etablert en offentlig og "vedtatt" tradisjon og kontinuitet bakover i tid, som definerer noe rotfestet og distinkt "Norsk". Nasjonale *symboler* er spesielt verdifulle i en slik prosess. Nynorsk som eget språk er ett eksempel, mens historieskriving, bøker og nasjonale arkiv andre. Innen musikk er dette også viktig. Spesielt klassiske musikktradisjoner fra nasjonalromantikken ble definert som nasjonale symboler utad. Folkemusikken gjennomgikk også en utvelgelsesprosess der visse tradisjoner fra noen geografiske områder ble representative for det norske. "Norge har i en viss forstand betydd Telemark og Valdres" (Sørhaug i Klausen, s. 71). Innen kulturfeltet fikk dette stor betydning, der visse former for klær, musikktradisjoner, komponister, malerkunst og visse mattradisjoner ble vedtatt som *nasjonale symboler*. Men kulturelle og sosiale praksiser i Nord-Norge har i mindre grad vært med på nettopp denne nasjonale produksjons- og kontinuitetsprosessen.⁸⁶ Stikkordet for den norske nasjonsbyggingen er *kulturell integrasjon*, der tanken om enhet og likhet er sentral. Men de elementer den norske modellen er basert på, er i hovedsak basert på kulturelle artefakter fra Sør-Norge. Nord-Norge ble i stedet sett på som et "prosjekt" i den norske nasjonsbyggingen. I følge professor Ove Larsen var tradisjonsmusikk i Nord-Norge fraværende i både nasjonsbyggingen og i den offentlige formidlingen i bl.a. skoleverket om norsk kultur. "Senest i 1990 så kom det ut et verk for grunnskolen i Norge der det stod at folkemusikk på fele finner vi nordover til trøndelagsfylkene" (Larsen 2010). Innsamlingen og nedtegningen av den nasjonale folkemusikken foregikk hovedsakelig mellom Christiania og Bergen, spesielt i indre

⁸⁶ Spesielt må markeringen av "det samiske" trekkes frem som problematisk i denne prosessen. Samiske tradisjoner knyttet til språk, klær, musikk og religion har lidd kraftig under den historiske *dannelsen* av befolkningen som enhetlig med resten av landet.

dalstrøk. Dette førte både til at disse geografiske områdene ble *gjort* representative for den *norske* folkemusikken, og at utøverne i disse områdene ble selvbevisste om at deres musikk var verdifull slik at den var og burde bevares "autentisk" i forhold til en historisk tradisjon (ibid.). En konsekvens av den norske nasjonsbyggingen er at kulturell praksis i de "utvalgte" områdene kanskje har blitt påvirket i retning av å være mer opptatt av å bevare noe autentisk, opprinnelig og definerende for nettopp det norske. Vi ser eksempelvis at hardingfeletradisjoner, kappleik og gamle tradisjonsinstrumenter (langeleik, bukkehorn, lur, etc.) er praksiser som i hovedsak utfolder seg sør i Norge. I Nord-Norge har musikalske praksiser i større grad vært preget av stadig endring og å jevnlig representere noe nytt, i stedet for å bevare en historisk kontinuitet og bevaring av noe vedtatt "essensielt". Folkemusikalsk praksis i Nord-Norge har dermed i mindre grad vært preget av strenge konvensjoner enn de nasjonalsymbolske praksiser i Sør-Norge, selv om vi ser slike holdninger til bevaring og arkivering også skjer i Nord-Norge, men på et senere tidspunkt (Larsen 2001). På bakgrunn av dette kan vi stille et relevant spørsmål: Kan slike geografiske områder har blitt anerkjent som såpass distinkt norske at de i mindre grad har tatt var på en nyskapende variasjonsdynamikk, kreativitet og åpenhet for omverden enn andre mer perifere geografiske områder? Det er nettopp fraværet av for eksempel bevarende og bekreftende kappleiktradisjoner, og at regionen ikke har vært definert som kjerneområde i det kulturhistoriske nasjonsbyggingsprosjektet som kan bygge opp under dette. Kanskje nettopp derfor er ulike praksiser for kulturproduksjon i nord mer mottakelig for impulser utenfra det mest nærliggende sentrum siden Nord-Norge som region i mindre grad har vært sentralt for den norske nasjonsbyggingen. Ifølge den britiske musikkantropologen Martin Stokes, er nettopp slike områder i yttergrenser, kreative soner for kulturell praksis preget av særskilt vitalitet (Fagerheim 2009). Stokes nevner også praksiser i regional

kulturproduksjon som ufolder seg som "alternative sosiale ordener" basert på ulike *regionspesifikke verdier*.

For regions and communities within the context of the modernising nation-state that do not identify with the state project, music and dance are often convenient and morally appropriate ways of asserting defiant difference. (Stokes 1994, s. 12)

Mens vi i den sørlige landsdelen har sterke miljøer innen tradisjonsmusikk og lignende, ser vi i større grad en frihet til kreativitet og endring i nord, i tillegg til en markant tilegnelse av andre populærmusikalske praksiser. Pønk og reggaemiljøet i Bodø har vært sterkt til stede fra 1970-årene, mens elektronika og technomiljøet i Tromsø kan også nevnes som særskilt. Olsen (2004) nevner spesielt spesielle handlingsbetingelser for praksis i Tromsø som utslagsgivende for etableringen av technomiljøet der. Han trekker særskilt frem det nærmest totale fraværet av musikkindustri, plateselskaper, bookingbyråer, tv-media, m.m. i byen som en forklaring i så måte. Dette var et problem for band før 1980-tallet. Men etter teknologiske nyvinninger fikk mindre miljøer helt andre muligheter for produksjon og praksis. Små selskap vokste frem og var åpne for nye spennende innslag, samt alternative musikalske praksiser. Vi ser her en *endring av betingelser for handling*, kulturell praksis og utfoldelse, samt *forskjeller* i ulike geografiske og demografiske områder. Også samiske utøvere innen verdensmusikk sjangeren med Mari Boine i spissen, kan vitne om nettopp dette. Som samisk musiker er hun godt forankret i samenes vokaltradisjon preget av joik, en tradisjon hun henter inspirasjon fra i etableringen av sin egne distinkte vokalstil. I tillegg har hun også i en årrekke samarbeidet med musikere fra store deler av verden og blander musikalske stilarter. Dermed er hennes og relaterte samiske aktørers praksis sterkt utadrettet og i liten grad pålagt strenge konvensjoner og restriksjoner fra en nasjonal elite. Identitetsprosesser i den samiske

befolkningen i Nord-Norge er også et eksempel på en form for bredere åpenhet og problematisering av det *nasjonale* i nordområdene.⁸⁷

Forestilling om enhetlighet og "det samme" kan dermed oppleves som og utfolde seg sterkere sør i Norge. Samlinger som til dels bekrefter dette er folkemuseum. Den folkelige kulturen kan anses som mer mangfoldig i nord, med mer distinkte forskjelligheter som sosialt og kulturelt sett har utfoldet seg samtidig. Med kyst og fiske, jordbruk, skogbruk, samt reindrift. Også flere etniske grupper har utvekslet kontakt og virket sammen. Kvener, samer, sørsamer, skoltesamer, finlendere, russere, skotter under lofotfisket, svensker, etc. Ser vi en likhet mellom en generell nordnorsk mangfoldig væren og det som foregår på Sinus i Bodø?

Lokale og regionale handlingsbetingelser

Vi mener ut fra dette at vi kan se visse historiske, sosiale og kulturelle betingelser for praksis i Nord-Norge som er forskjellig fra andre deler av landet. Nord-Norge som region har kulturelt sett vært mindre bundet til spesifikke konvensjoner og "regler" for kulturproduksjon. Dette påstår vi har ført til færre sperrer for kreativ utfoldelse og lavere terskler for praksiser preget av en åpenhet i forhold til nye praksiser. I tillegg til generelle kulturelle betingelser har vi mer praktiske og lokale handlingsbetingelser. Dette omfatter for eksempel fysiske omgivelser, tilgang på øvingslokaler og spillesteder, tilgang på teknisk utstyr og lokale forhold, som påvirker individer og gruppers muligheter for å utfolde seg i musikalsk praksis.

⁸⁷ Samenes nyhetssendinger på NRK (Oðdasat) er eksempelvis organisert forskjellig enn de nasjonale nyhetssendingene til NRK. Oðdasat har klart mindre skiller mellom innenriks og utenriksstoff, samtidig som nyhetsstoff om problemstillinger for ulike urfolk i verden ofte presenteres. Samiske interesser, identitet og virkelighet står naturligvis i sammenheng med Norge som nasjon, men i vel så stor grad med eksempelvis indianere i Amazonas og inuitter i Alaska. I tillegg vitner det samiske om hvor konstruerte de fysiske grensene mellom Skandinavia og Russland er.

En grunntanke er her at det finnes sammenhenger mellom lyd, musikk og det miljø mennesker oppholder seg i. Menneskers "estetiske" og musikalske sensibilitet blir som Steven Feld viser oss påvirket av deres livsmiljø. Han fremhever i boken *Sound and Sentiment* (1982) hvordan Kalulifolket i Papua Ny Guinea uttrykker et nært forhold mellom deres kosmologi og livsmiljø. Jungelens lyder, spesielt fuglelyder, inngår i en kollektiv meningskonstruksjon der fuglelyder knyttes til de dodes sjeler. Den musikalske praksis til Kalulifolket handler om forestilte reiser til gamle boplasser og folk som man tidligere har levd med. Et viktig poeng hos Feld er her at musikken *gjør* omverdenen til noe som *angår* folk *emosjonelt*. Musikk er en aktiv praksis som aktiverer det emosjonelle i en gruppe mennesker. Lyder *utenfra settes inn i musiske sammenhenger, estetiseres og gjøres meningsfulle*. De tradisjoner Feld har sett nærmere på er hovedsakelig vokal og fuglelyder knyttet til en relativt isolert befolkning i jungelen. Aktører i det populærmusikalske feltet i Nord-Norge er åpenbart forskjellig fra dette. Deres praksis er allikevel preget av samme prosesser for lokal og regional meningskonstruksjon, knyttet til globale linjer og nettverk av aktører i et mangfold av ulike lokaliteter. Den samplebaserte musikkproduksjonen som preger rapmusikk ble nærmere behandlet i kapittel tre. Denne synes også å ligge nært opp mot hva Feld drøfter i *Sound and Sentiment*. Tungtvanns praksis uttrykker også et nært forhold til sitt miljø, både i rent produksjonsmessige teknikker og i ideer. Samplebasert produksjon i rap bruker som vi tidligere har sett ofte audiosamples fra miljøspesifikke lydkilder. Den musikalske praksisen til Tungtvann *gjør* også *deres* omverden til noe som berører lyttere emosjonelt gjennom en rekke orale, visuelle og musikalske kraftige virkemidler.

Bodø City

Inngangsterskelen for å praktisere rytmisk musikk på lokale scener kan synes å ha vært relativt lav for aspirerende musikere i Nord-Norge. I Tromsø har vi ifølge antropologen Bror Olsen hatt et relativt fravær av de markante hierarkier i musikkbransjen, som kjennetegner større steder som New York, London, Paris og Oslo. Disse hadde ikke etablert seg her i periferien Nord-Norge. London var og er således et vanskelig og lukket miljø der terskelen for nye aktører å komme inn på spillesteder som DJs eller utøvende musikere var høy. Det som trengtes for praktiske aktører var de rette kontaktene i bransjen, media eller privat. Slik var det i mindre grad i Nord-Norge der nærmest hvem som helst kunne bli inkludert i musikermiljø. De fleste som var frampå fikk anledning til å spille musikken sin ute, enten det var som DJ eller band. Lokalt sett har det således ifølge Olsen vært lavere terskler og få hindringer for nye musikere og eksperimentering (Olsen 2004). Et viktig aspekt ved Bodø lokalt og Nord-Norge regionalt, var at rocken etablerte seg der tidlig. Allerede i begynnelsen av 1960-tallet begynte unge musikere å danne egne band, stor sett inspirert av The Shadows og etter hvert The Beatles og Bob Dylan. I Bodø var Asbjørn "ASA" Krøgtoft med på å starte bandet The Blue Flames, som i 1965 ble til gruppen 1-2-6 (Stemland 1999). The Pussycats fra Tromsø ble også etablert i samme periode og var i nasjonal sammenheng et av de første store fenomen innen rocken. Begge disse bandene var også aktive nasjonalt sett med egenprodusert materiale, album og konserter.

I Bodø var det i tidsperioden før 1983 spredte scener for musikalsk praksis i byen.⁸⁸ Klubber som Ad Lib (jazzklubb etablert i 1976), Bodø viseklubb (1976) og Bodø rockeklubb (etablert 1979) arrangerte konserter med både lokale utøvere og aktører utenfra på forskjellige små spillesteder i byen.

⁸⁸ Intervju med Kjell Nordeng, 16.februar 2010.

Pønkens utfoldelse i byen var spesielt aktiv fra slutten av 1970-tallet, og band som Hjertesvikt A/S, Mitti Skritti og Rognan Håndballag var sentrale aktører, mens band som Ny Gate, Glass, Cakewalk og Snowcats anses som de mest sentrale på 80-tallet. Dette vitner om at musikalske praksiser knyttet til motstand, anarkisme og alternative holdninger hadde gode forutsetninger og appell blant ungdom i byen, samtidig som de møtte motstand. Mange musikere innen rockemiljøet reagerte på pønkens ideologi om at alt er lov, tre grep og anarki. Utad kunne rockemiljøet se enhetlig ut, men interne konflikter var ikke uvanlige. Konflikten miljøene mellom toppet seg i mai 1980 da Hjertesvikt A/S og Svartedauen fra Rognan skulle spille på Norønna fritidssenter. "Gammelrockerne hadde likt dårlig at de unge punkerne fikk såpass mye publisitet med skranglerocken sin, og flere dager i forveien gikk det rykter om at noen ville lage bråk" (Mathiesen 2007, s. 284). Konserten ble et slagsmål der det haglet tomater og tomflasker fra det etablerte rockemiljøet i byen mot de nye unge pønkerne.

Med etableringen av klubben Sinus i Sjøgata i 1983 (Sjøhuset) fikk byen en mer samlende scene for utfoldelse av populærmusikk, og i 1992 flyttet denne til dagens plassering i Storgata. Som organisasjon ble etter hvert Bodø rockeklubb en av landets største, noe som vitner om et særskilt aktivt miljø innen denne musikksjangeren, både når det gjelder utøvere og publikum.⁸⁹ Klubben ble etablert i 1979 og var aktiv frem til 2002 med over tusen betalende medlemmer på 1980-tallet. Vi ser en *institusjonalisering* av rocken og relaterte sjangere i Bodø. Institusjonalisering av kulturpraksiser vil på flere måter påvirke praksisene, spesielt fordi det nødvendigvis innebærer ulike grader av strukturering.⁹⁰ Dette brakte bl.a. frem

⁸⁹ I Bodø var det om lag 30.000 innbyggere på den tiden.

⁹⁰ Etablering av Norge som stat kan tjene som eksempel på en institusjonaliseringsprosess og vi har ovenfor antydnet visse konsekvenser av denne struktureringen på praksis.

motsetninger innad i miljøet. Lokale scener for lokale artister er således aldri fri fra politiske strategier, enten dette gjelder musikkjanger eller aktører. Det oppstod på 1980-tallet en konflikt om hvem som kunne spille på Sjøhuset og hvem som ble utelatt. Ofte var dette musikere hvis praksis dreide seg rundt pønken og alternative virkeligheter. Mange ble nektet adgang til Bodø rockeklubb sine arrangementer på sjøhuset og etablerte derfor i 1984 den alternative rockklubben Bodø Raa Raak Klubb som motstrategi. Også utgivelser fulgte som en del av denne strategien, bl.a. *Rock mot Sjøhuset* (1986). Motstandstrategien eksemplifiserte de i bl.a. plakater og flyers der lokale terskler for aktører tydeliggjøres og problematiseres. Sjøhuset ble av flere oppfattet som et sted for band med riktig musikkstil, livsstil og væremåte.

Hvorfor rock mot Sjøhuset? Fordi Sjøhuset nekter folk adgang p.g.a. at de militante vaktene ikke liker trynet på dem. Fordi Sjøhusledelsen driver apartheidpolitikk overfor personer de ynder å kalle "punkere", "kai-boms" og "hasjungdom". Fordi Sjøhuset (i nært samarbeid med rockklubben og Jazzklubben) nekter enkelte band å spille på Sinus p.g.a. musikkstilen til de banda. Fordi Sjøhusvaktene ikke betenker seg på å banke opp folk de har bestemt seg for ikke å like. Fordi vi vil vise at vi fikser å arrangere konserter sjøl, uavhengig av Sjøhuset, rockklubben, jazzklubben, Olav Thon, viseklubben og hele den jævla kulturmafiaen! (Bodø Raa Raak, flyer 1986)

Klubben, som bl.a. arrangerte konserter på kulturhuset Gimle, opphørte to år senere og vitner om at motstridende krefter var aktive innad i et relativt lite lokalt miljø. Det vitner også om at miljøet til dels var delt mellom et mer mainstream miljø og et annet mer alternativt. Fra 1997 ble også X rockeklubb (XRK) en aktiv organisasjon i byen. Denne ble drevet av og for ungdom i byen som ønsket å praktisere musikk for et publikum i byen. Kulturhuset Gimle var her en sentral scene som tilbød lokale artister et spillested. Spesielt fokus ble rettet mot å aktivt fremme det lokale miljøet

og lokale artister, noe som klart gav gode handlingsbetingelser lokalt sett for nye band og amatørmusikermiljøet. "I ettertid kan det trygt slås fast at byens rockemiljø ikke hadde hatt den dimensjonen den har hatt på 1980 og 90 tallet i både kvalitet, mangfold og antall artister/band, uten rockeklubbens eksistens" (Stemland 1999). Konsekvensen av bl.a. en aktiv pønkscene i Bodø var at et miljø av alternative musikalske praksiser etablerte seg og dannet et grunnlag for dette utover 1990-tallet med band som Nagasaki, Extrem Exem, AD-14 og Stopp Alt. Musikalsk sett gav også den pønkbaserte musikkpraksisen en legitimitet til andre alternative musikkjangere i den lokale konteksten, praksiser som i mindre grad var preget av eksempelvis postrockens tekniske kompleksitet, samt "avvisende" ideologier. Musikeren Bjørn Jervås fra bandet Hjertesvikt A/S dannet i 1990 bandet Irie Darlings sammen med Harald Olaussen og Bård Toftebakk, et eksempel på et reggaeband fra Bodø som ble etablert i etterkant av pønken fra 1970-tallet. Mens pønken stod for det alternative, anarkistiske og en totalitær avvisning av overmakta, kommersialisering og media, var reggae ideologisk forankret i rastafaribevegelsen og jamaicansk musikktradisjon. Denne musikken kan også ses på som tydelig i sin avvisende karakter, men med et annet ideologisk grunnlag; fred, spirituell utvikling for enkeltindividet og en myk revolusjon mot statlighet og institusjonalisering; Babylon. Avstanden mellom disse sjangerne kan lydmessig virke lang, men ideologisk er de nærliggende gjennom konnotasjoner til marginalitet, periferi, samt sosial og kulturell fremmedgjøring (Hebdige 1987 og 2005). Vi kan dog ikke snakke om et stort og etablert *miljø* for verken reggae eller rastafari i Bodø; dette var praksiser som lokalt sett knyttet til én person, Bjørn Jervås, og hans ulike bandprosjekter relatert til reggae. Samtidig er det grunn til å anta at disse prosjektene dels har hatt betydninger for *aksepten* for liknende prosjekter som kom fra andre utøvere i og rundt byen senere, eksempelvis Tungtvann, Raggabalder Riddim Rebels og Joddski.

Irie Darlings spilte inn flere demoer i Norge og sendte disse til High Times Records i Kingston, Jamaica. Der fikk de platekontrakt og i 1994 spilte de inn albumet *Xaymaca* og en rekke singler på Jamaica. Jervås nevner selv at han introduserte folk for reggae tidlig på 1970-tallet og at dette startet en gradvis økende interesse for musikken der. Irie Darlings sine medlemmer videreførte sin praksis i bandet Manna. I dag står de for en rendyrket stil og prøver å spille mest mulig likt det de mener er den beste tiden i roots reggae, Bob Marley og The Congos fra 1970-tallet. Forskjellen ligger i at de bruker lokal dialekt og en nordnorsk språksjanger, på samme måte som mesteparten av den lokale pønkpaksisen. Dermed kan vi si at det har vært en etablert og lang tradisjon med å endre på musikalske praksiser utenfra og til å gjøre denne til noe distinkt eget. Mannas praksis er emosjonelt identifisert med visse felles ideologiske skjema og med musikkpraksiser på Jamaica. De transcenderer dermed nasjonalitet som markør og ramme for identifikasjon. I stedet blir identifikasjonen knyttet til andre regioner utenfra. Det som preger slike former for tilknytning er det emosjonelle, visse følelser av likhet, sosial marginalisering i forhold til både geografiske og kulturelt sentrale områder. Marginalitet og en generell opplevelse av fremmedgjøring er noe som preger personer som føler seg plassert utenfor samfunnets normer, regler og konvensjoner. En slik væren-i-verden ses også ofte å være i samsvar med de livserfaringer aktører innen pønken og reggae har, samt en emosjonell ideologisk identifikasjon ut over det lokale, regionale eller det nasjonale. I stedet blir andre marginaliteter og praksiser nærmere, forsterket av globaliseringstendenser som komprimering av rom, en strekking av tid (Harvey 1990) og gjennom nye globale teknologiske, ideologiske og etniske landskaper (Appadurai 1996).

Det rytmiske musikkmiljøet i Bodø har i sammenlikning med andre større byer vært relativt lite. De fleste utøvere kjente til hverandre og de fleste hadde anledning til å utøve sin praksis på den lokale scenen; Sinus. Stedet ble en scene som "alle" i byen aspirerte til å spille på, med en etter hvert høy status og anerkjennelse for byens rytmiske musikkliv. Selv i perioder med manglende økonomisk styring valgte lokale politikere å ikke legge stedet ned, spesielt fordi det over tid hadde opparbeidet seg respekt og anerkjennelse i lokalmiljøet. Ulike musikalske aktiviteter knyttet til et relativt lite sted, og til én scene, kan ha ført til det som preger mye av byens musikalske praksiser, nemlig sjangeroverskridelser og blandinger av stilarter. Samtidig ser vi sporene av motstand fra de som ikke fikk tilgang til dette stedet, prosesser som kan ha bidratt til former for lokal marginalisering og en forsterkning av praksiser preget av motstand og gjør-det-selv; alle situasjoner som kan skape grobunn for å tenke annerledes, finne nye veier, åpninger og linjer for kreativ og nyskapende praksis.⁹¹

Etter hvert etablerte det seg et omfattende rytmisk musikkmiljø i Bodø (jazz, viser, folkemusikk, rock, pønk, progressiv rock, etc.). Kjell Nordeng trekker frem dette som distinkt for musikalsk praksis i Bodø. "Æ trur at hvis det sku være no som va typisk førr Bodø da, så e det at det samarbeides over sjangerlinjer" (Fagerheim 2010). Han nevner også "fellesadressen" Sinus som betingelse for dette, samtidig som at dette musikkmiljøet også samarbeidet med aktører innen andre felt, bl.a. Bodø

⁹¹ Å påstå at musikalske praksiser i større steder og urbane strøk utfolder seg mer separerte kan være vanskelig, men *betingelsene* for etablert praksis i "smalere" stiler og sjangere over tid vil nok på slike steder vært mer til stede med relativt spesialiserte spillesteder for sjangere.

Domkirke og deres kor. Det ligger altså et åpent felt for musikalsk praksis, der praksis ut over sjangergrenser har blitt sett på som akseptabelt.⁹²

Et karakteristisk trekk ved visse steder i Nord-Norge kan sies at de historisk sett har vært preget av relativt lave terskler for praksis (se også Olsen 2004), selv om det er viktig å presisere at terskler og sperrer for praksis alltid eksisterer i lokal kulturpraksis. Men det lave terskelnivået har ført til at musikermiljøer har fått utfolde seg og drive musikalske aktiviteter relativt fritt. Informanter fra mitt feltarbeid har ofte presisert at det har vært enkelt å få spillejobber og drive musikalsk aktivitet i Bodø og at veien fra amatørband hjemme på gutterommet til scener med et lokalt publikum har vært kort. Dette kan ha sammenheng med at få og relativt lave lokale hierarkier knyttet til miljøene har preget feltet. Det lokale sosiale feltet for musikalsk praksis kan dermed sies å historisk og sosialt sett ha vært åpent og lett tilgjengelig for nye utøvere.

Tungtvann er ofte nært knyttet til Bodø, selv om utøverne kommer fra Ørnes, Steigen og Harstad. Tilknytningen til Bodø som sted er ofte mer fremhevet av *media* enn av utøverne selv. Fra slutten av 1999 ble Tungtvann som nasjonalt fenomen *tilskrevet* en identitet fra Bodø. DJ og produsent Lars Sandness fra Harstad har eksempelvis ikke bodd i Bodø, rapper Jørgen Nordeng har kun bodd der et par år, mens Tungtvanns andre rapper Håvard Jenssen opprinnelig er fra Steigen. Men samtidig kan vi peke på at de lokale handlingsbetingelsene på slutten av 1990-tallet var for dem gode når det kom til å utøve musikk på lokale scener som lokale ungdomsklubber, arrangementer rettet mot ungdom under 18 og

⁹² Vi skal være forsiktige med å idyllisere feltet her, men også presisere at kontroverser og uenighet i populærmusikkmiljøet var til stede, selv under den samlende scenen. Nordeng som kilde presiserer selv sin rolle som journalist. En del konflikter innad i miljøet skulle nok holdes skjult for ham siden han skrev om det, og i mindre grad var en utøvende aktør.

konserter. De lokale praksisene fra rockens relativt frie utfoldelse, pønkens etablering av holdninger som "gjør-det-selv" og alternative væremåter og antiholdninger kan ses på som kulturelt og sosialt etablerte koder og skjema for internaliserte praksiser hos Tungtvann, samt som personlige identitetslementer hos dem som aktører. Praksisene er dermed sterkt fundamentert i deres habitus og kan dermed anses som kroppsliggjorte disposisjoner, i Bourdieu sin forstand, for praksis. De er ikke "regler" eller importerte "skjema" for praksis, men vel så lokale og internaliserte disposisjoner som lokale slåttetradisjoner var for folkemusikere i tidligere praksiser. Mens medlemmene i Tungtvann i liten grad har noen direkte tilknytning til Bodø som sted, dyrkes Bodø som sted og som en lokal representasjon av det nordnorske. Ett eksempel på dette er låten "Haalogalandslaget", en versjon av bandet Karpe Diem sin låt "Vestkantsvartinga" med vokalistene Pumba og Samsaya som medvirkende.⁹³

Samsaya: *Hvor ere' du bor hen'a?*

Joddski: *Hey la mæ ta dæ med te byen min, b bygda mi, b byen min*
Hey, la mæ ta dæ med te, la mæ ta dæ med te Bodø!

Denne tilknytningen til Bodø som sted er både som vi har nevnt en mediekonstruksjon, men også en strategisk tilknytning fra aktørenes perspektiv. På ett vis virker større steder (Bodø til forskjell fra Mosvolddal) samlende utad i en større (nasjonal) kontekst. Men hvorfor ble ikke Tungtvann kjent som et band fra Harstad i og med at Sandness kom derfra? Bodø har som vi har vist en særskilt *scene* for rytmisk musikk (samlet omkring Sinus som lokale) og har lenge også vært et miljø preget

⁹³ Også gjennom låter som "Bodø City", "Bodø til Bekkelaget", samt referanser i raptekster. Nordeng fortsetter med dette under navnet Joddski, eksempelvis med låten og albumet "Bodø State of Mind".

av alternative musikkpraksiser som eksempelvis Terje Nilsen, pønkere som ikke fikk tilgang til Sinus og reggaen i byen. Den kreative vitalitet som lenge har utfoldet seg i Bodøs rytmiske musikkmiljø og alternative praksiser kan ses på som verdier og meninger Tungtvann ønsker å knytte seg opp mot. Samtidig er det ikke noen fast og enhetlig identifikasjon vi her snakker om. Små lokale steder som Leinesfjord, Mosvolddal og Kilbotn er steder aktørene har tilknytning til og som også refereres til i praksis. Også i intervjuer presiserer aktørene selv at de ikke *kommer* fra Bodø. Deres praksis er preget av spill, av paradokser og flertydighet.

Celler, gress og viltvoksende praksiser

Ett karakteristisk trekk ved kulturell praksis i nordområdene, er at ulike områder er preget av *svært få* aktører. Innen populærmusikalsk praksis og det som ofte kalles rytmiske musikkmiljøer, finner vi små lommer av praksis som på den ene siden setter musikalsk preg på sted og bidrar til en stedegen identitet, og på den andre siden kan knyttes til enkeltindivider. I dag kan vi anse Bodø som et musikalsk tyngdepunkt når det gjelder "nasjonal" reggae. Samtidig knytter mange kilder reggaens utfoldelse i Bodø til én enkelt person, Bjørn Jervås fra bandene Hjertesvikt, Irie Darlings og Manna. Andre medlemmer i disse bandene har senere involvert seg i liknende prosjekter og således etablert reggae som et typisk nordnorsk fenomen, deriblant Misvær Skaforening.⁹⁴ Vi kan dermed antyde en linje fra aktørnivå, "opp" mot en regional identifikasjon og praktisering og videre til en nasjonal anerkjennelse.⁹⁵ Rap som nordnorsk musikalsk praksis er også forbundet med aktørene i Tungtvann, selv om det i dag er mange grupper i regionen og utenfor. Disse aktørene som

⁹⁴ Bandet Ska Patrol fra Tromsø bør også nevnes som en sentral aktør innen denne nordnorske jamaicanske assosieringen.

⁹⁵ "I Nord-Norge lever rastafarikulturen, og Jamaicansk musikk i Norge kommer først og fremst fra nord" (Morgenbladet, 19.juni 2009).

benytter seg av "eksternt materiale" er "entreprenører" som tar den kulturelle "risikoen" med å knytte til seg praksiser som ikke er rotfestet lokalt, historisk eller "kulturelt" i noen tradisjonell forstand, og internaliserer dem til noe eget.

There is something risky about the movement, but also something exciting. An appropriate figure for this riskiness, this restless seeking, is the entrepreneur, whose status as culture-bearer has been obscured by anthropology's obsessive concern with oneness and its reluctance to follow the vector of futurity. The entrepreneur takes something old into a new world, or tries something new out on an old world. (Urban 2001, s. 2)

Urban snakker om en "treg" kultur rotfestet i lokale tradisjoner i motsetning til en "akselererende" kultur preget av modernitet og globalisering. Vi har ovenfor argumenter for at musikalske praksiser i Nord-Norge har i særskilt grad hatt historiske og kulturelle forutsetninger for akselererende og eksperimenterende kulturelle praksiser. En karakteristikk ved det som Urban nevner, er *nye aktørkonstellasjoner* eller *assosiasjoner*. Vi kan her sidestille Urban med den forståelsen av sosialt liv Latour konkretiserer gjennom aktør-nettverksteori. Denne forståelsesrammen er heller ikke ulik den vi finner hos flere teoretikere som behandler "nye" sosiale virkeligheter preget av globalisering. Også antropologen og globaliseringsteoretikeren Arjun Appadurai betoner slike aktør-nettverkperspektiver, samt filosofene Deleuze og Guattari som vi skal støtte oss til senere.

Ifølge Arjun Appadurai (2006) ser vi i dag vesentlige og voksende globale prosesser fra grasrotnivå gjennom det han kaller for "cellulære" sosiale organiseringer, på tvers av nasjonale grenser og kulturgrenser. Selv små antall personer organisert i cellulære sosiale nettverk har i dag potensielt stor global innflytelse, enten det gjelder terrorisme, miljøvern og, som vi

vil strekke det til, kulturell praksis. Betydningen til små "lommer" av geografisk fjerne musikalske praksiser, i et globalt mangfold av lokalmiljø, kan vitne nettopp om en slik kulturell endringsprosess. Appadurai presiserer med dette at globalitet som fenomen i dag må forstås ut fra lokale aktørers praksis og ikke som et overliggende fenomen styrende for lokale praksiser. Men slike lokale sosiale "lommer" eksisterer ikke isolert fra hverandre, men står i det vi kan kalle for et *rhizomatisk* forhold til hverandre. De poststrukturalistiske filosofene Deleuze og Guattari bruker det biologiske begrepet 'rhizom' som metafor på vekst og utfoldelse, eller som en filosofisk og vitenskapelig tilnærming til fenomener i verden. Et rhizom er en vekststruktur eller et biologisk system, med irregulære mønstre, lange forgreininger der spirer og vekstskudd på forskjellige steder vokser frem i lys. Slike strukturer er forskjellige fra eksempelvis trerøtter som er mer sentrerte med én hovedrot som vokser i én retning. Deleuze og Guattari bruker metaforen fra trær om nettopp en slik rotfestet og avgrenset tilstand. I en kulturanalyse vil metaforen tjene som parallell til det enhetlige, nasjonale, stabile og faste som definerer med klartekst hva som er og hvem som er. I *motsetning* bruker Deleuze og Guattari rhizom som et alternativt tankemønster på utfoldelsen av fenomener i verden (Deleuze og Guattari 1987, s. 7-24). Det som i stor grad preger de populærmusikalske praksiser vi i denne avhandlingen ser nærmere på, er nettopp at de kan ses på som "viltvoksende praksiser" relatert til en rhizomatisk kulturforståelse.^{96%} Det strukturelle særpreget med rhizom er et nettverk som hovedsakelig kjennetegnes av prosesser som desentrering, fragmentering, likestilling, sammenheng og relasjoner. Et annet særpreg

^{96%} Den etymologiske opprinnelsen til begrepet 'rhizom' er det greske ordet *rhiza*, som betyr jordstengel. En jordstengel er en lang planteforgreining under jorden, og er forskjellig fra eksempelvis sentrerte trerøtter. Stengelen er også karakterisert ved at den sitter utskudd eller siderøtter på den, og ut fra dette vokser nye jordstengler. Slike jordstengler kan effektivt være med å spre planten ved at den vokser opp lysskudd, blad og blomster over bakken. Planter som gress, hvitveis, enkelte bregnearter og ingefær er eksempler på dette.

er at rhizom preges av kontinuerlig ekspansjon der *utfoldelse avhenger av miljøbetingelser* (eksempelvis temperatur, oksygen, nitrogen og lys i biologisk utfoldelse).

Konseptet rhizom slik Deleuze og Guattari bruker det representerer også en kritikk av den tradisjonelle filosofiens forsøk på å konstruere enhetlige eller totale forståelsesmodeller av verden. Det rhizomatiske fungerer og er virksomt i kulturelle og sosiale felt hvor det kan forbinde seg med alt fra politiske, ideologiske, emosjonelle eller teknologiske strømninger. Disse produserer uavsluttede nettverk eller forgreininger som i dag er mindre preget av historiske og geografiske røtter. Subjektet i verden endres som en konsekvens av globalisering og en stadig mer rhizomatisk væren-i-verden. Dette kan karakteriseres som en flukt eller en "nomadisk" vandring bort fra (historisk) fastlåste identiteter og betydninger. Det *nomadiske* må her først og fremst forstås som bevegelser "i det mentale", der sosiale aktørers praksis preges av individers imaginære tilstedeværelse i en større verden. Det er på denne måten ikke snakk om en praksis dypt fundert i historiske tradisjoner og røtter, med opprinnelse og renhet som mål. Men også relatert til praksis, kan det *nomadiske* ses på som *grenseignorerende* og preget av stadig forflytning. I det forrige kapitlet beskrev jeg både visuelle strategier og musikalske strategier som mangfoldige i Tungtvanns praksis. De knytter seg til ulike sjangere og samarbeider med andre utøvere på tvers av landegrenser, sjangere, stiler og generasjoner. På den ene siden må dette forstås i lys av de lokale handlingsbetingelsene vi ovenfor skisserte som betydningsfulle for utfoldelsen av populærmusikalsk praksis. På den andre siden vitner dette nettopp om en rhizomatisk praksis, der det lokale behandles på lik linje med andre lokale kulturelle praksiser. Dette preger også musikermiljø, slik vi var inne på i kapittel fem. Mitt etnografiske materiale vitner om at personer og grupper som danner sterke lokale sosiale nettverk er knyttet

nært sammen med andre tilsvarende miljø og praksiser. Aktører i det populærmusikalske feltet på steder som Bodø, Malmö, Oslo, Stuttgart, Nesna og New York kan dermed være sterkere knyttet sammen enn ulike praksiser lokalt i Bodø. Tungtvann starter låten "Sinnsyk" med teksten "Dæven hainn steike, meike. Dæ hær e Tungtvann, rætt ut i fra Nordland, Oslo, Bodø, Harstad, Germaica", og hentyder her mot nettopp slike nettverk. Som aktører *kommer* de og knytter *praksiser* til både Oslo, Bodø og Harstad, samtidig som de relaterer sin praksis til Tyskland ('Ger' i *Germaica*) og deres samarbeidsprodusent Ill Inspecta og ideologiske konnotasjoner til Jamaicansk musikkpraksis ('maica' i *Germaica*). Å praktisere seg selv og en forestilling om noe særegent og distinkt som band "ut fra" Nordland, foregår i like stor grad "ut fra" Oslo eller andre lokaliteter i verden.

Nært forbundet med konseptet rhizom, slik Deleuze og Guattari bruker det, finner vi også sentrale begreper som hybriditet, makt, identifikasjon og territorialisering. Dermed kan det også tjene som en forklaringsmodell på fremveksten av nye kreolske blandingsformer i verden som er preget av globalisering og relokalisering. En rhizomatisk kulturforståelse nedtoner bl.a. tanker om sentrum-periferi, samt om kulturell homogenisering. I tillegg problematiserer den også kulturell renhet og essensielle syn på autentisitet, tradisjon og det opprinnelige (Campbell 2008). Kulturell praksis i et rhizomatisk system består i stedet av en rekke praksiser som er knyttet sammen gjennom et sett desentraliserte mindre miljøer og punkter som ikke har noen sentraliserte rotsystemer (roots) og utfolder seg sosialt og kulturelt gjennom irregulære, brutte linjer (routes). En rhizomatisk kulturforståelse vil dermed vektlegge stadige tilblivelser og fluktlinjer med uavsluttede nettverk og forgreininger der historiske røtter nedtones til fordel for brytninger og nye sammenkoplinger av praksiser. Deleuze og Guattari bruker treet som metafor for det vi her

forstår som den enhetlige nasjonsmodellen og kulturell likhet. Treet er godt plantet og rotfestet i bakken med et egen klart definert territorium avgrenset fra andre trær. Det vokser også gradvis, blir kraftigere og har en essensiell kjerne der årringer legges utenpå og styrker dets eksistens. Rotsystemet er sentrert og blir tykkere år etter år. Det rhizomatiske står i kontrast til denne metaforen. Det ikke-sentriske og flyktige er sentralt, samtidig som vi ser en løsrivelse fra tradisjonelle og dominerende oppfattelser av opprinnelse, verdier, mening og sannhet. Metaforen Deleuze og Guattari bruker er gress, som vokser ut fra rhizom. Det består ikke av nedovergående enhetlige røtter som hos trær, men av horisontale stilker med mangfoldige rotliknende utvekster som spirer på forskjellige steder vokser opp fra. Den horisontale, flate strukturen er i stadig spredning, vekst og utfoldelse. Rhizomet består også av en rekke heterogene deler som sammenflettes og danner flere plan (multiplicity) men som også henger sammen i en enhet (planes of consistency). Rhizomet kan derfor ses på som en *heterogen enhet*. I musikalsk praksis kan denne enhetsideen ses i etableringen av stil; skjema, koder og underliggende normer for praksis. Det enhetlige ses i hiphop som *væren*, ofte beskrevet av informanter som en livsstil og ikke bare rap, graffiti, DJs eller breaking. Det heterogene kan også trekkes frem som en *kvalitet* i de mangfoldige ulike kopleingene som aktører gjør i dette feltet med andre aktører, forskjellige hybride stilblandinger og en konstant dynamikk i identifikasjonsprosesser. Fragmentering er også en egenskap ved det heterogene. Dermed kan vi også si at det rhizomatiske, eller rettere sagt rhizomatiske kulturpraksiser, er fragmenterte. Dette innebærer antydninger om bevegelse, stadige fluktlinjer og multiplisitet. Gjennom fragmentering vil da heterogene elementer skape relasjoner på ulike plan; lokale, regionale og globale. Ut fra dette kan det være rimelig å si at populærmusikalske praksiser i større grad er fragmenterte enn andre former for musisering, nettopp gjennom deres rhizomatiske natur. De

forlater ikke nødvendigvis sin lokale forankring, men knytter seg til linjer og mangfoldige plan.

Deleuze og Guattari er ikke på jakt etter noen *rotfestet* mening *bak* fenomener i verden, eksempelvis musikalske praksiser. Men det er *sammenhengene* de står i; *relasjonene* dem mellom, og deres ikke-hierarkiske forhold som er vesentlig. I slike overlappinger og kontaktpunkter lånes det fra hverandres egenskaper og rhizomet spirer på nytt og reterritorierer seg, en prosess og strategi som Deleuze og Guattari forklarer gjennom begrepet 'lines of flight' (Deleuze og Guattari 1987). En fluktlinje fra et gitt territorium er et brudd med dette territoriet gjennom en utforskertrang fra/til. En rhizomatisk struktur brytes ned av slike fluktlinjer og deterritorialiseringer men bygges opp og etablerer seg igjen ved dannelsen av nye territorier (reterritorialisering). Punkter sammenføres med andre punkter i et rhizom, noe som også forutsetter en konstant dynamikk og bevegelse. Linjer som gjennom en slik bevegelse dannes, binder sammen forskjellige territorier. Konsekvensen er multiplisitet og ekspansjon av rhizomet, et mål "i seg selv" ifølge Deleuze. I følge Berkaak og Ruud (1994) kan vi se på musikalske sjangere som "globale koder" som "blir satt inn i en [ny] kontekst som gjør at den får [nye] funksjoner i lokalmiljøet" (s. 210-211). Dette henger sammen med at reterritorialisering som prosess er preget av at kulturell praksis må forstås som mindre rotfestet til sted. Antropologen Jonathan Xavier Inda beskriver reterritorialisering som:

[...] this process of reinscribing culture in new time-space contexts, of relocalizing it in specific cultural environments. It suggests that while the connection between culture and specific places may be weakening, it does not mean that culture altogether has lost its place. It just signifies that culture has been placed otherwise, such that it no

longer necessarily belongs in or to a particular place. (Inda 2002, s. 12)

Dette presiserer nettopp det poeng at kulturfenomener aldri *deterritorialiseres* men at de *alltid* har en form for territoriell eksistens, uansett om de utfolder seg "hjemme" eller "utenfor". Kulturell "opprinnelighet" eller "autentisitet" er også dermed problematiske begreper ettersom reterritorialisering alltid har vært et fenomen som preger kultur, ikke bare som et tilsynelatende homogeniserende, postkolonialt fenomen fra globaliseringens høytid gjennom 1960-tallet.

Vi skal avslutningsvis presisere av vi ikke påstår at Nord-Norge som kulturområde er en utpreget rhizomatisk kultur, eksempelvis i motsetning til sør. Men vi antyder her at visse prosesser i nasjonsbyggingen kan ha ført til en mer åpenhet og rhizomatisk tilkopping til kulturelle praksiser utenfra. I tillegg har vi også et viktig generasjonsaspekt. Ungdom fra 1960-tallet vokser opp med andre handlingsbetingelser enn ungdom tidligere. Både radio, film og andre media gjør det fjerne nærmere ungdoms hverdag. Det vi derimot påstår, er at vi ser stilmessige disposisjoner i spesielt rap og relaterte populærmusikalske sjangere, samt teknologiske potensialer, som gir grobunn for en mer rhizomatisk væren og praksis der små cellulære nettverk sammenkobler praksiser på tvers av grenser og gir nye betingelser for handling. Mine praktiske samarbeidsprosjekter med musikere og aktører i dette feltet har i stor grad dreid seg om nettopp slike nettverk. Et eksempel her kan være de musikalske prosjektene jeg har gjort sammen med de aktører som danner fokus for kapittel fem i denne teksten. Disse praksisene utfolder seg rhizomatiske ved å kople sammen individer på svært ulike geografiske steder, gjennom teknologi, i nære tidsrom, der individer har ulike samfunnsmessige posisjoner eller statuser, men praktiserer relaterte handlinger. Den fransk/norske vokalisten reiser sammen med sin produsent til Kingston, Jamaica for å

spille sammen med noen kjente reggaemusikere. En jam tas opp og bringes tilbake til Norge. Noen spor legges til i et studio i Oslo mens noe lydmateriale tas ut. Videre sendes filer til oss musikere i Nord-Norge som lager andre musikalske elementer, spiller inn og returnere filer. Dette mikses, redigeres digitalt og sendes videre til andre produsenter og teknikere i Stockholm for mastering. Gjennom hele prosessen opprettholdes sosiale bånd og stadige evalueringer av både prosess og resultater.⁹⁷

Oppsummering

Både det vi påstår er visse generelle handlingsbetingelser i Nord-Norge, på bakgrunn av regionens rolle (eller mangel på dette) i nasjonsbyggingen, og de spesielle lokale handlingsbetingelsene omkring lokal organisasjon av musikalske praksiser i Bodø, kan ha bidratt til en mer åpenhet mot verden, en form for kosmopolitanisme (Tomlinson 1999) eller lavere sperrer for praksiser utenfra omformulert til lokale miljø og kontekster. Dette kan synes å være en *fellesnevner* for til dels *ulike* praksiser, som eksempelvis den samiske musikeren Mari Boine, technomiljøet i Tromsø og rapgruppen Tungtvann. Spesielt Tungtvann markerer i stor grad og eksplisitt en lokal identifikasjon og autentisitet, samtidig som de er koplet til andre mer globaliserte praksiser. Siden *Reinspikka hiphop* (1990) har de som vi har vært inne på brukt lokal dialekt, lokale samples og ulike referanser til lokale steder og mennesker. Samtidig har de i beats og stil hold seg til globale skjemaer. På den ene siden kan dette nevnes som stilmessige autentiske trekk, men også en kulturell strategi i et perifert område. Man forsterker grenser mellom nord og sør, overkommuniserer særegne kulturelle og sosiale virkeligheter og

⁹⁷ Her ser vi en likhet med det som ofte kalles "postmoderne tilstander" (Harvey 1990), et tema som vi ikke drøfter videre i sammenlikning med vår bruk av Deleuze og Guattaris begrep rhizom.

står for en klar *global* musikalsk praksis. I en økende "grad" av globalisering der frykt for kulturell homogenisering ofte trekkes frem, går Tungtvann motsatt vei: de markerer i større grad en lokal identifikasjon. Lokal tilknytning er på den ene siden et karakteristisk trekk ved rapmusikk, men kanskje også et karakteristisk trekk ved globalisering i vår samtid. Samtidig ser vi i den musikalske praksis Mari Boine står for en vektlegging av etnisk identitet og "urfolksspiritualitet". Dette noe upresise begrepet kan hentyde mot et globalt åndelig fellesskap med andre urfolk verden over, som på en annen måte er knyttet sammen på tvers av nasjonale og regionale grenser. De to eksemplene står begge for former for populærkulturell brytning, men på to forskjellige måter. Det lokale har som vi har sett stått sterkt i populærmusikalsk praksis i Bodø siden slutten av 1970-tallet og dermed blitt gjort til "kroppslige disposisjoner" hos utøverne, noe som gir betingelser for handling.

Det som synes å være en vanlig oppfatning av prosessene innen kultur og globalisering, er at globale kulturformer utfolder seg lokalt og bærer med seg meninger og verdier. Men dette synes å være perspektiver som i for stor grad vektlegger passiv tilegnelse og vi ønsker i større grad å fokusere på skapende og genererende praksiser som følger slike prosesser. For det første må man presisere at det vi i dag kaller for "global musikk" alltid har et lokalt utgangspunkt, samt en lokal utfoldelse. I tillegg er det ikke slik at lokale musikkformer har vært stabile, faste og varige uten endring. Men med globaliseringsprosesser ser vi *nye former* for endringer. Selv om rekontekstualisering i dag foregår raskt og ved enhver lokalitet, bevares ofte lokale meningskonvensjoner. Vi er her på linje med antropologen Anthony Cohen som sier at: "Communities might import structural forms across their boundaries but, having done so, they often infused them with their own meanings and use them to serve their own symbolic purposes" (1985, s. 37). Vi ser nettopp i denne prosessen *skapelsen* av nye musikalske

systemer for utveksling, gjenskapelse og opprettholdelse av kulturelle verdier og meningssystemer. Men disse systemene er i dag mer preget av globale kvaliteter enn tidligere. For å holde oss til Tungtvann som empirisk eksempel, så har de gjennom sine musikalske aktiviteter ikke redusert seg selv til sitt distrikt i Nord-Norge men skapt et særegent lokalt/globalt uttrykk som også inkluderer musikalske samarbeider, eller *rhizomatiske nettverk*, med andre rappere i Norge, både fra Oslo, Lillehammer og Bergen, i tillegg til rappere fra Danmark (LOC), Sverige (AFC, Jogi, Timbuktu) og Tyskland (Ill Inspecta). Dette står for så vidt i kontrast til den tekstlige meningen i deres uttrykk som ikke slo an på ønsket måte hos Tungtvann under konserter i Danmark. Men det å spille live er kun *en* side av denne musikalske aktivitetens meningssystem. Det å samarbeide i studioproduksjoner med likesinnede i et delt fellesskap er i seg selv en vel så signifikant aktivitet i denne musikalske tradisjonen. Sarah Cohen presiserer at vi har en gjensidig avhengighet mellom globaliserte kulturformer og identifikasjon: "The globalisation of cultural forms has been accompanied by a localisation of cultural identity and claims to authenticity, resulting in a tension or dialectic between the two trends" (Cohen 1994, s. 133). Denne spenningen eller dialektikken er etter vårt syn et av de mest spesifikke elementene i Tungtvanns praksis.

Nord-Norge forstått ut fra et rhizomatisk kulturperspektiv vil være en mer komplekst og mangfoldig kulturområde enn en enhetlig region i Norge som nasjon. Nord-Norge er således preget av et mangfold av relasjoner, dialoger, parodier og forhandlinger. Nordnorsk kultur kan gjennom dette ses på som et komplekst system som er verken norsk eller ikke norsk, både global og lokal, både faktisk og imaginær, både etablert og flytende, det ene og det andre, og der strategier for kulturell enhetlig definisjon sameksisterer med strategier for alternative definisjoner. En rhizomatisk kulturforståelse av Nord-Norge betyr også at det

"nordnorske" er en flytende og mobil størrelse, et aktør-nettverk, der den kulturelle diskursen er konstruert både av nasjonale og transnasjonale medieringer, av røtter og ruter, med det nordnorske territoriet definert og redefinert (deterritorialisert) fra aktører både på innsiden og utsiden.

Ifølge Thuen (2003) påvirkes folk i en kulturell sammenheng av "mer eller mindre komplekse sammenstillinger av kunnskaper, hensyn, verdier, hensikter og omstendigheter når de orienterer seg i sin livsverden og velger handlingsstrategier for å oppnå det de ønsker" (Thuen 2003, s. 198). Mens noen av disse sammenhengene preges av doxa, er andre bevisste og strategigenererende:

De bevisste refleksjonene kan gi grunnlag for formuleringer av alternative strategier eller modeller for virkelighetsforståelse. I slike tilfeller kan vi få en ideologisk kamp mellom ulike normsystemer, fremtidsperspektiver eller virkelighetsforståelser, som det settes ord på og reflekteres over. Det er bl.a. dette vi kaller for kulturelle brytninger. (Thuen 2003, s. 198)

Tungtvanns musikalske praksis kan sies å være nettopp en kulturell brytning mellom det lokale og det globale i praksis; bevisste refleksjoner over alternative virkelighetsforståelser praktisert gjennom musisering, verbale utsagn og visuelle elementer. Mange av tekstene deres kan tolkes som "formuleringer av alternative strategier" mot gamle bygdebaserte normer og sosiale problemstillinger som medlemmene i Tungtvann har vokst opp med.⁹⁸ Deres virkelighetsforståelse er i mye større grad preget av en utadrettet holdning og måter å være-i-verden på gjennom en rhizomatisk praksis.

⁹⁸ Låter som "Pøbla", "By te bygd", "D e sånn", "Æ E" og "Ekte menneske" skildrer slike normer og sosiale problemstillinger i brytningen mellom hva som kan sies å være etablerte normer for dagligdags være-i-verden og nye former for sosialisering mest forbundet med ungdom som knytter til seg alternative måter å være på.

Dynamikken i de praksiser vi har berørt i denne avhandlingen er karakteristisk for populærmusikalsk utfoldelse og bør ses i lys av en global endring i sosiale fellesskapskategorier. De blir stadig mer og mer selvstendige og mindre bundet til eksempelvis mer tradisjonelle sosiale kategorier, klasser eller til større relativt lukkede kulturrenheter som nasjonalstaten. Det er ikke Norge som stat som binder sammen de musikalske aktører vi her behandler, heller ikke deres praksiser. De er deler av transnasjonale nettverk og musikalske diaspora. Som aktører kan de gjerne kalles kosmopolitter og "fullblods kulturelle kreoler som evner å skifte mellom ulike kulturelle kontekster" (Eriksen 1991). Det som binder dem sammen, er spesielt de forestillingene de har om sine kollektive ideelle sosiale relasjoner. Disse opprettholdes, feires, bekreftes av det vi kaller for rituell musikalsk praksis. Samtidig eksperimenterer de med sin væren-i-verden gjennom å utforske og utleve alternative meningsunivers gjennom sin musikalske praksis.

KAPITTEL 9

AVSLUTNING

Vi gjer oss nu. Faen

Jørg-1

"Kom no te poænge..."

Sitatet ovenfor, *Vi gjer oss nu. Faen*, er fra coveret til Tungtvanns vinylsingle "Bodø City", og setter i 2007 et definitivt punktum for bandet. Med uttrykket "faen" antyder de at deres praksis kanskje ikke ble slik de ønsket og at aktiviteten deres ikke lot seg opprettholde over tid. Nordeng mener også at hiphop ikke lenger er hva det var: "Den hiphopgreia som va når vi kom eksistere jo ikke lenger, hiphop e jo popmusikk" (Lydverket, NRK februar 2010). Også på albumet *Siste Skanse*,

og spesielt på tittelsporet, antyder bandet at deres praksis (som bandet Tungtvann) er over. Der angripes populærkulturfeltet i Norge generelt med verbale kraftytringer som "føkk VG og føkk P3" mot både aviser og radiokanaler. Også fjernsynsproduksjoner som Idol kommenteres: "*vi forsvinn litt. Se ka vi har fått isteden. Idolhora! D'gått litt heden...*" Både musikalske sjangere og tradisjoner er dynamiske og preges av konstant endring over tid. I tillegg påvirker aktørers strategier i markedet og kommersialisme populærmusikalsk praksis i stor grad. Dette kan ses på som en "naturlig" (dog ikke *naturgitt*) konsekvens, i og med at noe av populærmusikkens premisser er å være "kalibrert" i forhold til viktige aspekter aktører i bransjen står for: markedsføring, distribusjon, salg og økonomisk støtte til innspilling og turnévirkosomhet. Analysene i denne avhandlingen berører på hver sin måte hva som ligger til grunn for slike dynamikker. Både når det gjelder det eksplisitte i kampen om å bli hørt; om kapital i bred forstand og om strategiske avgrensninger i form av alternative praksiser.

Overskriften "kom no te poænge" er et sitat fra låten "Pøbla", med visesangeren Terje Nilsen som synger dette i begynnelsen av låten. Rap er på mange måter en musikalsk praksis som er direkte på poenget, preget av umiddelbarhet, "rett på sak" og klar tale. Hvis vi skal antyde en rett på sak *rød tråd* som kan spores gjennom hele denne avhandlingen, er det at populærmusikalske praksiser bør assosieres med *konstruksjonen og opprettholdelsen av en relativ autonomi i et internt emosjonelt felt for praksis gjennom ritualisering og performativitet* og at dette er *viktige praksiser som aktører bruker strategisk i identifikasjonsprosesser*. Men også som rap, ligger det lag på lag med underliggende betydninger i det som ytres, betydninger som vi håper har kommet frem gjennom avhandlingens respektive analyser.

Avslutning

Beats og industri

I de to første analysene behandlet vi tema knyttet til læring, beatproduksjon og musikkindustrien. De vi mener er viktig å presisere her, er at kunnskapstilegnelse og praktisk utfoldelse foregår ikke ulikt det vi finner i jazz og folkemusikk. Kunnskap om praksis erverves gjennom muntlig gehørbaserte former, og den musikalske praksisen er nært knyttet opp mot sosiale fellesskap. Selv om analysen på relasjonen mellom Tungtvann og bransjen på langt nær er dekkende for koblingene mellom noen aktørers populærmusikalske praksis og aktørstrategier innen musikkindustrien, mener vi at visse sentrale spenninger har blitt belyst og vist; at aktører handler *strategisk beskyttende* for sitt relativt autonome felt for praksis. De presenterer oss for et paradoks med å akseptere bransjetilknytning samtidig som bransjen i stor grad kritiseres. En årsak til dette er at aktørene *selv* råder over produksjonsmidlene i prosessen med å lage musikk. Vi har sett at teknologisk utstyr og kunnskap om å bruke denne, er i dag en del av aktørenes habitus. Konsekvensen er bl.a. at grensene mellom artist og industri endres og aktørene får selv større kontroll over produksjonsmidlene. Vi så også at en klar avstand fra kommersialisering ble symbolisert gjennom både tekst, video og kroppsspråk. I tillegg presiserte vi gjennom analyser at det hippe og festlige kan anses som viktige meningsdimensjoner i denne musikalske praksisen. Bourdieus kapitalbegrep, som videreutviklet av Thornton, ble ansett som relevant for å belyse ulike felt for kulturell praksis, men problematisert for sitt verdimaksimerende konnotasjoner. Det hippe og festlige, samt de paradoksale "spill" om alvor og moro, bør i større grad ses som strategier for å erfare og oppleve alternative konfigurasjoner av virkeligheten gjennom musikalsk ritualisert praksis.

Avslutning

Musikalsk ritualisering

De to neste analysene viderefører på mange måter drøftingen om praksisens relativt autonome felt. Men i tillegg knyttes dette sterkere til praksiser som ritualisert handling der alternative virkelighetsoppfatninger og rekonfigurasjoner er viktige underliggende premisser for denne praksis. Vi argumenterte for at studioarbeid i mindre grad er en "saklig" og formalisert aktivitet preget av nytte og av mål som innspilte ferdige produkt. Selv om vi ikke underkjenner motivasjonen for slike mål og deres aktualitet, vil vi også fremheve den musikalske sosiale væren-i-verden som en verdifull og meningsgivende alternativ konfigurasjon av virkeligheten, preget av en egen intern og ulle logikk som utenfra synes å være konstituert av "formålsløshet". Innenfra er denne musikalske sosiale logikken *virkelighetskonstituerende* for aktører i praksis. De ritualiserte praksiser vi gjennom både studioarbeid og konserter analyserte, kan ses på som *reaktorer* som genererer energi for opprettholdelsen av meningsfulle og verdifulle sosiale konstellasjoner.⁹⁹ Dermed bør vi også her presiserer sammenhengen mellom disse analysene og de to siste som fremhever musikalske praksiser som sentrale i identifikasjon.

Identifikasjon

De to siste kapitlene i avhandlingen dreier analysen mot sammenhenger mellom musikk og identifikasjon og mellom lokale handlingsbetingelser og musikalsk praksis. Vi vil spesielt fremheve her at identifikasjon som prosess er nært knyttet til ritualisert praksis gjennom å beskrive aktørers strategiske plassering i nettverk av relasjoner. Identifikasjon er prosesser som er sterkt knyttet til kollektivt delte performative skjema. Følelser av identitet og tilhørighet konstrueres her gjennom direkte kroppslige

⁹⁹ Musikkantropologen Steven M. Friedson trekker en interessant analogi mellom afrikanske musikalske praksiser og "kald fusjon" der praksisene *gir* energi som gjør aktørene i stand til å opprettholde aktivitet som tilsynelatende skulle krever mer påfyll enn det som "kommer ut" (Friedson 2009, s. 117).

Avslutning

opplevelser og erfaringer, og gjennom en tidsmessig og stedlig sosial og lokal tilstedeværelse. Det er gjennom slike ritualiserte praksiser at musikalske aktører assosiere seg selv i både forestilte etablerte sosiale landskaper og i nye landskaper preget av global påvirkning.

Det paradoksale spillet mellom *realisme* og *fiksjon* i spesielt ikonografi, videoer og tekster er noe vi har sett preget Tungtvanns materiale og praksiser. Realismen består i presentasjoner av den nordnorske virkeligheten slik den "er", eller i alle fall hvordan Tungtvann *ser* den. Konkrete narrativ gjennom lyd og bilder presenteres om opplevde sosiale og kulturelle tilstander, selvpresentasjoner og stedsforståelser kombineres med alternativer der selvet presenteres i forestilte alternative virkeligheter. Spørsmål om bl.a. *hvem* de er, hva de *står* for, hva konstituerer egentlig Nord-Norge, genereres ut fra deres praksis. Ulike svar antydes, men er ikke et mål i seg selv. Tungtvann representerer en lokal nordnorsk væren preget av globale påvirkninger som gjennom nye nettverk for kommunikasjon og samhandling både står i *kontrast* til nordnorsk historie og selvoppfatning, men som også *viderefører* en væren og sterk egenart gjennom praksis.

Vi berører i dette prosjektet en endring i forståelsen av hva det nordnorske er og står for. Dette synet er ikke klart og tydelig men preget av spill og paradokser. "Skjematisk" sett er rapmusikk ikke så fremmed for nordlendingen. Visangeren Terje Nilsen fra Bodø nevnte i et intervju at han lærte sin første rap fra helgeland, fra sin bestemor. Mot slutten av 1990-tallet, da Tungtvann etablerer seg som en markant praksis i Nord-Norge og nasjonalt sett, er det vi kaller for de "rhizomatiske handlingsbetingelsene" vel etablerte for at deres praksis direkte kobles sammen med andre praksiser "glokalt". På den ene siden rendyrkes den nordnorske

annerledesheten; på den andre er det lokale og nasjonale transcendent gjennom alternative emosjonelle og aktørbaserte nettverk.

Kjør på...

Når jeg nå skal avslutte dette prosjektet, ser jeg tydelig hvilken *begynnelse* det er. Denne kanskje noe paradoksale situasjonen mener jeg er en viktig bestanddel i all forskning som omhandler kulturelle eller sosiale fenomener i verden. Disse fenomenene, deres elementer, likheter, forskjeller og flyktige karakter kan aldri gripes fullt ut, forstås i noen endelig og lukket ramme. For min del har prosjektets viktigste verdi ligget i at det har åpnet nye tankerekker og det har aktivert en nysgjerrighet og iver etter mer undring. *Vi gjer oss nu. Faen.* Dette sitatet fra Tungtvann beskriver også avslutningsvis den ambivalens som jeg føler når dette avhandlingsprosjektet lukkes. Det er på ingen måter dekkende for den praktiske, sosiale og kulturelle helhet som preger de musikalske praksisene vi her har sett nærmere på. Samtidig vil jeg si at de ulike tilnærmingene har belyst de sentrale tema fra flere vinkler, og at dette forhåpentligvis har bidratt til nye perspektiver på populærmusikalsk praksis i en sosial og kulturell sammenheng.

Det er en rekke rom som denne avhandlingen trår inn i. Dører må anses som åpnet, men rommene er på ingen måte fullt ut møblert! Et generelt vitenskapspolitisk mål med avhandlingen har vært å foreta et økt fokus på musikalske praksiser i nordområdene. Prosjektet har dermed bidratt med en brikke i Senter for nordnorsk musikkforskning sitt arbeide ved Høgskolen i Nesna. Veien videre er åpen, og jeg håper denne avhandlingen kan inspirere til nye forskningsprosjekter. Tema som vi her har berørt, bl.a. pønnen, rocken og reggae i spesielt Bodø men hele landsdelen, er også musikalske praksiser fra 1970-tallet som fortjener økt

Avslutning

akademisk og historisk oppmerksomhet. Vi *berører* dette i denne sammenhengen, men praksisene fortjener mer oppmerksomhet.

En annen viktig tematikk vi bør se på som relevant for kulturforskning i nordområdene, er at tradisjonelle tankemønstre om senter – periferi er i gradvis oppløsning. Ett eksempel vi allerede har på dette er Bror Olsen sin behandling av techno i Tromsø, en tekst vi anerkjenner betydningen av og støtter oss opp mot i denne avhandlingen. Innen rap ser vi vanligvis på Amerika som sentrum og eksempelvis Nord-Norge som periferi. Men hva med stadig nye praksiser som peker andre veien? Den norske produsenten Tommy Tee har arbeidet som produsent for afrikansk amerikanske rappere i New York, deriblant Cocoa Brovaz og deres album *Smif-n-Wessun: The Album* (2005). Også det norske produsentparet i Stargate, Tor Erik Hermansen og Mikkel Eriksen, har produsert og skrevet musikk for amerikanske artister som bl.a. Ne-Yo, Beyoncé, Usher og Rihanna. Den norske reggaeartisten Nico D bruker lokale blåsere fra Helgeland, for å ivareta en "autentisk" sound som minner om Studio One. Hvordan har det seg at en lokal karibisk autentisitet kan ivaretas fra ei bygd i Nord-Norge? Dette stiller klare og nye spørsmål om musikalske praksiser, kunnskap, kulturell bakgrunn og autentisitet, noe vi i mindre grad drøfter her, men som åpenbart bør være av interesse for kommende forskningsprosjekter på "norsk" musikk, musikalske praksiser i "Norge".

REFERANSER

- Alexander, Bobby C. (1991): *Victor Turner Revisited; Ritual as Social Change*;
The American Academy of Religion, Scholars Press, Atlanta
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large; Cultural Dimensions of
Globalization*, University of Minnesota Press
- (2006): *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*,
Duke University Press
- Austin, J. L. (1962): *How to do Things With Words*; Harvard University
Press, Cambridge, Massachusetts
- Baraka, Amiri (1963): *Blues People: Negro Music in White America*, New
York, Morrow
- Barth, Fredrik (red. 1969): *Ethnic Groups and Boundaries, the Social
Organization of Culture Difference*, Waveland Press, Prospect Heights,
Illinois
- (1972a): "Et samfunn må forstås på sine egne forutsetninger",
Forskningsnytt, 17. årgang, nr. 4
- (1972b): *The Role of the Entrepreneur in Social Change in Northern
Norway*, Universitetsforlaget, Bergen
- (1981): *Process and Form in Social Life*; London, Routledge
- (2002): "Towards a Richer Description and Analysis of Cultural
Phenomena", i *Anthropology beyond Culture* (Fox, Richard G. og King,
Barbara, J. red.), Berg Publishers, Oxford
- Barz, Gregory F. og Cooley, Timothy J. (red. 1997): *Shadows in the Field:
New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University
Press
- Bateson, Gregory (1972): *Steps to Ecology of Mind*, The University of

Referanser

- Chicago Press, Chicago and London
- Becker, Howard S. (1963): *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*,
The Free Press, New York
- Bell, Catherine (1997): *Ritual: Perspectives and Dimensions*; Oxford
University Press
- Benjamin, Walter (1991): *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, Gyldendal
Norsk Forlag, Oslo (Suhrkamp Verlag 1955)
- Berger, Harris M. & Carroll, Michael Thomas (red. 2003): *Global Pop, Local
Language*; University Press of Mississippi, Jackson
- Berkaak, Odd Are og Ruud, Even (1994): *Sunwheels – fortellinger om et
rockeband*, Universitetsforlaget, Oslo
- Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz – The Infinite Art of Improvisation*;
The University of Chicago Press
- Bial, Henry (2007): *The Performance Studies Reader*, 2nd edition,
Routledge, Taylor & Francis Group
- Bloch, Maurice (2005): *Essays on Cultural Transmission*, London School of
Economics Monographs on Social Anthropology, vol. 75, Berg
- (2006): "Language, Anthropology and Cognitive Science", i Moore
og Sanders: *Anthropology in Theory, Issues in Epistemology*,
Blackwell Publishing
- Bourdieu, Pierre (1977a): *Algeria 1960*, Cambridge University Press
- (1977b): *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press
- (1984): *Distinction: A Sociological Critique of the Judgement of Taste*,
Harvard University Press, Cambridge
- (1986): "The Forms of Capital", i Richardson, J. G. (red.) *Handbook of
theory and research for the sociology of education*, Westport, Greenwood
- (1990): *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*,
Stanford University Press
- (1991): *Language and Symbolic Power*, Polity Press
- (1992): *The Logic of Practice*, Polity Press

Referanser

- (1995): *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, oversatt av Annick Prieur, Pax forlag A/S, Oslo
- (1996a): *Symbolisk makt*, (artikler i utvalg) oversatt av Annick Prieur, Pax forlag A/S, Oslo
- (1996b): *The Rules of Art*, Cambridge, Polity Press
- (1998): *Practical Reason: on the Theory of Action*, Polity Press, Cambridge
- Bourdieu, Pierre og Eagleton, Terry (1992): "Doxa and Common Life", i *New Left Review*, jan./feb.
- Bourriaud, Nicolas (2007): *Relasjonell estetikk*, Pax Forlag A/S, Oslo
- Brennan, Timothy (2008): *Secular Devotion, Afro-Latin Music and Imperial Jazz*, Verso London
- Brox, Ottar (1994): *Nord-Norge: Fra allmenning til koloni*, Universitetsforlaget, pensumtjenesten
- Butler, Judith (1997): *Excitable Speech; A Politics of the Performative*, Routledge, New York and London
- Callon, Michael (1987): "Society in the Making: The Study of Technology as a Tool for Sociology Analysis", i Bijker (red.): *The Social Construction of Technological Systems*, MIT Press, London
- Campbell, Neil (2008): *The Rhizomatic West; Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*, University of Nebraska Press, Lincoln and London
- Cerwonka, Allaine og Malkki, Liisa H. (2007): *Improvising Theory: Process and Temporality in Ethnographic Fieldwork*, The University of Chicago Press
- Chernoff, John Miller (1979): *African Rhythm and African Sensibility – Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, The University of Chicago Press
- Cohen, Anthony P. (1985): *The Symbolic Construction of Community*, Routledge

Referanser

- Cohen, Sara (1994): "Identity, Place and the 'Liverpool Sound'", i Stokes, Martin (red.): *Ethnicity, Identity and Music; the Musical Construction of Place*, Berg Publishers
- Collins, Randall (2004): *Interaction Ritual Chains*; Princeton University Press, Princeton
- Conyers, James L. (red. 2001): *African American Jazz and Rap: Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*, McFarland & Company, Inc.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1975): *Beyond Boredom and Anxiety*; Jossey Bass, San Fransisco
- (red. 1988): *Optimal Experience, Psychological Studies of Flow in Consciousness*; Cambridge University Press
- (1990): *Flow; The Psychology of Optimal Experience*, Harper Perennial
- (1992): *Flow; The Classic Work on How to Achieve Happiness*; Rider, London
- David, Matthew (2010): *Peer to Peer and the Music Industry*, Sage Publications
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1987): *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, Continuum Books
- Durkheim, Emile (2001): *The Elementary Forms of Religious Life*; Oxford University Press (oversatt av Carol Cosman) (1912)
- Dybo, Tor (1995): *Jan Garbareks musikk i en kulturell endringsprosess*, Dr.art. avhandling, musikkvitenskapelig institutt, det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Trondheim (NTNU)
- Ellison, Ralph (1964): *Shadow and Act*, Random House, New York
- Eriksen, Thomas Hylland (1991): "Subkulturer i det globale rom: ghettoer og verdensomspennende nettverk", i *Samtiden*, nr.6
- (2003): *Hva er sosialantropologi*, Universitetsforlaget, Oslo
- Fagerheim, Paal (2004): *Intervju med Lars Audun Sandness*; transkripsjoner

Referanser

- (2007): "The Social Aesthetics of Noise: Investigating the Soundscape of Public Enemy", i *Music, Metamorphosis and Capitalism: Self, Poetics and Politics*, John Wall (red.) Cambridge Scholars Publishing, Newcastle
- (2009): Intervju med Martin Stokes, Liverpool, 19.april
- (2010): Intervju med Kjell Nordeng, Ørnes februar
- Feld, Steven (1982): *Sound and Sentiment, Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, second edition, University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- Firth, Raymond (1951): *Elements of Social Organisation*; C.A. Watts & CO. LTD., London
- Forman, Murray (2002): *The 'Hood comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*; Wesleyan University Press, Middletown
- Fonarow, Wendy (2006): *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut
- Foucault, Michel (1987): *The History of Sexuality: An Introduction*, Harmondsworth, Penguin Books
- Flores, Juan (2000): *From Bomba to Hip-Hop, Puerto Rican Culture and Latino Identity*, Columbia University Press, New York
- Friedman, Jonathan (2007): "Global Systems, Globalization and Anthropological Theory", i Rossi, Ino (2007a): *Frontiers of Globalization Research; Theoretical and Methodological Approaches*, Springer-Verlag, New York Inc.
- Friedson, Steven M. (2009): *Remains of Ritual: Northern Gods in a Southern Land*, The University of Chicago Press
- Frith, Simon (1983): *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*; Pantheon Books, New York
- (1996a): "Music and Identity", i *Questions of Cultural Identity*, Hall, Stuart og du Gay, Paul (Red.), London and Thousand Oaks, Sage Publications

Referanser

- (1996b): *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford University Press
- Gadamer, Hans-Georg (1999): *Truth and Method*; (oversatt av Weinsheimer og Marshall) New York, Continuum Books
- Gates, Henry Louis Jr. (1988): *The Singifying Monkey – A Theory of African-American Literary Criticism*; Oxford University Press
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York
- Gelder, Ken (2005): *The Subcultures Reader*, 2nd edition, Routledge, Taylor & Francis Group
- Gennep, Arnold Van (1909): *The Rites of Passage*; (oversettelse: Monica B. Vizedom og Gabrielle L. Caffee) Routledge and Kegan Paul, London
- George, Nelson (1998): *Hip Hop America*, Penguin Books, New York
- Giddens, Anthony (1986): *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Polity Press
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge
- Gluckman, Max (1954): *Rituals of Rebellion in South-east Africa*; Manchester University Press, Manchester
- (1963): *Order and Rebellion in Tribal Africa*, Free Press, New York
- Goffman, Erving (1992 [1959]): *Vårt rollespill til daglig; En studie i hverdagslivets dramatikk*; (oversatt av Kari og Kjell Risvik) Pax forlag A/S, Oslo
- (2005): *Interaction Ritual; Essays in Face to Face Behavior*; Aldine Transaction, New Brunswick (1967)
- Green, Lucy (2008): *Music, informal Learning and the School: a new Music Pedagogy*, Ashgate
- Grimes, Ronald L. (1982): *Beginnings in Ritual Studies*; Lanham, University Press of America
- (2006): *Rite out of Place; Ritual, Media, and the Arts*, Oxford

Referanser

- University Press
- Gullestad, Marianne (1992): *The Art of Social Relations; Essays on Culture, Social Action and Everyday Life in Modern Norway, Scandinavia*
University Press
- Hall, Stuart og du Gay, Paul (Red. 1996) *Questions of Cultural Identity*,
London and Thousand Oaks, Sage
- Harvey, David (1990): *The Condition of Postmodernity*, Oxford Blackwell
- Hannerz, Ulf (1969): *Soul Side; Inquiries into Ghetto Culture and Community*, University of Chicago Press
- Hebdige, Dick (1987): *Cut 'n' Mix; Culture, Identity and Caribbean Music*,
Comedia Books
- (2005): "Subculture: The Meaning of Style" [1979], i *The Subcultures Reader*, 2nd ed. (red. Gelder, Ken og Thornton, Sarah),
Routledge, London and New York
- Hobsbawm, Eric og Ranger, Terence (1983): *The Invention of Tradition*,
Cambridge University Press
- Hodeir, André (1956): *Jazz: Its Evolution and Essence*; Grove Press, New
York
- Hodne, Bjarne og Sæbøe, Randi (red. 2003): *Kulturforskning*,
Universitetsforlaget, Oslo
- Holen, Øyvind (2004): *Hiphop-hoder; fra Beat Street til Bygderap*,
Spartacus forlag AS, Oslo
- Horkheimer, Max og Adorno, Theodor W. (2003 [1947]): *Kulturindustri: opplysning som massebedrag*, (oversatt av Arne Sundberg) Cappelen
Akademisk Forlag
- Huizinga, Johan (1955): *Homo Ludens: a study of the play element in culture*,
The Beacon Press, Boston
- Høigård, Cecilie (2002): *Gategallerier*, Pax forlag A/S
- Inda, Jonathan Xavier og Rosaldo, Renato (2002): *The Anthropology of Globalization; A Reader*, Blackwell Publishing

Referanser

- Jackson, Travis A. (2003): "Jazz Performance as Ritual: The Blues Aesthetic and the African Diaspora", i Monson (red.): *The African Diaspora*, Routledge
- Jørgensen, Svein-Halvard (2004): *På sporet av improvisasjonens potensiale*, Dr. Art. avhandling, institutt for musikk, NTNU Trondheim
- Katz, Mark (2004): *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, University of California Press, Berkley and Los Angeles
- Keil, Charles & Feld, Steven (1994 [2005]): *Music Grooves - essays and dialogues*, Fenestra Books
- Keyes, Cheryl L. (2004): *Rap Music and Street Consciousness*; University of Illinois Press, Urbana
- Kingsize (2001): Nordisk hiphopmagasin, nr. 10, Kingsize publishing
——— (2008): Nordisk hiphopmagasin, nr. 1, Kingsize publishing
- Klausen, Arne Martin (red. 1984): *Den norske væremåten: antropologisk søkelys på norsk kultur*, J. W. Cappelen Forlag A/S
- Klein, Gabriele og Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- Kouwenhoven (1998 [1956]): "What's "American" About America?", i O'Meally, Robert G. (red.) *The Jazz Cadence of American Culture*, Columbia University Press, New York
- Krims, Adam (2000): *Rap music and the poetics of identity*, Cambridge University Press
- Krogh, Mads og Stougaard Pedersen, Birgitte (red. 2008): *Hiphop i Skandinavien*, Aarhus Universitetsforlag
- Larsen, Ove (2001): *Drevjaslåttens estetikk - verdinormer nedfelt i en folkelig uttrykksform*, dr. Art. Avhandling, Universitetet i Oslo
——— (2003): "Rock som uttrykk for lokal identitet - en studie av rockegruppene 'Freak' og 'Igor Kill and the Sitting Bulls' fra Hemnesberget", i *Studia Musicologica Norvegica*, vol. 29
——— (2007): "Feltarbeid som metodologisk utfordring i framtidens

Referanser

- analyser av gehørtraderte musikkulturer", i *Studia Musicologica Norvegica* nr. 33
- (2010): *Nordnorsk folkemusikk*, podcast fra Senter for Nordnorsk Musikkforskning, Høgskolen i Nesna
- Larsen, Tord (2009): *Den globale samtalen. Om dialogens muligheter*, Scandinavian Academic Press, Oslo
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press
- Leach, Edmund (1968): "Ritual", i *International Encyclopaedia of the Social Sciences*, The Macmillan Company and The Free Press, and New York and London
- Leland, John (2004): *Hip: the history*, Harper, Perennial
- Lilliestam, Lars (1995): *Gehörsmusik: blues, rock och muntlig tradering*, Akademiförlaget, Göteborg
- Lipsitz, George (1994): *Dangerous Crossroads: Popular music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Verso, London & New York
- Lysloff, René T. A. og Gay, Leslie C. (red. 2003) *Music and Technoculture*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut
- Mathiesen, Trygve (2007): *Tre grep og sannheten: norsk punk 1977-1980*, Vega forlag A/S, Oslo
- Mauss, Marcel (2004 [1950]): *Kropp og person: to essays*, (oversatt av Iver B. Neumann) Cappelen forlag A/S
- Mitchell, Tony (red. 2001): *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Wesleyan University Press, Middletown
- Monson, Ingrid (1996): *Saying something; jazz improvisation and interaction*, The University of Chicago Press, Chicago & London
- (red. 2003): *The African Diaspora: A Musical Perspective*, Routledge, New York
- Moore, Henrietta og Sanders, Todd (2005): *Anthropology in Theory, Issues in Epistemology*, Wiley-Blackwell

Referanser

- Negus, Keith (1999): *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge, Taylor & Francis, London and New York
- Nilsson, Jan-Evert og Rydningen, Arne (red. 2004): *Nord-Norge møter framtiden*, Norut samfunnsforskning, Orkana forlag
- Olsen, Bror (1995): *What time is Love? Techno/house-musikk: Symbolisering og ritualisering*; avhandling (cand.polit.) i sosialantropologi, Universitetet i Tromsø
- (2004): *Revolusjonen som ikke kom. En teori om nyskapning i populærmusikk*; Dr. polit avhandling, Institutt for sosialantropologi, Universitetet i Tromsø
- Perkins, William Eric (red. 1996): *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*; Temple University Press, Philadelphia
- Polanyi, Michael (2000): *Den tause dimensjonen: En introduksjon til taus kunnskap*; Spartacus forlag (Oversettelse Erlend Ra, originalt utgitt av Doubleday, New York 1966)
- Porcello, Thomas & Greene, Paul D. (2005): *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut
- Potter, Russell A. (1995): *Spectacular Vernaculars; Hip-hop and the Politics of Postmodernism*, State University of New York Press
- Prior, Nick (2008): "Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music", i *Cultural Sociology*; 2, Sage Publications
- Reilstad, Jan Inge (red. 2004): *Samtidslirykken: fra almuens opera til Gatas Parlament*; Damm forlag, Oslo
- Robertson, Roland (1995): "Glocalization – Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity" i Featherstone, Lash, Scott og Robertson, Roland (red.) *Global Modernities*, Sage, London
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise; Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University press, Middletown,

Referanser

Connecticut

- Rugkåsa, Marianne og Thorsen, Kari Trædal (red. 2003): *Nære steder, nye rom: utfordringer i antropologiske studier i Norge*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Rønning, Barbro (red. 2005): *Flyt; en nøkkel til kreativitet og innovasjon*, Tapir akademiske forlag, Trondheim
- Schloss, Joseph G. (2004): *Making Beats; The art of sample-based hip-hop*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut
- Schuller, Gunter (1989): *The Swing Era – the development of jazz 1930-1945*; Oxford University Press, New York
- Seligman, Adam B., Weller, Robert P., Puett, Michael (2008): *Ritual and its Consequences: An Essay on the Limits of Sincerity*, Oxford University Press
- Shusterman, Richard (2000a): *Performing Live: Aesthetic alternatives for the ends of art*; Cornell University Press, Ithaca and London
- (2000b): *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*; Rowman & Littlefield Publishers, INC. 2nd edition (1st edition by Blackwell 1992)
- Sköld, David og Rehn, Alf (2007): *Makin' It, by Keeping It Real: Street Talk, Rap Music, and the Forgotten Entrepreneurship From "the 'Hood*, Group Organization Management 32; 50, Sage Publications
- Slagstad, Rune (2001): *De norske strateger*, Pax Forlag AS, Oslo
- Small, Christopher (1987): *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*; Wesleyan University Press, New England
- (1998): *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*; Wesleyan University Press, Middletown Connecticut
- Steinsholt, Kjetil (1999): *Lett som en lek? Ulike veivalg inn i leken og I representasjonens verden*, Tapir Forlag, Trondheim
- Stemland, Tore (1999): *Bodøs pop og rock 1952-99*, rapport og oppslagsverk

Referanser

- over Bodøs pop og rock relaterte artister og band, Requiem Productions
- Stokes, Martin (red. 1994): *Ethnicity, Identity and Music; the Musical Construction of Place*, Berg Publishers
- Strøksnes, Morten Andreas (2006): *Hva skjer i Nord-Norge?*, Kagge Forlag AS, Oslo
- Taylor, Timothy D. (1997): *Global Pop; World Music, World Markets*, Routledge, New York
- Thomassen, Øyvind og Lorås, Jostein (red. 2003): *Spenningens land: Nord-Norge etter 1945*, Ad Notam Gyldendal, pensumtjenesten
- Thornton, Sarah (1995a): *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press Cambridge
- (1995b): "The Social Logic of Subcultural Capital", i Gelder, Ken (2005): *The Subcultures Reader*, 2nd edition, Routledge, Taylor & Francis Group
- Thuen, Trond (2003): "Den Nord-Norske annerledesheten", i *Kulturforskning*, Hodne, Bjarne og Sæbøe, Randi, Universitetsforlaget, Oslo
- Titon, Jeff Todd (1997): "Knowing Fieldwork" i Barz og Cooley, (red.): *Shadows in the Field*, Oxford University Press
- Toop, David (2000): *Rap Attack #3; African Rap to Global Hip Hop*, Serpent's Tail, London
- Tomlinson, John (1999): *Globalization and Culture*, Polity Press, Cambridge
- Tungtvann (mai 2006): Artikkel om låter på albumet *Siste Skanse* i magasinet Stress
- Turino, Thomas (2008): *Music as Social Life, The Politics of Participation*, Oxford University Press
- Turner, Victor (1967): *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*; Ithaca Cornell University Press
- (1969): *The Ritual Process; Structure and Anti-Structure*; Aldine De

Referanser

Gruyter

- (1982): *From Ritual to Theatre; the Human Seriousness of Play*; PAJ Publications
- (1987): *The Anthropology of Performance*; PAJ Publications, New York
- Urban, Greg (2001): *Metaculture: How Culture Moves through the World*, University of Minnesota Press
- VG-nett (2000): Nettdebatt med lesere og Tungtvann, VG 2000
- Wacquant, Loïc J. D. og Bourdieu, Pierre (1992): *An Invitation to Reflexive Sociology*, Polity Press, The University of Chicago
- Wagner, Roy (1981): *The Invention of Culture; Revised and Expanded Edition*; The University of Chicago Press, Chicago
- Walser, Robert (1995): "Rhythm, Rhyme and Repetition in the Music of Public Enemy." i *Ethnomusicology; Journal of the Society of Ethnomusicology* 39, no 2, s. 193-217
- (1997): "Out of Notes: Signification, Interpretation and the Problem of Miles Davis", i *Keeping Score; Music, Disciplinarity, Culture*, red. David Schwartz, Anahid Kassabian, og Lawrence Siegel, s. 147-168, University Press of Virginia, Charlottesville and London
- (2003) "Popular music analysis: ten apothegms and four instances", i *Studying Popular Music*, red. Alan F. Moore, Cambridge University Press
- Wilken, Lisane (2008): *Pierre Bourdieu*, oversatt av Vebjørn F. Andreassen, tapir akademisk forlag, Trondheim

DISKOGRAFI

elAxel (2007): *It is Wha it is*, Pass it Records

Ice Cube (1990): *Amerikkka's Most Wanted*, Priority Records

J Dilla (2003): *Vintage (Unreleased Instrumentals from Jay Dee of the Ummah)*,
Pay Jay Productions

Tommy Tee (Cocoa Brovaz 2007): *Smif-n-Wessun: The Album*, Duck Down
Records

Tungtvann (1999): *Reinspikka hip hop*; EP 12", egen utgivelse

——— (2000): *Nord og Ned*; album, EMI records

——— (2001): *Fire elementa*; Single, EMI records

——— (2002): *Mørketid*; album, EMI records

——— (2002): *Påfyll*; dobbel EP 2 x 12", EMI records

——— (2004): *III: Folket bak nordavind*; album, C+C Records

——— (2004): *Tungtvann - fem år og like langt, 1999-2004*; DVD, C+C
Records

——— (2006): *Siste Skanse*; album, C+C Records