

Stian Vestby

Folkelige og distingverte fellesskap

Gentrifisering av countrykultur i Norge
- en festivalstudie

Ph.d.-avhandling i profesjonsrettede lærerutdanningsfag

2017

Avdeling for lærerutdanning og naturvitenskap, Hamar

Trykk: Flisa Trykkeri A/S

Utgivelsessted: Elverum

© Forfatteren/Høgskolen i Innlandet 2017

Det må ikke kopieres fra publikasjonen i strid med Åndsverkloven eller i strid med avtaler om kopiering inngått med Kopinor.

Forfatteren er selv ansvarlig for sine konklusjoner. Innholdet gir derfor ikke nødvendigvis uttrykk for Høgskolens syn.

Ph.d.-avhandlinger i profesjonsrettede lærerutdanningsfag

Ph.D. Dissertations in Teaching and Teacher Education

ISBN trykt utgave: 978-82-7671-998-7

ISBN digital utgave: 978-82-7671-999-4

ISSN trykt utgave: 2464-4390

ISSN digital utgave: 2464-4404

Sammendrag

Denne doktorgradsstudien er et etnografisk arbeid med fokus på endringsaspekter ved programinnholdet og kjennetegn ved publikumssammensetningen til *Norsk Countrytreff* etter at festivalen fikk status som knutepunkt for countrysjangeren i Norge i 2012. Studien belyser hvordan et bestemt kulturpolitisk tiltak og autoritative kriterier for kunstnerisk kvalitet, nyskaping og publikumsutvikling kan prege en i utgangspunktet folkelig og kommersiell kulturhendelse og ekspressiv form.

Countrymusikkens utviklingshistorie og nedslagsfelt spenner vidt, med tidvis steile fronter mellom de folkelige og de mer distingverte representantene. Disse aktørene består av musikere, arrangører, journalister, kulturpolitikere og ulike publikumssegmenter, men kan på generelt grunnlag beskrives som deltakere i møter mellom de 'hippe' og 'harry' uttrykkene og den 'hippe' og 'harry' fansen. På bakgrunn av de ulike representasjonsstemmene diskuterer avhandlingen hvor definisjonsmakten ligger og hvilke aktører som er premissleverandører for den legitime countrysmaken. Studien viser hvordan kulturpolitikken kan operasjonaliseres på måter som hviler på kultur- og utdanningsklassens dominerende preferanser og praksiser. I denne sammenhengen utgjør begrepet 'musikalsk gentrifisering' en sentral del av studiens sammensatte forklaringsmodell. Dette begrepet bygger på innsikter fra Bourdieus kultursosiologi, men går utover dette ved å vise til et strukturelt fenomen hvor tradisjonell lavkultur eller arbeiderklassekultur tas opp i den legitime kulturen med ulike inkluderende og ekskluderende virkninger for artister og publikum. Studien oppfyller dermed et maktavslørende formål kjent fra vitenskapsfelter som tverrfaglige kulturstudier, sosiologi, populærmusikk- og musikkpedagogisk forskning.

Studien har som utgangspunkt at all musikk er verdifull og at det sentrale autenticitetskriteriet er relativt i populærmusikalske meningsforhandlinger. Undersøkelsen viser blant annet hvordan countrymusikk kan erfares på individuelle og kollektive plan. Den viser hvordan den rituelle festivalopplevelsen kan fremstå som liminal og ikke-liminal, det vil si som en erfaringstilstand hvor sosiale forskjeller noen ganger utjevnes og andre ganger forsterkes. Et stykke på vei nyanserer studien hvordan såkalt 'altetende' musikksmak virker ved hjelp av den musikkstilistiske

begrepsveven 'kulturelt beslektede musikkformer', 'hard-core/soft-shell country' og 'musikalsk habitus'. Undersøkelsen belyser hvordan smak og avsmak artikuleres i intertekstuelle diskurser og på tvers av sosiale felt som dialog og monolog, og som 'didaktisk kosmopolitisme' – et begrep som innføres i sammenheng med fellesskapsdannelser på mikronivået for kulturell praksis, som igjen kan kobles til noen av de strukturelle føringene en demokratisk kulturpolitikk innebærer.

De empiriske dataene som danner grunnlag for den etnografiske analysen, er samlet inn gjennom bruk av både kvalitative og kvantitative metoder. Disse omfatter feltbaserte observasjoner, intervjuer, spørreundersøkelse og dokument-/tekstanalyse.

Studien inngår som del av det NFR-støttede forskingsprosjektet *Musical gentrification and socio-cultural diversities* (2013-2017).

Nøkkelord: Countrymusikk, countrykultur, kulturpolitikk, knutepunktfestival, musikalsk gentrifisering, didaktisk kosmopolitisme

Abstract

This doctoral dissertation presents an ethnographic analysis focusing on the development of program content and audience composition characteristics at *The Norwegian Country Meeting* after this festival achieved the status as a Norwegian hub festival within the genre of country music in 2012. The study looks at the effect specific cultural policies and authoritative criteria for artistic quality, innovation, and audience development may have on a popular and commercial cultural event and its nature of expression.

The country music genre's history of development and influence is wide-ranging, often dominated by conflicts between the popular and the more distinguished participants. These participants consist of performers, organizers, journalists, makers of cultural policy, and various audience segments, but in general terms they can be described as participants in arenas where expressions and fans that are defined as 'hip' or 'redneck' meet. This dissertation discusses who the defining authorities are and identifies voices for legitimate taste in country music. The study shows how cultural policies may be operationalized based on the dominating preferences and practices of the cultural and educational elite. In this context, the term 'musical gentrification' becomes an integral part of the study's multi-faceted explanatory model. This term is derived from Bourdieu's insights into cultural sociology, but expands on his ideas by referring to a structural phenomenon in which traditional low culture, or working-class culture, is absorbed into the legitimate culture with various inclusionary *and* exclusionary effects for artists and audiences. The study thus investigates how cultural practices and policies relate to wider systems of power, an area known in scientific fields such as interdisciplinary cultural studies, sociology, popular music studies, and music education research.

The study is based on the principle that all music is valuable, and that the central criterion for authenticity is a matter of negotiation in popular music discourses. Among other things, the study shows how country music is experienced at an individual and a collective level. The ritualistic festival experience is shown to carry both liminal and non-liminal characteristics; in other words, a state of experience where social differences sometimes appear eliminated and, at other times, enhanced. The study employs and connects concepts such as 'cognate musical

forms', 'hard-core/soft-shell country', and 'musical habitus' to provide a nuanced description of the manifestation of so-called 'omnivorous' taste in music. Furthermore, the study demonstrates how taste and distaste are articulated in intertextual discourses and across social fields as dialogue and monologue, and as 'didactic cosmopolitanism' – a term introduced in relation to the emergence of communities at the micro level of cultural practice, which in turn is linked to some of the structural prescriptions arising from democratic cultural policies.

The empirical data on which the ethnographic analysis is based have been collected through both qualitative and quantitative methods. These methods include field observations, interviews, surveys, and document/text analysis.

The study belongs to a wider research project funded by the RCN (The Research Council of Norway), called *Musical gentrification and socio-cultural diversities* (2013-2017).

Keywords: Country music, country music culture, cultural policy, hub festival, musical gentrification, didactic cosmopolitanism

Forord

Dette doktorarbeidet har endret mitt liv. Det har gjort min verden rikere.

I løpet av de om lag fire årene jeg har arbeidet med denne studien, har jeg fått verdifull hjelp og støtte av en lang rekke personer. Først og fremst vil jeg takke alle deltakerne i studien for den tillit de har vist meg og den tid og innsats de har investert i prosjektet. Uten festivalledelsen ved Norsk Countrytreff, de mange publikumsinformantene og spørreskjemarespondentene, ingen avhandling. Jeg er dere alle en stor takk skyldig. En stor takk går også til alle andre informanter, og til de artistene og talentene som har delt sine historier, erfaringer og kunnskaper med meg underveis i datainnsamlingen. Ikke alle er like synlige i den foreliggende teksten. Likevel har jeg lært mye i møte med dere, noe jeg setter umåtelig stor pris på både som forsker og som privatperson.

Den lærdommen og kunnskapen som jeg sitter igjen med etter endt doktorgradsløp, hviler også på skuldrene til gode veiledere og kollegaer. Sidsel Karlsen og Odd Skårberg, som i komplementært tospann har fungert som mine formelle veiledere gjennom hele prosjektperioden, fortjener gullmedalje begge to. Tusen takk for alle veloverveide innspill og motiverende dytt i riktig retning. Jeg vil også rette en spesiell takk til Petter Dyndahl, leder for 'musical gentrification'-prosjektet, og til de øvrige medlemmene av prosjektgruppa: Siw Graabræk Nielsen, Mariko Hara, Ruth Wright og Ylva Hofvander Trulsson, foruten Sidsel og Odd. Jeg har fått tatt del i et svært kompetent og raust akademisk fellesskap. Tusen takk for godt samarbeid!

Av andre sparringspartnere og opponenter vil jeg takke samtlige medlemmer av forskergruppa innenfor kulturorientert musikkpedagogikk ved Høgskolen i Innlandet. Jeg vil òg takke Sigrid Røyseng ved BI, Heidi Stavrum ved Telemarksforskning, Ingmar Meland ved Arkitektur- og designhøgskolen, Hans Kristian Rustad, Steinar Laberg, Karianne Hagen og Susan Lee Nacey ved Høgskolen i Innlandet, Sigurd Nielsen ved NTNU og Kristin Solli ved Høgskolen i Oslo og Akershus. Bidragene deres har variert i type og omfang, men de har alle vært med på å heve kvaliteten på dette forskningsprosjektet. Gode råd har jeg også fått av en rekke andre kollegaer på

tvers av fagfelt og av medlemmer av Stipendiatforum ved Høgskolens avdeling på Hamar. Ikke alle er nevnt, men ingen er glemt.

Jeg vil benytte anledningen til å berømme Kristine McCusker, Gregory Reish og David Schmidt ved Middle Tennessee State University for den velvilje og fleksibilitet de viste meg i forbindelse med mitt opphold i USA midtveis i doktorgradsløpet. Her hjemme vil jeg få takke Marit Strandvik, Ragnhild Narum, Camilla Tømte og Internasjonalt kontor ved Høgskolen for uvurderlig administrativ tilrettelegging og støtte.

En spesiell takk rettes til Henrik Rindal og Marius Anderberg Book, som velvillig stilte opp som forskningsassistenter under det viktige feltarbeidet i 2014. Dere løste oppgaven med seriøsitet, tålmodighet og godt humør. Jeg setter stor pris på den innsatsen og kvalitetshevingen dere òg har bidratt med.

Endelig vil jeg rette en stor takk til min kone og nærmeste familie for å ha gitt meg rom til å holde på med dette prosjektet – dag etter dag, til alle døgnets tider, i fire år av våre liv.

Hamar, februar 2017

Stian Vestby

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	i
Abstract	iii
Forord	v
Innholdsfortegnelse.....	vii
Liste over figurer.....	xi
Liste over tabeller.....	xii
1. Innledning	3
1.1 <i>Countrymusikkens fornyede aktualitet</i>	3
1.2 <i>Formål og problemstillinger</i>	4
1.3 <i>Situering av 'caset' Norsk Countrytreff</i>	6
1.4 <i>Avhandlingsarbeidets tverrfaglige forankring</i>	11
1.5 <i>Avhandlingens oppbygging</i>	12
2. Kunnskapsstatus.....	14
2.1 <i>Om countrymusikk og countrykultur</i>	15
2.1.1 Country Music, U.S.A.....	16
2.1.2 Countrymusikk, Norge	22
2.1.3 Sjanger og stil – og definisjonsmakt.....	26
2.2 <i>Om kulturfestivaler, kulturpolitikk og kulturell distinksjon</i>	29
2.2.1 Festivalfenomenet og sosioestetiske fellesskap	29
2.2.2 Kulturpolitikken innretning og funksjon.....	33
2.2.3 Kulturell smak og bruk, status og distinksjon	38
3. Bourdieus praksisteori	42
3.1 <i>Marx, Weber og Bourdieu</i>	42
3.2 <i>Habitus</i>	44
3.3 <i>Kapital</i>	47
3.4 <i>Felt</i>	49
4. Bakhtins dialogisme- og karnevalbegrep	52
4.1 <i>Dialog, ytring og intertekstualitet</i>	53
4.2 <i>Festivalritualet som arena for det karnevalistisk-groteske</i>	56

5. Musikken, estetikken og sansen for distinksjoner	62
5.1 <i>Musikalsk gentrifisering</i>	62
5.1.1 Kulturell demokratisering og musikalsk gentrifisering	64
5.2 <i>De kulturelle alteterne</i>	67
5.3 <i>Kulturelt beslektede musikkformer</i>	69
5.4 <i>'Hard-core' og 'soft-shell' countrymusikk</i>	71
5.4.1 Autentisk countrymusikk – marked, medium og mening	75
5.5 <i>En kosmopolitisk dimensjon</i>	78
6. Etnografi som design, metode og fremstillingsform.....	81
6.1 <i>Meningskaping gjennom dialog og habitusmøter</i>	83
6.2 <i>Forskningsdesign</i>	88
6.2.1 Etnografisk tilnærming	88
6.2.2 Case-studie	90
6.2.3 Blandede metoder	92
6.3 <i>Metodiske fremgangsmåter, erfaringer og refleksjoner</i>	95
6.3.1 Datamaterialets generelle sammensetning og omfang	95
6.3.2 Tilgang til 'feltet' av informanter og opplevelser	98
6.3.3 Observasjoner	101
6.3.4 Intervjuer	107
6.3.5 Koding, kategorisering og tematisering	110
6.3.6 Dokument-/tekstanalyse	113
6.3.7 Spørreundersøkelsen og statistisk analyse	115
6.4 <i>Den etnografiske analysens kvalitet og validitet</i>	120
6.5 <i>Representasjon og kunnskapsetiske dilemmaer</i>	122
6.5.1 Deltakende objektivisering og representasjon	125
7. Programmet ved knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff	130
7.1 <i>NCTs overordnede programtilbud (2012-2015)</i>	131
7.1.1 Arenaer og formater	131
7.2 <i>Tre utvalgte konsertarenaer/-formater</i>	134
7.2.1 Festivalens høytidelige åpning	135
7.2.2 Blågras i Lada 'na Malla	140
7.2.3 Countryfest på Breim	147
7.3 <i>Flertydig programmering og innhold</i>	154
7.3.1 Sentrum versus periferi	155
7.3.2 Maskulin versus feminin	156

7.3.3	Høy versus lav status.....	156
7.3.4	Stedets betydning i 'hard-core' og 'soft-shell' country	158
7.3.5	Kjønnsdimensjonen i 'hard-core' og 'soft-shell' country.....	161
7.3.6	Avspeilinger av sosial klasse i 'hard-core' og 'soft-shell' country	171
7.4	<i>Kulturrådets evaluering og countryfeltets forventninger.....</i>	<i>175</i>
7.4.1	Kvalitet, autentisitet og makt.....	177
7.5	<i>Oppsummering: Program, profil og posisjon</i>	<i>180</i>
8.	Festivalens publikum – meningsorienteringer og sammensetning	184
8.1	<i>Myter om countryfolket</i>	<i>185</i>
8.2	<i>Publikums fordeling på NCT-konerter i 2014</i>	<i>186</i>
8.2.1	Publikum, utdanning og programinnretning	189
8.3	<i>Publikums fordeling på sjangre og stilarter i 2014</i>	<i>192</i>
8.3.1	Samvariasjon mellom kjønn, alder, utdanning og musikalske preferanser	196
8.4	<i>Sju deltakere – sju portretter.....</i>	<i>199</i>
8.4.1	Hilde: I sitt rette element på Breim	200
8.4.2	Eirik: Rhonda Vincent er countryens Formel 1	202
8.4.3	Annlaug: Det er nedennom og hjem uten disse artistene.....	204
8.4.4	Øystein: Tok kanskje trenden litt tidlig.....	205
8.4.5	Tina: Den gode stemninga	207
8.4.6	Kristian: Country, festival, dugnad og fellesskap er helsebringende.....	208
8.4.7	Bjørn: Dagens regjering prøver å ta livet av kulturlivet	210
8.4.8	Oppsummering og sammenbinding	211
8.5	<i>Festivalopplevelsen som rituelt 'cowboy-karneval'</i>	<i>212</i>
8.5.1	Kollektive og individuelle ritualer	214
8.6	<i>Musikksmak, -konsum og kulturelt beslektede musikkformer</i>	<i>218</i>
8.6.1	Høy eller lav, hard eller soft.....	219
8.6.2	Grasrotas musikalske sannhetsnarrativ	223
8.7	<i>Kulturell kapital og musikalsk gentrifisering.....</i>	<i>226</i>
8.7.1	Inkludering og ekskludering av country.....	226
8.7.2	Inkludering og ekskludering av danseband	229
8.8	<i>Oppsummering: Publikums kulturelle smak, bruk og identitet.....</i>	<i>231</i>
8.9	<i>Uformell læring og didaktisk kosmopolitisme</i>	<i>235</i>
8.9.1	Didaktikk, danning, demokratisering og kosmopolitisme	236
8.9.2	Læringsaspekter knyttet til åpningskonserten.....	238
8.9.3	Læringsaspekter knyttet til Blågras.....	240

8.9.4	Didaktisk kosmopolitisme – utkast til teoretisk modell.....	245
8.9.5	Oppsummering og sammenbinding	247
9.	Konkluderende anmerkninger	249
9.1	<i>Program, publikum, posisjon og mening i lys av knutepunktstatusen</i>	<i>249</i>
9.2	<i>Musikalsk gentrifisering – egnet som forklaringsmodell?.....</i>	<i>251</i>
9.3	<i>Akademisering av country og knutepunkt</i>	<i>253</i>
	Referanser	255
	Vedlegg.....	267

Liste over figurer

Figur 1	Matrise over studiens ulike case, jf. Yin (2012)	103
Figur 2	'Festivalgeneral' Nils R. Sandal overrekker Vassendgutane gullplate foran folkehavet under NCT 2015	151
Figur 3	Norsk Countrytreffs offisielle konsertplakater for årene 2012, 2013, 2014 og 2015	158
Figur 4	Fender American Vintage '52 Telecaster®	166
Figur 5	Didaktisk kosmopolitisme som danning og fellesskap – utkast til teoretisk modell	246

Liste over tabeller

Tabell 1	Gjentakende generelle særtrekk og virkemidler i 'hard-core' og 'soft-shell' countrymusikk	73
Tabell 2	Oversikt over innsamlede/genererte data i perioden juli 2013 til desember 2015	97
Tabell 3	Eksempler på hyppig brukte sitatkoder og variabelkoder i NVivo	111
Tabell 4	Konsertoversikt, ekskludert artister, Norsk Countrytreff, 2012-2015	132
Tabell 5	Spørreskjemarespondentenes frekvensmessige fordeling på NCT-konserter i 2014 (N=119)	188
Tabell 6	Artistoversikt, hovedscena, Norsk Countrytreff, 2014 og 2015	191
Tabell 7	Mest populære generelle musikkjangrene i det totale utvalget, frekvens (N=119)	192
Tabell 8	Countryfansens generelle sjangerpreferanser, frekvens (N=102)	193
Tabell 9	Mest populære countrystilarter i det totale utvalget, frekvens (N=119)	194
Tabell 10	Countryfansens stilpreferanser, frekvens (N=102)	195
Tabell 11	Krysstabell over kjønns-, alders- og utdanningsmessig fordeling vs. preferanse for tre generelle musikkjangre (N=119)	197
Tabell 12	Krysstabell over kjønns-, alders- og utdanningsmessig fordeling vs. preferanse for tre countrystilarter (N=119)	199

*All words have the 'taste' of
a profession,
a genre,
a tendency,
a party,
a particular work,
a particular reason,
a generation,
an age group,
the day and
hour.*

(Bakhtin, 1981, s. 293)

1. Innledning

1.1 Countrymusikkens fornyede aktualitet

[J]eg synes det virker som det er en slags country/americana bølge over landet og at det er mange dyktige ukjente artister som leker seg i sjangeren om dagen og ... jeg føler dette har holdt på en stund. Før kunne country oppfattes som litt harry, sånn som var på campingfestivaler med dansband (*sic*) og sånn, mens nå er det blitt litt mer greit. (Aasen, 2015, 16. januar)

Sitatet tilhører den unge Oslo-baserte countryartisten Jonas Aasen. Det er hentet fra et intervju Aasen gjorde på oppdrag for et norsk online-musikkmagasin med en annen ung og allerede veletablert artist i det kontemporære country-/americanalandskapet, Nashville-baserte Justin Townes Earle – sønn til alternativcountrylegenden Steve Earle. I samtalen kommer de to inn på country- og americanamusikkens posisjon globalt og i Norge. Aasen innbyr til dans, og den yngre Earle svarer:

[J]eg har vært har vært (*sic*) på en del av de festivalene. Americana-sjangeren har gjort det hele mer tilgjengelig for folk. ... [I byene fant du] folkene som sto med en whiskey i baren, og der kunne man snakke om *god country*, så det har vært en oppsving i mange år. Både i Skandinavia og over alt ellers virker det som at det bare vokser seg oppover. Country har hadde (*sic*) noen stygge voksesmerter, og americana går gjennom noen virkelig stygge voksesmerter akkurat nå, helt ærlig vet jeg ikke hva americana betyr lenger. (Aasen, 2015, 16. januar, egen kursivering)

Sitatene ovenfor inneholder flere verdimesse stillingstager til forsvar for *det* samtalepartnerne gir uttrykk for at *de* betrakter som legitim kultur. Gjennom sine utsagn bidrar Aasen og Earle til opprettholdelsen av etablerte dikotomier mellom by og land, hipp og harry, americana og country, god og dårlig musikk – og de gjør det stort sett til fordel for første ledd i de respektive begrepsparene. Aasen og Earle peker videre på en økende interesse for og beskjeftigelse med deler av country- og americanasegmentet på musikkområdet, som parallelt kan se ut til å henge sammen med en destabilisering av disse kulturformenes grenseoppganger. Som aktive utøvere er de begge kyndige tidsvitner med henblikk på slike utviklingstrekk. I skrivende stund synes det rimelig å anta at countrymusikken de senere år har fått en sterkere posisjon i Norge enn på lenge. Sjangerens fornyede aktualitet manifesterer seg på en rekke ulike måter i samtida, og i løpet av

denne avhandlingen skal jeg rette fokus mot noen aktuelle fenomener og eksempler på nettopp dette.

Likevel handler dette doktorgradsarbeidet primært ikke om artister som Jonas Aasen og Justin Townes Earle. Utsagnene deres er derimot egnet som illustrasjon på sentrale fokusområder i prosjektet: At det stadig eksisterer spenninger knyttet til legitimeringen av sjanger, stil, låter og artister på country-/americanaområdet, og at disse musikkformene og -miljøene kan synes å inngå i 'gentriferingsprosesser' med både inkluderende og ekskluderende utfall i vår samtids kulturelle kontekster (jf. Dyndahl, Karlsen, Nielsen & Skårberg, 2014). Helt overordnet undersøker jeg i denne studien hvorvidt den folkelige, rurale countryfestivalkulturen som Aasen og Earle ser ut til å ta avstand fra, kan ses på som del av den antatte gentrifieringen av countrymusikken i Norge og på hvilken måte dette eventuelt foregår. Hovedpremisset for musikalsk gentrifiering, slik Dyndahl et al. (2014) presenterer begrepet, er at tradisjonell lavkultur, gjerne arbeiderklassekultur, tas opp i den offisielle, legitime kulturen og således blir del av 'det gode selskap' (s. 54). Dette fenomenet, innebefattet mulige kvalifiserende og diskvalifiserende virkninger, belyser jeg gjennom en undersøkelse av et bestemt 'case', nemlig den årlige kulturhendelsen og det nasjonale 'knutepunktet' for countrysjangeren i Norge i perioden 2012 til 2015: musikkfestivalen *Norsk Countrytreff*. I det kommende følger en kort presentasjon av studiens formål og problemstillinger.

1.2 Formål og problemstillinger

I 2011 ble det kjent at Norsk Countrytreff – i konkurranse med to andre søkere – ville bli tildelt knutepunktstatus for countrysjangeren av Kulturdepartementet (Henriksen, 2011, 18. oktober). Daværende kulturminister Anniken Huitfeldt frontet initiativet og utnevnelsen, som siden 2012 har gitt festivalen årlige overføringer på cirka 1,7 millioner kroner over Statsbudsjettet. Per 2015 fantes det totalt 16 knutepunktinstitusjoner i Norge, hvorav 12 er musikkfestivaler. Blant disse særlig tilgodesette og privilegerte musikkfestivalene var Festspillene i henholdsvis Bergen og Nord-Norge de første som fikk knutepunktstatus i 1995, mens Moldejazz ble tildelt det første 'populærmusikkknutepunktet' i 2000 (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008, s. 8-9). Countrysjangeren representerer på sin side det siste tilskuddet til ordningen. Og mens Festspillene i Bergen i 2015 mottok den største knutepunktbevilgningen på i overkant av 20

millioner kroner, var Norsk Countrytreff det eneste knutepunktet som samme år mottok under 2 millioner kroner (Kulturdepartementet, 2014).¹

Med dette som bakgrunn undersøker jeg i denne doktorgradsstudien primært: *endringsaspekter ved programinnholdet og kjennetegn ved publikumssammensetningen ved Norsk Countrytreff innenfor en avgrenset periode fra festivalen ble tildelt knutepunktstatus.*

I Stortingsmelding nr. 10 (2007-2008) *Knutepunkt*, som utgjør det sentrale førende dokumentet for de ulike knutepunktinstitusjonene, omtales de ni kriteriene² departementet legger til grunn for rapporterings- og vurderingsmekanismer innenfor ordningen (Det kongelige kultur- og kyrkjedepartement, 2008, s. 24-27). Kriteriene favner en rekke til dels overlappende områder der ikke alle er like relevante for denne studien. I lys av studiens sosioestetiske hovedformål, som altså er å undersøke mulige virkninger av knutepunktstatusen på festivalens program og publikum, vil mine undersøkelser og analyser tydelig berøre tre av de i alt ni kriteriene fra stortingsmeldingen: (a) *kunstnerisk ledende*, (b) *nyskapende og utviklingsorientert* og (c) *publikumsutvikling*. Jeg vil komme inn på flere av de seks øvrige kriteriene, men de vil ikke bli behandlet særskilt. De viktigste årsakene til dette er at disse kriteriene enten faller utenfor studiens sosioestetiske formål, eller at de allerede er formulert inn i de tre kriteriene jeg fokuserer på. Enkelte kriteriers regionspolitiske og kulturøkonomiske/-administrative innretting fremstår ikke som relevante for studiens problemstillinger. I sentrum for dette avhandlingsarbeidet står heller musikken, estetikken, publikums opplevelser og relasjoner.

Følgelig utgjør perspektiver på musikalsk sjanger og stil en viktig empirisk festet inngang til programdelen, mens sosial klasse og andre demografiske variabler som alder, kjønn og utdanning, samt ulike kulturelle symboler og praksiser, diskuteres oppimot publikumsdelen. Disse inngangene møtes imidlertid i analyser av musikalske preferanser og faktisk kulturbruk primært på, men også utenfor, festivalens arenaer. Studiens sentrale problemstillinger er:

¹ I forbindelse med Statsbudsjettet 2016, besluttet den sittende 'blåblå' regjeringen å avvikle og gradvis fase ut den om lag 20 år gamle knutepunktordningen (Habbestad, 2016, 25. februar; Kulturdepartementet, 2015).

² Disse er: forankring til sted, festivalaktivitet hvert år, kunstnerisk ledende, koordinering og samarbeid, nasjonal og internasjonal orientering, nyskapende og utviklingsorientert, publikumsutvikling, god ressursutnyttelse og regional medvirkning.

- *I lys av knutepunktstatusen, hvilke endringer kan spores i det kunstneriske tilbudet ved Norsk Countrytreff i perioden 2012-2015, og hva kjennetegner aktuelle sosioestetiske implikasjoner av disse programendringene?*
- *Hva kjennetegner ulike meningsorienteringer forstått som kulturell smak, bruk og identitet blant festivalens publikum i perioden med knutepunktstatus?*

Analysene og diskusjonene i denne avhandlingen vil, i lys av disse forskningsspørsmålene, kretse rundt aktuelle dikotomier kjent fra annen forskning på populærmusikk, kulturfestivaler og kulturpolitikk, slike som: høy og lav kultur, kunst og det kommersielle, god og dårlig musikk, 'hard-core' og 'soft-shell' country, hverdag og fest, sentrum og periferi, maskulin og feminin, individ og kollektiv, folkelig og autoritær, folkelig og distingvert. Som antydning ligger det i prosjektet en antakelse knyttet til gentrifisering av countrymusikk i Norge og at opprettelsen av et eget knutepunkt for countrysjangeren er del av en slik utvikling. Begrepet 'musikalsk gentrifisering' (Dyndahl et al., 2014) utgjør en sentral del av doktorarbeidets teoretiske tilfang og vil bli anvendt i kritiske diskusjoner rundt ulike empiriske fenomener som vedkommer studiens fokusområder.

Endelig kan det tilføyes at dette arbeidet dreier i retning av en kultur-/musikksosiologisk og fenomenologisk inspirert etnografi basert på bruk av både kvalitative og kvantitative metoder, hvor det førvitenskapelige, emiske nivået balanseres mot det teoretiske nivået for etisk begrepsutvikling (jf. Headland, Pike & Harris, 1990) – med blikket festet på en aktiv, befolket kulturkontekst som *hele tiden pågår og innebærer sosiale konsekvenser* (Frykman & Gilje, 2003, s. 30-40; Gilje, 2006). I studien anvender jeg således både innside- og utsideperspektiver, innenfor en holistisk fortolkningsramme, på en rekke holdninger, ytringer og væremåter i en mangfoldig sosiokulturell erfaringsverden, som på forskjellige måter og med ulik tyngde bidrar til å iverksette maktdiskurser omkring sosiale aktører.

1.3 Situering av 'caset' Norsk Countrytreff

Hvis musikkfestivalen Norsk Countrytreff (NCT) i kraft av sin knutepunktstatus eksemplifiserer musikalsk gentrifisering, så gjør den nettopp *ikke* det i et sosialt endringsvakuum og som noe særtilfelle innenfor countrysjangeren. Via kulturpolitikken har NCT tatt på seg et særskilt

nasjonalt legitimeringsansvar for en mangfoldig musikk sjanger, som hvert år feires av publikum, artister og arrangører under festivalhøytiden på Breim i Nordfjord. Men allerede siden kommersialiseringen av sjangeren tok til i USA på begynnelsen av 1920-tallet, har countrymusikk vært gjenstand for symbolsk gentrifisering og forsøk på estetisk elevasjon gjennom primært markedsorienterte tilpasninger. Drevet frem av personer og institusjoner i maktposisjoner kom de ulike folke- og populærmusikktradisjonene som countrymusikken har sitt utspring fra først sammen som kommersiell 'hillbilly'-musikk, ofte framført på sofistikerte måter på radio, scene og fonogram av middelklasseutøvere på jakt etter et ikke-eksklusivt arbeiderklassepublikum i streng forstand (Malone, 2002; Malone & Neal, 1968/2010; Neal, 2013; Peterson, 1995/2004, 1997). Denne musikken ble etter hvert så populær på tvers av klassesjikt i det amerikanske samfunnet at betegnelsen 'hillbilly' – delvis av stigmatiseringshensyn – i løpet av 1940- og 1950-årene ble kastet til fordel for sjangerkategorier som 'country and western' og etter hvert bare 'country' (Hubbs, 2014, s. 24; Peterson, 1997, s. 7).

Mange av de ulike stilretningene som vokste fram hovedsakelig i USA i løpet av det 20. århundre og som i dag kan samles under begrepet 'country', blir i varierende grad og omfang presentert som del av NCTs årlige program. Bluegrass er ett eksempel på en countrystilart som de senere årene har opptatt stor plass på festivalens bookingrepertoar og som, ifølge myten, ikke bare favoriseres av 'eliten', men som samtidig sies å representere den ekte, uberørte countrymusikken fra de amerikanske Appalachefjellene. Faktum er imidlertid at selv den 'autentiske' bluegrass – idealisert i store deler av verden gjennom musikken til innovatøren Bill Monroe og andre fremtredende aktører i senere tid – er en markedskonstruksjon og et kommersielt produkt (Hubbs, 2014, s. 10). Bluegrass er en kommersiell betegnelse på en musikkform tilpasset til dels svært ulike markedssegmenter – fra høyt til lavt – og gjort stadig mer raffinert på uttrykksiden før å møte publikums etterspørsel (Neal, 2013, s. 154-155). Enten vi snakker om country eller bluegrass, står vi videre overfor former for musikk hvis felles folkemusikktradisjoner var fundamentalt hybride og på ingen måte unnfanget i et kulturelt vakuum blant isolerte 'hillbillies' i Appalachene (Hermann, 2015). Den aktuelle musikken fra disse fjellområdene sørøst i USA oppstod ikke bare ut fra importerte tradisjonelle ballader og folkesanger fra de britiske øyer, gospel og spirituals, samt musikk fra omreisende 'minstrel shows'. Den trakk også på en rekke former for populærmusikk, inkludert 'vaudeville' og 'Tin Pan Ally'-musikk, og etter hvert også tidlig blues-, jazz- og popmusikk (Neal, 2013, s. 5-10).

Hybridiseringen, kommersialiseringen og gentrifiseringen av disse formene til tross synes det – overfor lytteren – nære formidlingsaspektet å stå sentralt for mange utøvere innenfor den brede folden av countrymusikk. Formidling av nære og varierte musikalske så vel som sosiale opplevelser til et bredt sammensatt publikum står også i sentrum for Norsk Countrytreff sin virksomhet lokalt, regionalt og nasjonalt. På festivalens nettsider kan man lese at arrangøren ikke tar mål av seg å bli størst, men snarere kvalitativt *best* på en rekke områder – en ambisjon som ledsages av festivalens slagord, 'Country for alle' (Norsk Countrytreff, 2015b). Videre står det i NCT sine vedtekter følgende om stiftelsens formål:

Norsk Countrytreff er ein knutepunktinstitusjon med eit sjangeroppdrag, og skal ha ein leiande posisjon innanfor country-sjangeren. Norsk Country Treff (*sic*) skal drivast etter dei generelle kriterium som det er gjort rede for i St.meld. nr. 10 (2007-2008) Knutepunkt og i utlysingsteksten for knutepunkt.

Å i framtida vere den kvalitetsmessig beste festivalen i Norge, og å kunne tilby dette kulturtilbodet til fastbuande og til besøkande frå inn- og utland.

Å arrangere eit årleg countrytreff i Gloppen kommune. Arrangementet har eit overordna mål å presentere nasjonale og internasjonale artistar og grupper på høgt musikalsk (*sic*) nivå, vidare skal arenaen vere open for regionale og lokale etablerte og nye artistar og grupper som på den måten kan få presentere seg i eit større miljø.

Å kunne vere arrangør eller vere medarrangør i andre lokale, regionale og nasjonale countrykonsertar gjennom året, med det som føremål å auke interessa for countrymusikk, og dermed legge grunnlag for auka interesse for den årlege countryfestivalen. Dette må likevel ikkje verte ei økonomisk belastning for stiftinga.

Å oppretthalde og vidareutvikle det gode og attraktive miljøet, og å kunne tilby fleire tilbod for heile familien under den årlege countryfestivalen. (Brønnøysundregistrene.no, 2015)

Slik det første, overordnede punktet impliserer, ble festivalens vedtekter revidert i og med knutepunktstatusen. Etter krav fra myndighetene ble også styrets sammensetning endret som følge av knutepunkttildelingen. Disse og andre aktuelle utviklingstrekk ved festivalen skal jeg belyse nærmere i avhandlingens resultat- og analysekapitler.

Norsk Countrytreff har hovedsete og festivalkontor på Reed (også stavet Råd) i landbruksbygda Breim i Gloppen kommune i Sogn og Fjordane fylke. Norsk Fjordhestgard langs E39 mellom Reed og Byrkjelo fungerer som hovedarena for festivalen, men NCT har arrangementer også andre steder rundt omkring i kommunen, blant annet i kommunesenteret Sandane. Spektakulær

vestlandsnatur med fjord, fjell, breer, elver og innsjøer utgjør omgivelsene for de fastboende, drifterne av festivalen og tilreisende publikummere. Vestlandet har historisk sett vært en viktig landsdel med hensyn til countrymusikken i Norge (Solli, 2006). Festivalen ligger i så måte strategisk plassert langs kysten mellom Bergen og Molde. Den historiske interessen for country og den rurale identiteten i landsdelen kan synes å ha betydning for NCTs publikumstilfang, som i hovedsak består av vestlendinger (intervjuer med festivalledelsen, 25. og 27. februar 2014; dialog med festivalledelsen, 4. mars 2015).

Idéen om en countryfestival i Breimsbygda oppstod blant noen lokale kamerater. Én av disse var 'festivalgeneral' Nils R. Sandal, som i skrivende stund fortsatt er en viktig del av festivalapparatet som styreleder og booking-/artistansvarlig. Det første arrangementet ble avholdt på et lastebilplan i 1995 med et publikum som talte anslagsvis 2000 mennesker. Den første festivalen gikk med et solid underskudd, men viljen til å fortsette med dette kulturarbeidet var stor. Siden den gang har det blitt avviklet countrytreff på Breim hvert år, og i 2014 ble 20-årsjubileet markert med egen utstilling i det gamle huset til den lokale spellemannen Peder Råd inne på festivalområdet. NCT har helt siden starten vært basert på dugnadsinnsats og storstilt mobilisering av folk i bygda. Det ligger i stiftelsens vedtekter at deler av festivalens overskudd skal gå tilbake til bygdas innbyggere via de frivillige organisasjonene som sammen utgjør festivalens stiftere (intervjuer med festivalledelsen, 24.-27. februar 2014; feltnotater).

Fra den spede begynnelsen har festivalen gradvis utviklet seg til å bli ett av de største kulturarrangementene i Sogn og Fjordane. Fylket huser i dag flere knutepunktfestivaler og andre markante aktører, nye og gamle, blant annet *Førdefestivalen*, *Malakoff Rockfestival* og *Opera Nordfjord*, samt nyvinningen og 'festivalkonkurrenten' *Køntri* lenger sør i fylket. Det virker derfor naturlig å fremholde at det er tradisjon for ambisiøs kulturaktivitet i Sogn og Fjordane, og ikke minst i NCTs vertskommune, Gloppen, som i en årrekke har vært inne med topplasseringer på Telemarksforskning sin årlige kulturindeks (Telemarksforskning.no, 2014). I tillegg til NCT huser kommunen blant annet flere andre musikkfestivaler med ulik profil og varierende omfang, samt Firda videregående skole med egen musikk, dans og dramalinje.

Knutepunktstatusen og sjangeransvaret for countrymusikken i Norge setter NCT i en unik posisjon sammenlignet med andre countryfestivaler her til lands. I floraen av

knutepunktinstitusjoner og 'sjangerivaretakere' representerer den stadig også en 'outsider' – eller "veslebroren i knutepunktsystemet", slik en representant for festivalledelsen selv beskriver festivalens plassering i dette kulturpolitiske hierarkiet (intervju, 4. mars 2015). I sammenheng med den tverrpolitiske satsingen *Kulturløftet* under Stoltenberg II-regjeringen (de 'rødgrønne'), uttrykte det offisielle, kulturpolitiske Norge – gjennom handling – likevel anerkjennelse av countrymusikken og de mange uttrykksformene den representerer. Kvaliteten er der, og sjangerdiskrimineringen er offisielt avblåst, ifølge myndighetene:

Sjangerdiskrimineringen i kulturpolitikken er for alvor over med opprettelsen av dette knutepunktet. Det er en anerkjennelse av at det er like mye kvalitetsmusikk innenfor country som i andre sjangere. (Kulturdepartementet, 2011)

Daværende kulturminister Anniken Huitfeldt kom med denne uttalelsen i en offisiell pressemelding noen måneder forut for tildelingen av countryknutepunktet til Norsk Countrytreff på bekostning av de to andre festivalene som søkte, Seljord og Vinstra. Litt oppsiktsvekkende er det at ministeren i offisiell sammenheng fremmet sterke meninger om kvalitet i form av en inkluderende, men samtidig også ekskluderende, ytring som dette, all den tid for eksempel dansebandsjangeren stadig neglisjeres fra offisielt hold (jf. Dyndahl et al., 2015; Stavrum, 2014). Huitfeldt beskriver videre hvordan Norsk kulturråd hadde ansvaret for å vurdere det kunstneriske og innstille i søknadsprosessen, mens beslutningen om tildeling lå på statsrådsnivå (intervju, 10. november 2014). I tillegg til at Kulturrådets musikkfaglige eksperter ble engasjert, slik de også ble noen år senere da den nye knutepunktfestivalens kunstneriske måloppnåelse skulle evalueres (Norsk kulturråd, 2014), aktiviserte prosessen også flere eliteaktører i det norske countryfeltet. Flere av disse pekte implisitt eller eksplisitt på Breim som den antakelig best kvalifiserte festivalkandidaten til det forpliktende knutepunktoppdraget (Kvalshaug, 2011, 11. juli; Mosnes, 2010, 24. september). For øvrig har knutepunktordningen i løpet av sin levetid høstet kritikk for å bryte med prinsippet om 'armlengdes avstand' (Mangset, 2012b) gjennom å legge føringer for festivalers kunstneriske innhold og for å virke konkurransevridende (se f.eks. Svendsen, 2014). Oppgraderingen av Norsk Countrytreff til knutepunkt med nasjonalt sjangeransvar gikk således på ingen måte ubemerket hen i den norske offentligheten, ei heller spørsmålet om festivalens kunstneriske leveranse, noe jeg skal komme utførlig tilbake til senere i avhandlingen.

1.4 Avhandlingsarbeidets tverrfaglige forankring

Litteraturgjennomgangen som følger etter dette innledningskapittelet bærer bud om at mitt avhandlingsarbeid trekker på flere fagområder, forskningstradisjoner og -disipliner. Overordnet definerer jeg prosjektet innenfor forskingsfeltet 'tverrfaglige kulturstudier' (Cultural Studies), etter den såkalte Birminghamskolen med forskere som Stuart Hall og Raymond Williams og Frankfurterskolen med Theodor Adorno og Max Horkheimer før det. Denne tradisjonen representerer noe mer enn én renskåret vitenskapsdisiplin, som for eksempel sosiologi eller antropologi. Snarere kan det være mer dekkende å se kulturstudier som en språklig og diskursivt betinget intellektuell formasjon (jf. Barker, 2003, s. 4-6) hvor en rekke disipliner, skoler, grupperinger og forskere fra en bred fold av humanistiske og samfunnsvitenskapelige fag, fører kritiske, tverrfaglige diskusjoner omkring bestemte tema og interesseområder. Et slikt overordnet område er populærmusikk, mens countrymusikk på sin side representerer et fagområde innordnet i dette. Mitt prosjekt har en tydelig populærmusikk-/populærkulturprofil i og med fokuset på countrymusikk og countrykultur.

Studiet av populærmusikk skjøt fart på 1980-tallet, og sentrale forskere som Richard Middleton (1990) og Simon Frith (1996/1998, 2004a) har kommet med viktige bidrag til ulike analytiske og metodiske tilnærminger. Generelt byr forskning på populærmusikk og populærkultur som definerer seg innenfor eller assosieres med tverrfaglige kulturstudier og kulturteori, på et (relativt) mangfold av teoretiske perspektiver som kombineres på nye og innovative måter på tvers av disiplinær forankring. Innovative, analysedrevne tilnærminger og *maktavslørende formål* (jf. Larsen & Mangset, 2014, s. 6) kjennetegner slik forskning, som på ulike måter kan snakke på vegne av undertrykte/marginaliserte grupper og sjangre og peke på behov for sosial endring (jf. Barker, 2003, s. 5).

Mitt ph.d.-prosjekt er preget av en slik tverrfaglig tilnærming og forankring, supplert med bestemte kultursosiologiske, kulturpolitiske, språkfilosofiske og musikkpedagogiske perspektiver. Videre er prosjektet designet som en etnografisk 'mixed methods'-studie, noe som også representerer en tverrfaglighet i og med bruken av kvalitative og kvantitative metoder. Alle disse perspektivene, teoriene og metodene skal jeg komme nærmere tilbake til i kapitlene som følger forut for resultat- og analysedelen/etnografien. Enn så lenge skal jeg nøye meg med å slå fast at

det løper en sosiokulturell og en i noen grad estetisk destabiliserende rød tråd gjennom denne forankringen og gjennom avhandlingsarbeidet.

1.5 Avhandlingens oppbygging

Kapittel 2 utgjør avhandlingens litteraturgjennomgang. Her presenterer jeg tidligere forskning som på ulike måter kan relateres til mitt ph.d.-prosjekt. De utvalgte forskningsbidragene representerer fire kunnskapsområder og akademiske felt: forskning på country, forskning på festivaler, kulturpolitisk forskning og kultursosiologisk forskning. Bidragene kommer fra mange forskjellige vitenskapelige disipliner og er, som dette avhandlingsarbeidet, gjerne av tverrfaglig karakter. Gjennomgangen er naturligvis ikke uttømmende, men gjør et stykke på vei opp status for kunnskap innenfor de fire feltene med vekt på denne forskningens resultater.

I kapittel 3, 4 og 5 beskriver og drøfter jeg de teoretiske perspektivene avhandlingsarbeidet bygger på. Mens kapittel 3 omhandler Bourdieus praksisteori med særlig vekt på hans habitus-, kapital- og felt-begrep, tar kapittel 4 for seg Bakhtins dialogisme og karnevalisme sett i lys av tekstbegrepet og rituelle feiringer. Ph.d.-prosjektet finner sin ontologiske og epistemologiske forankring i disse forfatternes sosialkonstruktivistiske perspektiver. I det tredje teorikapittelet – kapittel 5 – presenterer jeg annen aktuell teori som kan sies å bygge eksplisitt på Bourdieu og implisitt på Bakhtin, og som ofte kritiserer og utfyller disse. Blant annet redegjør jeg for Dyndahl et al. sin teori om musikalsk gentrifisering, samt Petersons 'omnivore'-begrep og 'hard-core/soft-shell country'-dialektikk og dikotomi, i dette kapittelet.

Kapittel 6 er avhandlingens metodekapittel. Her trekker jeg først opp de viktigste metodologiske forbindelsene til det forannevnte sosialkonstruktivistiske teoritilfanget, det vil si prosjektets fenomenologiske og etnografiske innretning og utgangspunkt. Forskerens utsideperspektiver blir drøftet i lys av forskningsdeltakernes innsideperspektiver – som metodiske og analytiske verktøy og strategier, og som representasjonsdilemma. Ikke ubetydelige deler av kapittelet handler om studiens utvidede etnografiske design, som kan kalles postmoderne. Både datainnsamlingsmetodene og analysemetodene jeg har brukt, er paradigme- og sjangeroverskridende, men på måter som er ment å skulle styrke forskningens kvalitet, validitet og etnografiske karakter.

I kapittel 7 og 8 presenterer og analyserer jeg empirien samlet inn i forbindelse med studien og diskuterer resultatene av forskningen. Det første av disse kapitlene gir primært svar på avhandlingens problemstilling knyttet til Norsk Countrytreffs kunstneriske programinnhold, mens det andre besvarer problemstillingen som omhandler publikums meningsorienteringer. Til slutt i denne resultat- og analysedelen, som for øvrig kan ses på som avhandlingens hjerte, presenterer jeg et eget bidrag til teoriutvikling.

Kapittel 9 representerer etnografiens og avhandlingens siste del. Her hever jeg det analytiske blikket og fremsetter noen konkluderende anmerkninger og tillegg som kobler flere av avhandlingens ulike fokus- og problemområder sammen. Avslutningsvis peker jeg i tillegg på noen mulige konsekvenser og muligheter i lys av det foreliggende forskningsbidraget.

2. Kunnskapsstatus

Denne avhandlingens litteraturgjennomgang gjør, et stykke på vei, opp status for kunnskap om tre små, men likevel store, forskningsområder. Små fordi de befinner seg i marginene av humanistisk og samfunnsvitenskapelig forskning siden de strengt tatt ikke utgjør tradisjonelle fagdisipliner; og store blant annet fordi en fullstendig gjennomgang av aktuell litteratur innenfor disse tre til dels overlappende områdene ville sprengt rammene for en normalt doktorgradsavhandling i Norge i dag. Kunnskapsområdene jeg sikter til, er (1) countrymusikk og countrykultur; (2) kulturfestivaler, med særlig henblikk på musikkfestivaler, og (3) kulturpolitikk. Disse områdene kan også betraktes som felter i bourdieusk forstand idet de består av ulike institusjoner, aktørposisjoner, vitenskapelige objekter og symbolske stridigheter (Bourdieu, 1993a, 1993b; Broady & Palme, 1989). I utlegningen som følger foretar jeg ikke en feltanalyse. Like fullt presenterer jeg et hensiktsmessig utvalg bidrag innenfor hvert av disse forskningsfeltene – bidrag som har blitt og/eller fremdeles betraktes som toneangivende og som er spesielt relevante for den foreliggende studien. Med andre ord synliggjør min litteraturgjennomgang også noen mer eller mindre legitime posisjoner og stridigheter innenfor disse ulike og til dels overlappende 'akademiske kamparenaer'.

I underkapittel 2.2.3 trekker jeg i tillegg inn et fjerde forskningsfelt, nærmere bestemt kultursosiologi. Dette kunnskapsfeltet kan betraktes som vesentlig større enn de tre første om man, for eksempel, teller antall vitenskapelige publikasjoner som kommer opp som treff ved relevante søk i databaser som Oria og Google Scholar. Dette feltet kan avgrenses til forskning på kulturell smak, bruk, status og distinksjon. Kultursosiologi er en voksende underdisiplin av sosiologi, som på sin side representerer en av de store, etablerte akademiske disiplinene. Flere av bidragene fra de tre førstnevnte forskningsområdene/-feltene som jeg kommer inn på i løpet av dette kapitlet, antar musikk- og/eller kultursosiologiske perspektiver. Typisk for mange av disse empiriske og filosofiske arbeidene er at de, i likhet med min avhandling, orienterer seg på tvers av ulike forskningsfelt og disiplinære retninger. De representerer akademiske objekter/tekster som på forskjellige måter beveger seg mellom og på tvers av flere vitenskapelige delfelt. Mitt ph.d-prosjekt har utviklet seg i stadig samspill med forskning fra disse konstruerte feltene. Den populærmusikalske/-kulturelle røde tråden som løper gjennom arbeidet, suppleres likevel også

med bidrag fra andre felter og disipliner, slik jeg var inne på i innledningskapittelet. Noen av disse, blant annet enkelte musikkpedagogiske arbeider, vil også dukke opp i denne litteraturgjennomgangen.

2.1 Om countrymusikk og countrykultur

Det er av flere grunner naturlig å begynne dette kapittelet med en gjennomgang av ulike toneangivende og relevant litteratur knyttet til countrymusikk. Ikke bare for en rekke analyser i denne avhandlingen er countrymusikken det sentrale omdreiningspunktet; den er det også for festivalen Norsk Countrytreffs programinnhold, samt for publikums og andre aktørers opplevelser og vurderinger. På samme måte som *kunstverkene* er omdreiningspunkt og det som står på spill i kunstfeltet (Solhjell & Øien, 2012, s. 218), strides det i countryfeltet om *countrysangene* – og om *artistene* som fremfører, tolker og/eller står bak disse populærmusikalske verkene. Festivalen har et kunstnerisk innhold som fra år til år fremføres av en lang rekke artister i form av en enda lengre rekke sanger, vokale så vel som instrumentale. Countryfeltets verker og artister er de sentrale omdreiningspunktene i feltet, og dermed også de erfaringsobjekter ulike aktører forhandler om gjennom blant annet verditilskrivelser og definatoriske ytringer og motytringer.

Denne studien representerer en god del nybrottsarbeid hva gjelder forskningsbasert kunnskap om countrymusikk i Norge. Ikke før har det blitt gjort en vitenskapelig undersøkelse på ph.d.- eller tilsvarende nivå som, gjennom bruk av både kvantitative og kvalitative metoder, totalt sett kartlegger så mange publikumsrespondenter og -informanter direkte knyttet til fenomenet country som denne. Det er også, uavhengig av nivå, den eneste kjente akademiske studien som tar for seg diskursen rundt knutepunktstatus til countrysjangeren i Norge. Jeg har tidligere referert til Kristin Sollis avhandling *North of Nashville: Country music, national identity, and class in Norway* (2006), som på utmerket vis gir en informert kulturanalytisk presentasjon av countrymusikkens historie i Norge fra årene etter andre verdenskrig og frem til begynnelsen av 2000-tallet. Solli analyserer også kontemporær norsk countryfestivalkultur som del av sin doktorgrad. Idet hun fokuserer på flere festivaler, foretar hun imidlertid en noe bredere analyse enn det jeg gjør i den foreliggende studien, som har et tydelig definert overordnet case i knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff, samt flere empirisk-analytiske under-case knyttet til festivalens program og

publikum (se kapittel 6, s. 103). Interessant nok møtes Sollis og min avhandling også i analyser og diskusjoner av den statlige kulturpolitikken rolle og i en felles tematikk som kan knyttes til musikalsk gentrifisering (jf. Dyndahl et al., 2014). Alle disse aspektene og fenomenene skal jeg komme tilbake til nedenfor. Først skal jeg presenterer noen aktuelle forskningsbidrag hovedsakelig knyttet til amerikansk country og countrykultur som er egnet til å utdype og utfordre den situeringen av sjangeren jeg foretok i innledningskapittelet.

2.1.1 Country Music, U.S.A.³

[I]n this historically mobile nation, country music is virtually a missing puzzle piece in the many representations of the American road. If literature, film, and the visual arts all celebrate the American road as a long-term, important, and prominent part of the national culture, so does country music, contributing extensively to the meanings we attach to the road. (Tichi, 1994, s. 4)

I innledningskapittelet beskrev jeg kort hvordan *kommersiell countrymusikk* oppstod utfra et sammensurium av ulike folke- og populærmusikktradisjoner i det sørøstlige USA på 1920-tallet. Denne hybride tilkomsten og utviklingen av tidlig countrymusikk som de første tiårene ble markedsført som 'hillbilly music', er godt dokumentert (se f.eks. Hermann, 2015; Malone, 2002; Malone & Neal, 1968/2010; Peterson, 1997). Historisk sett er country uløselig knyttet til de amerikanske sørstatene: til Appalachefjellene som strekker seg gjennom Virginia, Tennessee og Carolina; til Kentucky – 'The Bluegrass State'; til Texas og Oklahoma; men også til California på USAs vestkyst. Samtidig som countrymusikk tradisjonelt har hatt en sterk forankring i rural folke- og arbeiderklassekultur i disse områdene, har også urbane sentra som Nashville, Atlanta, Austin, Bakersfield, Los Angeles og New York til ulike tider vært viktige steder for produksjon og utøvelse av denne kommersielle musikkformen. Country har i hovedsak europeiske og afrikanske musikalske røtter og har som hybrid sjanger blitt formet gjennom ulike rekonfigureringer av slik tradisjonsmusikk i samspill med populærmusikalske trender, slik jeg beskrev det i avhandlingens innledning. Countrymusikken er rural og urban, lokal og global på én og samme tid (jf. Malone & Neal, 1968/2010; Solli, 2006). Sjangeren representerer videre *både* tradisjon *og* innovasjon. Den har gitt opphav til en lang rekke undersjangre – eller *stilarter*, som er den betegnelsen jeg primært bruker i dette avhandlingsarbeidet – de siste ett hundre årene (Neal, 2013). Countrymusikkens stilistiske mangfold kommer jeg tilbake til litt senere i kapittelet.

³ Tittelen på dette underkapittelet er den samme som tittelen på Bill C. Malones innflytelsesrike historikk over amerikansk countrymusikk først publisert i 1968 (Malone & Neal, 1968/2010).

Tilhører country folke- og lavkulturen eller den mer høyverdige kulturen? Det finnes ulike svar på dette på overflaten ganske naive spørsmålet. Den amerikanske kulturforskeren Cecelia Tichi (1994) finner, jamfør sitatet ovenfor, at den tradisjonelt nedvurderte countrymusikken deler et symbolsk og tematisk fellesgods med en rekke anerkjente uttrykk innenfor andre kunstarter. Den hverdagspoesi som kjennetegner mange countrysanger og -sangere er, ifølge Tichi, langt på vei den samme som finnes i mye høyt aktet amerikansk litteratur. Forfatteren viser at de store countrystjernene historisk sett har bidratt med fortellinger som artikulere og angår 'hele' nasjonen og 'hele' folket (s. 4). I dette perspektivet blir country like vesentlig og høyverdig som for eksempel kanonisert nasjonallitteratur.

Sosiologen Richard A. Peterson (1997) sammenstiller ikke countrymusikk med kunst ('fine arts'), slik Tichi gjør. Peterson fastholder at country tilhører det kommersielle – det populære snarere enn det høykulturelle – domenet eller feltet. I sin innflytelsesrike undersøkelse av den autentisering og institusjonalisering sjangeren har gjennomgått i USA, leser han country som en "commercial market form 'in the middle' without being 'absorbed' into popular music, 'elevated' into art, or 'ossified' as a folk music" (s. 7). Peterson (2005b, s. 276) peker selv på diskrepansen mellom sitt eget og Tichis syn på countrymusikkens estetiske (im)mobilitet i USA. Han tolker sistnevntes tolkning, i tråd med 'omnivore'-tesen (Peterson & Kern, 1996), som et forsøk på symbolsk gentrifisering av en lav- eller populærkulturell sjanger inn i den dominerende kulturen (Peterson, 2005b, s. 273). Til tross for at Peterson selv ikke betrakter countrymusikk som kunst, kan også hans omfattende innsats og toneangivende posisjon innenfor forskning på countrymusikk forstås som del av en musikalsk gentrifiseringsprosess som stiller bestemte krav til 'deltakende objektivisering' og 'epistemisk refleksivitet' fra forskerens side (Bourdieu & Wacquant, 1993; Dyndahl, 2013; Dyndahl, Karlsen, Nielsen & Skårberg, 2016).

Det som avgrenser og definerer countrysjangeren og plasserer den i et eget rom *i midten* i den amerikanske konteksten, er ifølge Peterson (1995/2004, 1997) en stadig pågående dialektikk – en tilgang- og etterspørselsdrevet pendelbevegelse av reaksjoner og motreaksjoner – bestående av det han kaller 'hard-core' og 'soft-shell' countrymusikkuttrykk. Aspekter ved denne modellen utgjør deler av mitt teorigrunnlag, og jeg gjør nærmere rede for dialektikken og dikotomiene den innebærer i kapittel 5. Kort fortalt er såkalt "'hard-core' country typisk bærer av nære, uformelle

og rustikke musikalske egenskaper, mens 'soft-shell' country motsatt er distansert, formalisert og glatt. Musikkuttrykk i den førstnevnte kategorien beskrives gjerne som ekte og verdifulle, mens uttrykk i den sistnevnte kategorien heller omtales som falske og verdiløse" (Vestby, 2016, 12. september). Mens den ene går i retning av 'roots' og ofte anerkjennes som autentisk, går den andre i retning av 'pop' og devalueres som inautentisk (Peterson, 1995/2004, s. 89, 94-95). Endelig fremføres 'soft-shell' country gjerne med standard amerikansk-engelsk uttale og med vokale og instrumentale artikulasjonsmåter som svarer til mainstream-idealer, mens 'hard-core' uttrykk tar i bruk autentisitetens markøren 'twang' både vokalt og instrumentalt (s. 94-95). Twang kan forstås som det musikalske virkemiddelet som tydeligst definerer amerikansk countrymusikk. Geoff Mann (2008) beskriver *instrumental twang* som:

the short sustain and dynamic resonance of instruments like banjo, mandolin or dobro, the sounds of which are distinguished by an abrupt, relatively sharp initiation when plucked, which is followed by a quick, usually slightly ascending, muting. The sound is often fundamental to the material construction of these instruments; even if you cannot play the pedal steel, you can make it twang, and when you do, it sounds 'country'. (s. 79)

Mann vektlegger også betydningen av *vokal twang* i countrymusikk. Han påpeker at countrysangere, uavhengig av hvor de kommer fra, i de aller fleste tilfeller synger med en nærmest 'regelbunden' diksjon og betoning basert på språket som snakkes i de amerikanske sørstatene (s. 79). I sin mastergradsavhandling om Dolly Parton illustrerer Sissel Anette Myhre (2010) hvordan twang kan fremkalles vokalt:

through the use of chest voice, of twangy, nasal vocals and the use of emotive signifiers like sighs and breaks, most notably the 'blue yodel', created by making an abrupt switch between chest- and head voice, was made famous by Jimmie Rodgers (and later by Hank Williams). (s. 28)

Likevel finnes det en hel del musikk uten slike karakteristiske former for twang som også faller innunder countrybegrepet. Et krav om instrumental og/eller vokal twang er således et urettmessig og ekskluderende krav. I Petersons *Creating country music: Fabricating authenticity* (1997) foreslås det at polert 'soft-shell' country kunne smeltet fullstendig sammen med sentimental 'middle-of-the-road' populærmusikk hadde det ikke vært for en "counterveiling hard-core force at work" (s. 229-230). Dialektikken, som grovt sett synes å svinge med fem til tiårs mellomrom, følger det amerikanske musikkpublikummets stadige etterspørsel etter 'twangy' 'hard-core' countrymusikk og neotradisjonalistiske artisters svar på dette, hvis uttrykk 'soft-shell' countryartister og produsenter igjen tilpasser seg og rekonfigurerer til nye pop-orienterte countryuttrykk (s. 229-

230). Ifølge Peterson er det dette samspillet som gjør country til country – kommersiell sådan, på tvers av stilarter og dikotomiske skiller – og ikke noe annet, for eksempel popmusikk eller kunstmusikk.

Kulturteoretikeren Barbara Ching (2001, s. 14) kritiserer blant andre Tichi (1994) for unyansert å generalisere utfra kommersiell mainstream country uten å ta i betraktning sentrale forskjeller mellom ulike typer eller stilarter innenfor mangfoldet av countrymusikkuttrykk. Følgelig hevdes Tichi å komme til kort hva gjelder det ekspressive meningsinnholdet som eksisterer innenfor sjangeren. Ching (2001) finner at der mainstream countrymusikk, gjerne av typen Nashville-produsert 'soft-shell' country, hovedsakelig tar opp ukontroversielle temaer og innordner seg rådende konservative verdier i samfunnet, så artikulerer 'hard-core' country, det være seg fra Bakersfield, California; Austin, Texas; så vel som fra Nashville, Tennessee, like ofte det motsatte:

It certainly expresses interest in life, liberty, and the pursuit of happiness although it more often focuses on the opposite in order to amplify the resentment and resilience of those whose pursuit has been arduous. (s. 6)

Ching foretrekker Petersons sykliske forklaringsmodell fremfor mer lineære fremstillinger av denne kommersielle musikk sjangerens utvikling (s. 8), men kaller altså på et dybdesyn hva angår musikkens rolle i meningskonstruksjon og som identitetsmarkør. Hun synes ikke uten videre å slutte seg til Petersons gentryfiserings- og altetertese (Peterson, 1996, 2005b), ei heller til hans generelle påstand om at country er likt av folk i alle deler av det nord-amerikanske samfunnet og globalt (Peterson, 1997, s. 7). Gjennom sitt *selvbevisste lavkulturelle meningsinnhold* er det Ching (2001) helt enkelt refererer til som 'hard country', representert ved kommersielle stjerner fra 'grasrota' som Buck Owens, Merle Haggard, Waylon Jennings, Willie Nelson, George Strait med flere, like gjerne egnet til å vekke avsky som beundring (s. 6). Senere forskning støtter Chings funn. Forankret i Cultural Studies og forskning på kjønn og klasse tar Nadine Hubbs (2014) Chings utfordring på alvor. Hun viser til en utbredt disidentifikasjon med country i den amerikanske middelklassen: "The middle-class ear, so to speak, is ill attuned to country music and is often as deaf to its virtues as to its genuine flaws" (s. 50). Som meningsbærende kulturform forblir country, ifølge Hubbs, i vesentlig grad i den eksplisitt lavkulturelle delen av det populærmusikalske feltet – ulikt den allerede gentryfisererte jazzen og anerkjente rocken – som "a taste apart" (s. 41).

Countryhistorikeren Bill C. Malone oppsummerer sentrale deler av det selvbevisste lavkulturelle meningsinnholdet Ching (2001) viser til. På det overordnede nivået tar amerikanske countrymusikkartister opp ulike dagligdagse problemer og utfordringer *vanlige folk* møter på i sine liv (Malone, 2002, s. ix). Countrytekster ”describes life as it is, not as one wish it would be ... and remind the listener that his or her private pain has been felt by other people” (Malone & Neal, 1968/2010, s. 298, 301). Av konkrete temaer og verdier identifiserer Malone blant annet nostalgi, familie, kjærlighet og lengsel, synd og forlatelse, fortvilelse og medfølelse, tradisjonelle kjønnsroller og moralske dilemmaer (s. 298-301). Denne musikken hevdes videre å ha bred appell hos den gjennomsnittlige amerikaneren, gjerne ”working class [people] with middle-class aspirations” (s. 298) – en amerikansk gjennomsnittsbefolkning utsatt for ikke ubetydelige prøvelser i møte med livets harde realiteter.

Malone (2002) finner imidlertid at vanlige folk i denne konteksten ikke kan reduseres til ’working class americans’. Gruppen av mennesker som identifiserer seg med countrymusikk er mer mangfoldig enn som så og traverserer ulike sosiale sjikt. Han mener betegnelsen ’working people’ er bedre egnet (s. viii). Dette synet reiser tvil om den harde countrymusikkens meningsinnhold virkelig er så utpreget lavkulturelt som det ofte kan bli fremstilt i ulike populære mediekkanaler. Flere av countryartistene nevnt i forrige avsnitt høster anerkjennelse også i den kulturelle middelklassen og overklassen, for eksempel Waylon Jennings og Willie Nelson. Legg til Johnny Cash og Kris Kristofferson, som sammen med Jennings og Nelson utgjorde supergruppen The Highwaymen, og bildet blir tydelig komplisert. Tekstene til disse outlaw countrypionerene og de ulike strategiene de benyttet seg av i iscenesettelsen av bandet så vel som sine individuelle artistpersonaer, spenner fra det konservative, trivielle og dypt religiøse til det liberale, seriøse og dypt intellektuelle. Kvinnelige kommersielle countryartister som Dolly Parton, Loretta Lynn og The Dixie Chicks har også bred appell på tvers av samfunnsklasser. I en generelt konservativ sjanger og musikkindustri er disse artistene del av en feministisk countrybevegelse som taler en rekke vanlige amerikaneres sak – og sine egne – gjennom ulike ’tekstlige’ oppgjør med rådende verdier og gjøremåter i samfunnet og industrien de opererer utfra (Keel, 2004). Til tross for store innbyrdes forskjeller både musikalsk og sosialt, uttrykker alle disse betydningsfulle mannlige og kvinnelige countryartistene likevel kanskje en felles bevissthet og sosial samvittighet forankret i en form for egalitær filosofi blant folk i det sørlige USA (jf. Malone, 2002, s. viii).

Mens de overnevnte forskerne anerkjenner at deler av countrymusikken – både harde og myke former – av ulike grunner lenge har vært høyt aktet også i de øvre sosiale sjikt, hersker det altså liten tvil om sjangerens sterke kobling til rural, sørlig arbeiderklassekultur. Et forskningsbidrag som pløyer dypt med hensyn til denne forbindelsen er etnomusikologen og språk- og kulturanthropologen Aaron A. Fox sin etnografi *Real country* (2004a), som dokumenterer og teoretiserer samspillet mellom musikk og språk i et texansk arbeiderklassesamfunn. Fox kritiserer et godt stykke på vei de overnevnte countryforskere vektlegging av denne musikkens utpregede kommersialitet og tilhørende strukturelle implikasjoner, og han tar til orde for eksistensen av en reell – og ikke alltid fabrikkert – countryautentisitet fundert i sosiokulturell erfaring med musikk og språk (s. 30-31). Fox finner at:

Country music, in the context of rural, working-class life, is the complicated poetry of complicated people, albeit people who think proudly of themselves as simple and profoundly 'ordinary'. ... [T]o the Texans who appear in these pages, country music, verbal art, and the authentic representation of their social experience are inseparable ideas. (s. 318)

Både musikere og fans i Fox' studie fremstår som selvbevisst lavkulturelle, jamfør sitatets første del. I tråd med sitatets andre del fremstår den ikke-kommersielle countrymusikken som blir spilt og lyttet til i slike avsidesliggende, men likevel ordinære, miljøer i USA, som en naturalisert del av livet selv. Den er lokalt forankret og feilbarlig. Den er hard og reell. Den er autentisk. I dette avhandlingsarbeidet diskuterer jeg norsk countrymusikk og countrykultur i et kritisk skjæringspunkt mellom blant andre Fox', Petersons, Chings og Hubbs' perspektiver.⁴

Gitt den samlede utlegningen ovenfor synes det rimelig å avslutte denne delen av litteraturgjennomgangen med en tekst hentet ikke fra forskningen, men fra countrymusikken

⁴ I det tverrfaglige, internasjonale feltet for forskning relatert til countrymusikk finnes det, i tillegg til de bidragene jeg har nevnt her, en lang rekke publikasjoner som på ulike måter tar for seg aspekter ved musikken, industrien og kulturen. Antologiene *A boy named Sue* (McCusker & Pecknold, 2004) og *Country boys and redneck women* (Pecknold & McCusker, 2016) består av kapitler som tar opp ulike spørsmål om kjønn, femininitet, maskulinitet og sosial klasse i countryfeltet. Kjønn, seksualitet og klasse er óg tema for eksempelvis mastergradsavhandlingen *Shades of pink: Performing Dolly Parton* (Myhre, 2010), mens kjønns- og seksualitetsoverskridende uttrykk gjennom såkalt 'genderfuck' står i fokus i artikkelen *Shania Twain shakes up country music* (Mandrell, 2014). Fox (2004b), Mann (2008), Pecknold (2013) og Hughes (2015) er eksempler på forskningspublikasjoner som diskuterer country og rase – sjangerens sosioestetiske 'whiteness' og 'blackness' – fra ulike historiske og empiriske perspektiver. Videre belyser Jensen (1998) og Pecknold (2007) sentrale sider ved fremveksten av den kommersielle countrymusikkindustrien og tilstøtende autentisitetsforståelser i to anerkjente antologier. Askerøi (2013, 2017) og King (2014) er blant dem som analyserer kontemporene enkeltartister og uttrykk relatert til countrymusikk. Publikasjonene nevnt i denne fotnoten, og i kapitlet for øvrig, representerer bare noen få blant en stor mengde bidrag innenfor det – relativt sett – lille feltet countryforskning.

selv: en tekst som fanger noe av den ambivalensen, den friheten og parallelle begrensningen det kan innebære, som det heter i en populær frase: 'to keep things country' – *hardcore* country:

There's a road in Oklahoma
Straighter than a preacher, longer than a memory
And it goes forever onward
It's been a good teacher for a lot of country boys like me

I push that load from here to someday
I push it as long as I'm alive, but I don't know how long I'll last
'Cause it's just a road, it ain't no highway
I'm blowing by the double five, I know I'm going way too fast

I been down this road just searchin' for the end
It don't go nowhere, it just brings you back again
Leaves you lonely and cold, standin' on the shoulder
But you've come too far to go back home, so you're walkin' on a nowhere road

Some folks say, if you keep rollin'
And you keep it on the yellow line, it'll take you to the big highway
But there's a toll to pay, if you're going
The keeper at the gate is blind, so you'd better be prepared to pay

I been down this road just searchin' for the end
It don't go nowhere, it just brings you back again
Leaves you lonely and cold, standin' on the shoulder
But you've come too far to go back home, so you're walkin' on a nowhere road

(Earle & Kling, 1987)

2.1.2 Countrymusikk, Norge

Som jeg allerede har vært inne på, er det forsket lite på countrymusikk og countrykultur i Norge. Til tross for et økende mangfold i Vesten og i Skandinavia, påpeker Dyndahl (2016) at "[e]ven now there is music being marginalized and excluded from education, research, the media, and the public sphere" (s. 143-144). Med solid støtte i en omfattende empiri viser Dyndahl et al. (2016) at master-/hovedfagsoppgaver og ph.d.-avhandlinger om for eksempel country, danseband, blues, punk og heavy metal/black metal historisk sett har vært kraftig marginalisert i det norske musikkakademiske feltet. Mens den offentlig sanksjonerte institusjonaliseringen av countrymusikken, som vist på de foregående sidene, er et faktum i USA, er det antakelig bare begynnende tendenser til det samme i Norge. Det har gjennom store deler av etterkrigstiden eksistert ulike band- og musikermiljøer, festivaler, plateselskaper, interesseorganisasjoner, fan-

grupperinger og radio-/TV-programmer for country og beslektet musikk. Likevel har sjangeren historisk sett oppnådd liten grad av offentlig anerkjennelse og innsats her til lands, og mange aktører i feltet har blitt møtt med stigmatiserende holdninger og ytringer både internt og eksternt (Solli, 2006; Vestby, 2015). Noen fenomener og tiltak kan imidlertid tolkes som del av en begynnende institusjonalisering og gradvis kulturell oppjustering – det vil si som musikalsk gentrifisering – av countrymusikk i Norge: for eksempel egen kategori for country under Spellemannprisen; knutepunktstatus til Norsk Countrytreff; et raskt voksende, ungt countrymiljø i hovedstaden; fornyet interesse for sjangeren i enkelte blogg- og avismedier samt hos strømmetjenester; og – til slutt – økt interesse for country i høyere utdanning og forskning. I denne delen av avhandlingen er det naturligvis det siste jeg primært skal rette oppmerksomheten mot.

Tre kvalitative studier peker seg ut som særlig relevante å trekke frem i en litteraturgjennomgang knyttet til country i Norge. To av disse er master-/hovedfagsoppgaver produsert ved norske institusjoner: Synnøve Riise Bøgebergs *Den norske cowboy: En studie av norsk countrykulturs verdier, idealer og ritualer* (1999) og Morten Bjørbæk Møllers *Musikk og identitet: Et casestudie av bluegrassbandet Brokeland Bullets* (2014). Den tredje studien er forannevnte Kristin Sollis doktorgradsavhandling publisert ved University of Iowa i USA i 2006. Dette arbeidet utmerker seg hva gjelder omfang, nivå og relevans og er derfor det bidraget jeg fokuserer på i det kommende.

”[C]ountry music in Norway simultaneously establishes transnational links and affirms national borders”, hevder Solli (2006, s. 3). Hun viser at denne parallelle prosessen av sammenkobling og avgrensning kommer til syne blant annet i norske countryartisters hybride musikalske uttrykk (s. 61, 118-121) og i sammenheng med musikere og lytteres sosiosemiotiske praksiser og tilhørighet artikulert gjennom begrepene/uttalemåtene ’country’ (/kɔ̃ntri/) og ’køntri’ (/kø̃ntri/) (s. 151-166). I forlengelsen av disse (de)stabiliserende grensedragningene finner Solli et klassebetinget skille knyttet til publikummet på de norske countryfestivalene – fortrinnsvis Vinstra, Skjåk, Breim og Seljord. Disse beskrives som utpregede arbeiderklassehendelser middelklassefolk markerer tydelig avstand fra, delvis på grunn av ulik sosioestetisk/symbolsk kodeforståelse (s. 113-115, 172) og delvis på grunn av den særnorske vulgære drikkekulturen som gjerne forbindes med

slike festivaler (s. 115-117). Disse funnene belegger eksistensen av et relativt høyt konfliktnivå i det norske countryfeltet.

Som nevnt skildrer og analyserer Solli countrymusikkens historie i Norge, og jeg skal kort oppsummere noen sentrale trekk ved fenomenets tilkomst og utvikling her.⁵ Godt hjulpet av musikeren og plateprodusenten Arne Bendiksen (1926-2009), ble country og western-musikk – først under sjangermerkelappen 'cowboy' – svært populært i Norge i de optimistiske tiårene etter andre verdenskrig (Solli, 2006, s. 34, 45). Soloartister og band vokste etter hvert frem på den norske landsbygda og i byene. Noen spilte coverlåter, mens andre spilte eget materiale.

Kombinasjonen av amerikansk låtmateriale med nye, norske tekster var ikke uvanlig, for eksempel hos bandet The Hillbillys og i den norske festcountrypioneren Teddy Nelsons musikk – begge utgitt av Arne Bendiksen (s. 60-61, 69). Med bandet Country Snakes ble norske countrymusikere som Ottar 'Big Hand' Johansen og Lillian Askeland profilert bredt gjennom det NRK-produserte 'hillbilly'-programmet *Landhandelen* ledet av Vidar Lønn-Arnesen på 1970-tallet (s. 70-71).

Amerikanske 'soft-shell'- og 'hard-core'-stjerner som Jim Reeves, Chet Atkins, Bobby Bare, Buck Owens, Tammy Wynette og Loretta Lynn spilte konserter i Norge på 1960- og 70-tallet, og flere av disse oppnådde svært gode salgstall (s. 6, 65-68, 72). Imidlertid ledet den positive holdningen til USA og amerikanisering som hadde preget den første delen av etterkrigstiden, gradvis over i utbredte forestillinger i den norske befolkningen om et konservativt og høyrepopulistisk USA som ikke lenger passet med det moderne, sosialdemokratiske Norge (s. 78-79).

I sin avhandling trekker Solli frem Ottar 'Big Hand' Johansens omtale av countrymusikken her i landet på 1970-tallet. Han beskriver hvordan denne musikken blir påtakelig mindre populær i perioden (s. 63-64). Hun gjengir også noen forklaringer av musikkritikeren og den tidligere countryradioverten Tom Skjeklesæther i NRK på hvorfor sjangeren ble tildelt lav kulturell status også under første halvdel av 2000-tallet:

It is hard for the genre to establish artistic legitimacy, he explains, because the 'nature of country music' attracts artists and audiences that range from the most 'naïve' to the most sophisticated. (s. 177-178; se også Hagen, 2003)

⁵ Jeg gir en tilsvarende, dog enda mer kompakt oppsummering i et engelskspråklig essay publisert på nettsidene til The Center for Popular Music ved Middle Tennessee State University (se Vestby, 2015).

Etter over 40 år med countryfestivaler i Norge (jf. Solli, 2006, s. 68) forekom en lignende polemisering og historisering i forbindelse med utnevnelsen av egen knutepunktfestival for sjangeren i 2011. Kulturkommentator i Aftenposten Vidar Kvalshaug (2011, 11. juli) formidlet at country er:

et musikkuttrykk som både Vidar Lønn-Arnesen, mediene og festivalpublikum har gjort sitt beste for å ødelegge ryktet til gjennom femti år. Likevel har vesle Norge vært spillested for genrens fremste utøvere. Først Njårdhallen på sekstitallet, så femten stille år gjennom hatperioden på syttitallet. Deretter kom Cruise Café på Aker Brygge, en texasambassade som ble verdenskjent og elsket, men ikke klarte å drive forsvarlig. Siden har konsertvirksomheten spredt seg, til alle slags arenaer. De fire store festivalene i Enningdalen ved Halden, Seljord, Vinstra og Breim, har alle vært til dels meget godt programmert gjennom årene, men jeg har selv vært til stede og sett hvordan et publikum godt marinert i sprit, campingutstyr og klovneantrekk har ødelagt for seriøst interesserte.

Jeg inkluderer Kvalshaugs utsagn i denne delen av litteraturgjennomgangen da det bidrar til å belyse historiske og diskursive aspekter ved countryfenomenet i Norge som er relevante for sammenhengen og som tidligere bare delvis er dokumentert i forskningslitteratur (se f.eks. Dyndahl, 2013, 2016; Dyndahl et al., 2014). Solli (2006, s. 178-179) knytter med rette slik polemisering til den skjeve kampen mellom ulike grupper om definisjonsretten i det norske countryfeltet, noe også Bøgeberg (1999, s. 102-106) belegger med ekskluderende retorikk og polemiske utsagn innenfor og på tvers av mediefeltet og country/'roots'-feltet. Av Bøgebergs analyse kan man lese at vokterne av den gode countrysmaken former en urban og kosmopolitisk orientert gruppe (s. 73-74, 78-79).

Solli (2006) tar dette poenget videre og fremhever at den norske stat markerte seg som inkluderende og kosmopolitisk gjennom å oppta og institusjonalisere ikke country, men *jazz* – særlig norsk jazz – i kulturpolitikken og som del av landets nasjonale identitet i løpet av 1990-årene og på tidlig 2000-tall (s. 191, 201-203, 215-216). Motsatt viser Solli at "[t]he 'abject' Norwegianness of country music festivals, for example, is a form of 'counter culture' that rejects the middle-class ideals projected by 'good society.'" (s. 222). Følgelig sannsynliggjøres det at 'motkulturen country' på den tiden ikke passet med den gode, kosmopolitiske norske stats idealer og kulturpolitiske ordninger, som hevdes å være tuftet på nettopp den dominerende middelklassens og kulturelitens verdier og praksissett (s. 206-207).

I den foreliggende studien undersøker jeg endringsaspekter ved Norsk Countrytreff idet den statlige kulturpolitikken noen år senere anerkjenner countrymusikken og denne folkelige festivalkulturen som legitim – som stueren og likeverdig andre allerede gentrifiserte populærmusikksjangre og den tradisjonelle finkulturen (se bl.a. Henriksen, 2011, 18. oktober; Kulturdepartementet, 2011). Gjennom dette kulturelle demokratiseringstiltaket kan statens kosmopolitiske (jf. Beck, 2006; Szerszynski & Urry, 2002) og altetende (Peterson, 2005b; Peterson & Kern, 1996) utsyn forstås som enda videre og mer tolerant. En relatert institusjonell orientering og kulturell praksis gjenspeiler seg også i den aktuelle countryfestivalens pedagogiske agenda og i bestemte distingverende deltakerpraksiser. I denne studien tolker jeg, som del av avhandlingens bidrag til teoriutvikling, sammenkoblingen av slike orienteringer og praksiser som 'didaktisk kosmopolitisme'. Jeg skal komme tilbake til hva dette begrepet innebærer og hvordan funnet manifesterte seg empirisk i feltet for countrymusikkopplevelser på knutepunktfestivalen NCT senere.

2.1.3 Sjanger og stil - og definisjonsmakt

Hvordan utvikler bestemte ansamlinger av musikkuttrykk seg til en sjanger? Siden 1920-tallet og utover i det 20. århundre har en rekke stilarter og scener innunder countryparaplyen – for eksempel typisk rustikke og harde former som hillbilly, bluegrass og outlaw-country, samt 'soft-shell'-former som Nashville sound og moderne country pop⁶ – utviklet seg gjennom prosesser initiert av allerede etablerte, toneangivende artister og/eller industriapparatet rundt dem *forut for* publikums appropriering av dem som musikalske sjangerkategorier (Lena, 2012, s. 31, 34, 78, 90; Neal, 2013, s. 17, 140, 396). Før 'americana', som overlapper betydelig med country, inntil relativt nylig ble etablert som en egen, hybrid 'roots'-musikksjanger i publikums bevissthet, betegnet denne termen et radioformat og en markedsføringskategori (Reish, 2014). Nettverket av aktører som gjennom ulike faser bidrar til å befeste nært beslektede uttrykksformer som deler av en bestemt sjanger, er komplekst – og strekker seg fra artistene selv, via musikkindustriens bakmenn og lanseringsplattformer, mediefolk og akademiske kommentatorer, til fansen og andre brukere i publikums-/forbrukerleddet. Jennifer Lenas *Banding together: How communities create genres in popular music* (2012) forklarer hvilke utviklingsfaser en lang rekke populærmusikksjangre gjennomgår – hvordan og på hvilke arenaer de oppstår, konsolideres, opprettholdes og eventuelt

⁶ Se Neal (2013) for en fylldig opplisting og gjennomgang av et tjuetalls viktige stilarter innenfor countrysjangeren.

mister sin signifikans. Lenas teori, som er av musikk sosiologisk art og bygger på et tidligere samarbeid med Richard A. Peterson (Lena & Peterson, 2008), tar for seg både materielle fenomen og diskursive maktmekanismer i forbindelse med sjangerformasjon.

Fabian Holt (2007) tar i sin empirinære sjangerteori også opp hvordan populærmusikksjangre oppstår og utvikler seg. Hans analyser viser gjennom en rekke case-studier, blant annet av roots-orientert country (americana) og av Nashville sound-country, hvordan nettverk av musikere, fans, produsenter, journalister, representanter for plateselskaper – og vi kan i dag legge til strømmetjenestene og deres innholdsredaktører – alle inngår i kontinuerlige forhandlinger om hvor sjangergrenser skal gå. De teoretiske begrepene Holt bruker i sammenheng med en slik relasjonell definisjonspraksis, er 'collectivities', og ikke minst 'center collectivities' for aktører med ekspertkunnskap og høy grad av definisjonsmakt (s. 21). Holts 'center collectivities' kan jammføres med Hubbs' (2014) begrep om 'the narrating class'. Denne kapitalsterke kulturelle fraksjonen av den amerikanske middel- og utdanningsklassen forstår Hubbs som:

the analysts and experts, the language, representation, and knowledge specialists for the whole society ... [who] are sanctioned in their authority and expertise, and their observations and assessments bear the marks of legitimacy. (s. 37)

Hubbs' sentrale funn i denne forbindelse er, som sitatet impliserer, at denne middelklassefraksjonen av eksperter posisjonert i det legitimerende maktfeltet som en 'narrating class', snakker – dels vitende og dels uvitende – om og på vegne av arbeiderklassen og deres kultur, i vårt tilfelle folkelig countrymusikk, -kultur og deres tilhengere (s. 37). Hubbs knytter dette først og fremst til en utbredt avsky i den amerikanske middelklassen for moderne countrymusikk artikulert gjennom standardutsagn som 'Anything but country' (s. 23, 39-40). Møller (2014, s. 68, 71-72) finner lignende legitimeringsekspert i det norske bluegrassmiljøet, hvor det såkalte 'bluegrasspolitiet' definerer bestemte uttrykk som 'inne' og andre som 'ute' utfra en autenticitetsmålestokk som favoriserer det ekte og ærlige fremfor det glatte og poppete. Dyndahl (2013, 2016) viser òg til parallelle fenomener i Skandinavia knyttet til ulike retninger innen country, blant annet 'norsk festcountry' representert ved band som Vassendgutane, kritikeres ekskluderende retorikk og akademikerens refleksive ansvar. Standardsvaret her, impliseres det, er likevel 'Everything except dance band music' (Dyndahl, 2016), da denne sjangeren fremstår som den som vekker aller sterkest avsky blant mange middelklasserepresentanter og maktfeltets kulturelite, forskere inkludert.

Hver gang såkalt 'køntri' (Solli, 2006, s. 157-169) her hjemme har blitt eller blir sett på som polert, hul, dansebandaktig og inautentisk; hver gang 'festcountry' eller 'bygdemusikk' blir devaluert som overveiende underholdningspreget og basert på imitasjoner; eller hver gang dagens mestselgende amerikanske 'bro-country'-artister blir anklaget for å være for tullete, jålete og for å representere alt annet enn 'real country', så kan det mot slike argumentasjonsmåter innvendes at all countrymusikk – alle dens ulike stiluttrykk og representasjoner – i seg selv er hybride og inautentiske (jf. Moore, 2002; Peterson, 2005a). Dette inkluderer former mange også i Norge tenderer til å romantisere og idealisere som 'ekte', 'rene', eller – for den saks skyld – som 'hardcore country' (Vestby, 2016, 12. september), for eksempel bluegrass, honky-tonk og outlaw. Sagt med Petersons (1997) egne ord står man her overfor en *fabrikkert autentisitet* i en lang rekke kommersielle estetiske produkter samlet under grovinndelingskategorier og merkelapper som 'country' og 'americana'. Med klare paralleller til Hubbs' (2014) 'narrating class', adresserer Solli (2006) urimeligheten ved definisjonsmaktens autentisitetskrav og nødvendigheten av et kritisk fokus på kulturelitens og smaksdommeres tendens til å generalisere over og ikke forstå de andre og deres musikk og kulturpraksiser, ved å peke på at:

[A]nalyzing the appeal of such 'inauthentic' musics is a rich topic of investigating contemporary senses of belonging and identity ... [A]ll musical practices are meaningful for those who engage in them, and we cannot understand these meanings if we deem them irrelevant or uninteresting 'imitations'. (s. 282-283)

Poenget med å trekke frem disse posisjonene er at de alle inngår i overlappende og kunnskapsgenererende diskurser omkring countrymusikkens status, sjangergrenser og, i forlengelsen av dette, kulturpolitikken og knutepunktfestivalens rolle. Her møter hardt kulturarbeid og grotesk folkelighet kulturelitens avsmak og politikernes velmenende korrekthet i det Dyndahl (2013, s. 179-180, 182) beskriver som 'kulturkrig' (se også Hunter, 1991), der ulike fraksjoner og ytringer møtes i verdibaserte kapitalkonflikter om smak og avsmak – og om definisjonsmakt. Alle har retten til å mene, men ikke alle har rett til å bestemme hva som er hva og hva som er bra, det vil si gangbar countryvaluta – Billy Yates eller Alison Krauss, Darling West eller Vassendgutane? Dette diskursive mangfoldet av *stemmer i forhandling* (Bakhtin, 1981, s. 293) utgjør, som jeg kommer nærmere inn på i avhandlingens teorikapitler, videre et fundament for doktorgradsprosjektets sosialkonstruktivistiske innretning, samtidig som den dialogiske

interaksjonen, slik Fox (2004a, s. 45) også påpeker, blir et bakenforliggende epistemologisk kunnskap- og meningsprinsipp også for de mange sosiale aktørene som inngår i språkspillet.

2.2 Om kulturfestivaler, kulturpolitikk og kulturell distinksjon

Festivalforskning, kulturpolitisk forskning og kultursosiologisk forskning kan gripe over i hverandre, noe som eksempelvis skjer i populærmusikkforskningen fra tid til annen. På de neste sidene skal jeg presentere ytterligere noen forskningsbidrag som min ph.d.-studie er utviklet i dialog med. I hvilken grad disse arbeidene har informert mitt prosjekt, varierer nødvendigvis en god del. Imidlertid har de utvalgte studiene og teoriene det til felles at de tar opp i seg temaer som står sentralt også i min studie.

2.2.1 Festivalfenomenet og sosioestetiske fellesskap

Ulike typer kulturfestivaler ser ut til å være gjenstand for en stadig økende interesse fra forskerhold. Antropologen Allesandro Falassi kan med sitt ofte siterte åpningsessay i antologien *Time out of time: Essays on the festival* (1987) sies å ha slått an tonen for moderne festivalforskning generelt, mens språkfilosofen Mikhail M. Bakhtin (1965/2003) allerede på 1940-tallet behandlet middelalderfestivalen som fenomen i sin innflytelsesrike språkfilosofiske studie av Rabelais' diktning og datidens kultur. I senere tid har det avstedkommet en rekke studier – både kvantitative, kvalitative og 'mixed methods'-studier – som omhandler musikkfestivaler spesielt, og flere er underveis. I Burland og Pitts antologi *Coughing and clapping* (2014) har forfatterne samlet ulike perspektiver på blant annet musikkfestivalpublikums deltakelse og erfaringer. Det nylig avsluttede forskningsprosjektet *Sky og scene*⁷ ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo har hatt Øyafestivalen som sitt primære festival-case. Gjennom en serie publikasjoner har forskerne i prosjektet særlig fokusert på samspillet mellom publikums live-opplevelser og bruk av digital teknologi, inkludert smarttelefoni, sosiale medier og strømming av musikk (se f.eks. Kjus & Danielsen, 2014). Innenfor den skandinaviske festivalkonteksten har Beate Elstad (2000) videre undersøkt frivilliges uformelle læring og individuelle kompetanseheving, mens Sidsel Karlsen (2007) har forsket på sosiokulturelle sammenhenger mellom musikk, identitet og læring.

⁷ <http://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/skyogscene/>

Karlsen (2014) analyserer også såkalte *strong experiences with music*, eller 'SEM-opplevelser', som innebærer intenst følelsesmessig engasjement hos tilhørere under ulike konserter. Slike opplevelser kan bidra til en nærmest spontan, rituell følelse av likhet og fellesskap, til tross for at disse opplevelsene ofte er av dypt personlig karakter. Karlsen viser imidlertid at det ofte ikke bare er musikken i seg selv, men også andre faktorer som bidrar til å utløse 'SEM', det være seg kontekstuelle faktorer som fremføringens fysiske sted og iscenesettelse, så vel som allerede sosialt forankrede og utbredte ideologier og identitetsskapende forestillinger i lokalsamfunnet, regionen eller nasjonen (s. 116-122). Hjemdahl, Hauge og Lind (2007) har på sin side sett nærmere på blant annet musikkfestivalers rolle som endringsagenter i arbeid med lokal- og regional (kultur)næringsutvikling og omdømmebygging.

Her hjemme utkom nylig den første publikasjonen som presenterer en del norsk og til dels internasjonal festivalforskning ved å gi et overblikk over feltet og gjennom å inkludere artikler fra sentrale bidragsyttere knyttet til både oppdragsforskning og det 'frie' feltet (Tjora, 2013b). I denne antologien, titulert *Festival! Mellom rolp, kultur og næring*, viser redaktør Aksel Tjora (2013a, s. 12) til de siste tiårenes 'festivalisering' av norsk kulturliv. Nye festivaler har til stadighet poppet opp ikke bare i større norske byer, men kanskje særlig ved tettsteder og ute i bygdesamfunnene. Flere andre forskere har også omtalt fenomenet. Der noen blant annet har sett veksten av festivaler i sammenheng med nye, destabiliserte oppfatninger av bygda og ruralitet og populærmusikalske hierarkier (Hjelseth & Storstad, 2008), har andre fremhevet hvordan "[k]unst- og kulturlivet elsker å feire seg selv og lage fest" (Elstad & De Paoli, 2014, s. 162). Med andre ord har festivaler å gjøre med fest og feiring, og i vår kontekst finner festlighetene sted i både urbane og rurale omgivelser. I tråd med Bakhtins (1965/2003, s. 66-67) karakteristikkk av festens og frihetens *forgjengelighet*, kan imidlertid de færreste av oss holde fest hele tiden uten at en slik praksis ville mistet mye av sin betydning og verdi. For å sirkle inn og nærme meg en definisjon av festivaler, antar jeg derfor utbredte oppfatninger i festivalforskningsfeltet som fremhever festivalers tidlige og romlige avgrensning, det vil si deres ofte periodiske inntreffene og lokale forankring, samt festivalhendelsenenes offentlige og *diskursive karakter*, noe blant annet Bernadette Quinn (2013) vektlegger:

[Festivals] constitute arenas where local knowledge is produced and reproduced; where the history, cultural inheritance and social structures, which distinguish one place from another, are revised, rejected or recreated. (s. 47)

Norsk Countrytreff lar seg i det store og det hele føye innunder en slik definisjon, da denne musikkfestivalens hovedaktivitet er avgrenset til én fast langhelg i året; da den har en relativt tydelig geografisk plassering; da den i prinsippet er åpent tilgjengelig for alle interesserte og da festivalens meningsinnhold hele tiden forholder seg til ulike aktører, stemmer og interesser i den sosiokulturelle konteksten. Videre står vi her overfor en feiring av countrymusikken og dens tilhørere gjennom en serie av koordinerte konserter og andre relaterte kulturhendelser (jf. Falassi, 1987, s. 2, 4). Kulturanthropologen Victor W. Turner (1982) gir følgende treffende beskrivelse av sammensuriert av 'meningsbyggeklosser' som gir seg til kjenne i sammenheng med feiringer:

Each kind of ritual, ceremony, or festival comes to be coupled with special types of attire, music, dance, food and drink, 'properties', modes of staging and presentation, physical and cultural environment, and, often, masks, body-painting, headgear, furniture, and shrines. (s. 12)

Det er ikke vanskelig å forestille seg at Turners karakteristikker gir mening også innenfor konteksten av en moderne norsk countryfestival, og kultursituasjonen han beskriver, kan knyttes til identitetsskapende prosesser som finner sted blant deltakerne i begivenheten.

Turners innflytelsesrike *The ritual process: Structure and anti-structure* (1969/1997), som jeg behandler nærmere i kapittel 4 i lys av Bakhtins rituelle karnevalisme, bygger blant annet på folkloristen Arnold van Genneps (1909/1960) pionerarbeid på overgangsriter, innebefattet den egalitære *liminalfasen*, selve 'overgangen' hvor eksisterende sosiale skillelinjer viskes ut. Disse bidragene har preget mye av festivalforskningen de senere tiårene. Festivaler defineres gjerne som ekstraordinære begivenheter, som feiring, og nettopp som noe *rituelt* som finner sted utenfor hverdagen med en egen tidlig autonomi – som "time out of time" (Falassi, 1987, s. 4, 7). Artistene, sjangeren, og/eller et helt kunstfelt står gjerne i sentrum for festivalbegivenheten, men egalitære verdier og idéer om sosialt fellesskap synes ofte også viktig. I norsk sammenheng har blant andre Gjermund Wollan (2009, s. 31-37, 68) beskrevet hvordan lignende rituelle grenseoverskridelser og parallelle erkjennelser av sosial likhet og kan finne sted i de utenom-hverdagslige opplevelseskontekstene ulike festivalhendelser gjerne tilbyr, det være seg estetiske så vel som ikke-estetiske. Den internasjonale antologien *The festivalization of culture* (A. Bennett, Taylor & Woodward, 2014) samler flere empiriske og filosofiske festivalforskningsbidrag som tolker estetiske og sosiale forbindelser i lys av slik ritualteori. Greg Martin (2014) viser hvordan felles identitet og samhold kan oppleves hos ulike subkulturelle grupper og aktivistgrupper i sammenheng med avgrensede festivalhappeninger. Han finner blant annet at motkulturelle

funksjoner og anti-strukturelle trekk ved festivalfelleskapene ”perform[s] a release or safety value function, acting as a sanctioned hiatus from the humdrum of everyday life” (s. 103). I et lignende resonnement påpeker Susan Luckman (2014) hvordan rituelle festivalbegivenheter kan tilby ”one of the few spaces in industrialized society where ’play’ is sanctioned for adults” (s. 200). I sammenheng med utendørs musikkfestivaler finner Luckman imidlertid ikke empirisk støtte for en utbredt og sterk egalitetsfølelse blant deltakerne lik den Turner (1969/1997, s. 95) ser som del av primitive stammeritualers liminale fase. Slike festivaler kan kanskje karakteriseres som kollektive, liminale hendelser, men på det individuelle planet reises det tvil om hvorvidt liminal identitet og liminalt samhold er gode begreper for å forklare relasjonelle forhold mellom deltakende aktører (Luckman, 2014, s. 203). Denne kritikken drøfter jeg videre i kapittel 4 og senere i lys av egne funn i selve etnografien.

I sin avhandling om det norske dansebandfeltet diskuterer Heidi Stavrum (2014) motkulturelle og tabuiserte aspekter ved dansebandfestivaler, som betegnes som steder preget av folkelighet, humor, kroppslig kontakt og en ikke ubetydelig avstandstaken fra fiffen eller eliten. Solli (2006) viser til lignende tematikker og væremåter i forbindelse med de store norske countryfestivalene og finner, som påpekt tidligere i dette kapittelet, at slik festivalkultur ikke var kompatibel med myndighetens kosmopolitiske idealer ved årtusenskiftet. Internasjonalt belyser Bennett og Woodward (2014) og Chalcraft, Delanty og Sassatelli (2014) kosmopolitiske sider ved mange av dagens store musikk- og andre kulturfestivaler, idet disse vektlegger demokratiske verdier som åpenhet og toleranse.

Sidsel Karlsen (2004) ser på dagens musikkfestivaler som arenaer for iscenesettelse av det senmoderne selvet. Hun trekker i denne sammenhengen blant annet på Stuart Hall (1996) og Anthony Giddens (1991) i sine beskrivelser av sen- eller postmoderne aktørers ofte fragmenterte og gjenstridige identitetsprosjekter, samt på Bourdieus (Bourdieu, 1979/2010, s. 46-47) beskrivelser av ”kosmopolitten, verdensborgeren, det sunne, velfungerende senmoderne mennesket” (Karlsen, 2004, s. 70). På musikkfestivaler legges det til rette for et slikt identitetsspill, hevder Karlsen, og hun knytter deltakernes praksiser i slike settinger til refleksive livsstilsvalg med innslag også av livsstilsvang (s. 67-68). I samme artikkel identifiserer hun en rekke trekk ved musikkfestivaler som jeg mener er interessante å diskutere i lys av

knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff. De aktuelle trekkene Karlsen (2004, s. 67-68)

beskriver er:

- Den musikalske normoppløsningen festivalene bidrar til gjennom å vektlegge sjanger- og stilmessig mangfold;
- Den årlige omprogrammeringen festivalene forestår i lys av trender og nyheter;
- En festivalorganisering berørende på økt kontekstuell mangfold og rekombinering av tidlige og romlige aspekter;
- Festivalgründernes frikobling fra statlig styring og definisjonsmakt;
- Festivalprodusentenes rolle i globale, lokale og glokale nettverk og formidlingsformer;
- Festivalenes utfordrerposisjon overfor kulturelle maktsentra og dominerende formidlingsinstitusjoner.

Hvordan passer så disse generelle karakteristikene av bestemte festivaler og deres publikum på den kulturelle virksomheten Norsk Countrytreff har utøvet og tilbudt offentligheten i perioden med knutepunktstatus fra 2012 til 2015? Hvor matcher de og hvor matcher de ikke? Hvis disse og lignende trekk representerer legitim festivalinnretning og -virksomhet i dagens Norge, betyr det at festivaler som ikke oppfyller brorparten av dem er av begrenset verdi og dermed bør avskrives og ekskluderes symbolsk og/eller materielt? Dette er spørsmål jeg diskuterer mot slutten av etnografien på bakgrunn av bestemte funn knyttet til NCTs program og publikum – funn som omhandler danningsaspekter og uformelle læringsprosesser ved festivalen forstått teoretisk som en form for 'didaktisk kosmopolitisme' (se også underkapittel 2.1.2, s. 26).

2.2.2 Kulturpolitikens innretning og funksjon

Denne studien berører både det som på engelsk refereres til som 'cultural politics' og det som kalles 'cultural policy'. I innledningskapittelet var jeg indirekte inne på det førstnevnte begrepet i forbindelse med tverrfaglig og feltoverskridende forskning hvor maktavslørende formål og teoriutvikling ofte står sentralt ('politics'). Det sistnevnte begrepet står i fokus for dette underkapittelet idet jeg her presenterer forskning på det kulturpolitiske feltet ('policy'). Sosiologene Håkon Larsen og Per Mangset (2014) skiller mellom disse begrepene og forskningsområdene slik:

Der 'cultural politics' er en kritisk og maktavslørende forskning, drevet av analytiske begreper som ideologi og diskurs, er 'cultural policy'-forskningen en empirisk drevet forskning på kultursektoren som en samfunnssektor og kulturpolitikken som et politikkområde. (s. 6)

Én ting er at begge forskningstradisjonene kan være tverrfaglig orientert; en annen er at disse begrepene og fokusene også kan operere på tvers av hverandre. 'Cultural politics' forstått som ideologiske og diskursive 'kulturkamper' (jf. Larsen & Mangset, 2014, s. 6) finnes også i kulturpolitikken ('cultural policy') og i kulturpolitikkforskningen ('cultural policy research'). Mens det første kapittelet i litteraturgjennomgangen i ganske stor grad tok for seg maktavslørende perspektiver på countrymusikk og countrykultur, kommer tilsvarende perspektiver også frem i den gjennomgang av aktuell norsk kulturpolitikkforskning som følger på de neste sidene.

Sosiolog Sigrid Røyseng (2014) ser ut til å dele de forannevnte forfatterens syn på denne todelte politikkforståelsen, men tar resonnementet et skritt videre ved først å foreta avgrensninger mellom kulturbegrepet og politikkbegrepet hver for seg:

I smal forstand forstår vi kultur som en rekke kunst- og kulturuttrykk. I bred forstand er kultur forståelsesformer og livspraksiser som griper inn på alle livets og virkelighetens områder. I smal forstand forstår vi politikk som beslutningsaktivitet som finner sted på formelle offentlige beslutningsarenaer. Politikk i bred forstand forstås på den annen side som alle forhold som har med makt og autoritet å gjøre. (s. 5)

Disse forståelsene og begrepsliggjøringene ligner på andre definisjoner av kultur og politikk slik de fremsettes hos blant andre Raymond Williams (1958, 1975), Chris Barker (2003), Geir Vestheim (1995), Per Mangset (1992, 2012a) og i *Kulturutredningen 2014* (Enger, 2013). Røyseng (2014) kobler imidlertid sine smale og brede kultur- og politikkdefinisjoner sammen på ulike måter for å kunne ramme inn hva "kulturpolitikkforskningens gjenstand" (s. 5) kan være. I den nevnte offentlige utredningen (Enger, 2013), som gir en forskningsbasert gjennomgang av norsk kulturpolitikk siden 1814 med spesiell vekt på det såkalte *Kulturloftet* i årene 2005-2012 og som videre diskuterer og tilrår fremtidens kulturpolitikk i Norge, manifesterer lignende definitoriske bevegelser seg. Utvalget bak denne NOU-en lanserer det nye begrepet 'ytringskultur' som veiledende for den fremtidige norske kulturpolitikken virkeområde (s. 14, 60-62). I og med dette begrepet søker utvalget å tilføre forståelsen av hva som egentlig utgjør kultur et mer substansielt innhold gjennom å markere avstand til kulturelatisering (jf. Mangset, 2012a, s.

12). Man søkte med andre ord å avgrense og reformulere de siste tiårenes sammensatte og dominerende 'utvidede kulturbegrep', som inkluderer blant annet idrett og ungdomsarbeid i tillegg til de tradisjonelle estetiske kunst- og kulturområdene, til noe mer håndgripelig og retningsgivende for kulturpolitikken. Utvalget ser *ekspressive kulturformer* som det sentrale i yringskultur og dermed også for hva kulturpolitikken bør beskjeftige seg med, og det anerkjenner populær- og folkekultur som like verdifull og støtteverdig som den tradisjonelle finkulturen og seriøse kunsten. Enger-utvalget (Enger, 2013) påpeker også at "begreper som dannelse, nyskaping, kritikk, deltakelse og mangfold [må] tillegges stor vekt i kulturpolitikken" (s. 60). Det tas også til orde for at kvalitetsvurderinger på tvers av – ikke mellom – kunst- og kulturformer, sjangre og uttrykk bør tillegges større vekt i kulturpolitikken fremover, slik at man for eksempel kan skille mellom "god eller dårlig klassisk musikk, god eller dårlig rock" (s. 60) og så videre.

I artikkelen *Kulturpolitikkenes sedimentering: Kulturloftet som kulturpolitisk vekstperiode* (2015) konkluderer antropologen Erik Henningsen, som også var utredningsleder for den nevnte NOU-en, med at den norske kulturpolitikken i denne perioden utviklet seg "sedimentært, gjennom tilføyelser av nye lag til de etablerte strukturene, snarere enn gjennom omdanning eller omkalfatringer av den bestående politikken" (s. 38). Mens de store endringene i landets kulturpolitikk ble gjennomført på 1970-tallet, blant annet via den retoriske innføringen av det forannevnte 'utvidede kulturbegrepet' og idéen om 'kulturelt demokrati' (s. 31), finner Henningsen heller at den formidable økningen i bevilgninger til kulturformål under *Kulturloftet* først og fremst bidro til ekspansjon – ikke endring – av allerede bestående ordninger og felt. Forfatteren fremhever for eksempel at populærmusikkfeltet ekspanderte ytterligere innenfor kulturpolitikken i løpet av årene 2005 til 2014, blant annet ved at det ble etablert knutepunktfestivaler for flere nye populærmusikksjangre (s. 33), nærmere bestemt for blues, rock og country. Som jeg var inne på i innledningskapittelet, var denne inkluderingen og oppvurderingen av tradisjonell lavkultur et ledd i den daværende 'rødgrønne' regjeringens arbeid for å bekjempe sjangerdiskriminering (jf. Henningsen, 2015, s. 32; Kulturdepartementet, 2011).

Tiltak for å oppnå verdimeessig jamstilling på tvers av ulike kulturaktiviteter og sjangre knyttes videre til 'kulturell demokratisering' som bakenforliggende kulturpolitisk ideologi – en strømning med ulike artikuleringer og vektinger som har pågått over flere tiår (Henningsen, 2015, s. 30; Mangset, 1992, s. 139, 152; 2012a, s. 11-13). Med hensyn til spekteret for høye og lave

kulturformer har denne ideologien hatt legitimerende funksjoner idet dens forfekttere og forvaltere på forskjellige måter søker å anerkjenne uttrykk i begge ender av skalaen, så å si. Som Henningsen (2015) selv påpeker med referanse til vår nære fortid: ”Om kulturpolitikken i årene med Kulturløftet var en gullkalv for rocken, så var den det ... også for den symfoniske musikken” (s. 34). Den historisk sett tiltakende satsingen på allmenn hverdagskultur og populærmusikk faller slik innenfor idéen om ’kulturelt demokrati’ samtidig som spredning av såkalt høykultur til det brede lag av befolkningen også gjør det. Heri ligger det en form for ’oppdragerfunksjon’ fra statens side – elitistisk på den ene siden og folkelig på den andre (Henningsen, 2015, s. 30; Mangset, 2012a, s. 11). Solhjell og Øien (2012) kaller den politiske styringen av kunsten og kulturen i demokratisk retning siden 1970-tallet for en ”instrumentell kulturpolitikk – kunsten skal tjene andre formål enn seg selv” (s. 42). Fenomenet setter forfatterne i sammenheng med fremveksten av det de kaller et ’inkludert kretslop’ som er politisk kontrollert, ”inkluderende og vektlegger kunstnerisk deltakelse og aktivitet fremfor høy kunstnerisk kvalitet” (s. 43).

Brandstad (2002) viser at en mer helhetlig innlemming av populærmusikk i kulturpolitikken har bidratt til å styrke aktiviteten i flere aktuelle delfelt, for eksempel gjennom Musikkverkstedordningen, Turné-, festival og transportstøtteordningen, støtte til interesseorganisasjoner og ulike fond samt innkjøps- og vederlagsordninger. En rekke instrumentelle formål og intensjoner kan knyttes til disse tiltakene, blant annet overført verdi med hensyn til økt sjangermangfold (s. 269-272), økt likestilling mellom kjønnene (s. 280), økt aktivitet og utbytte for amatørgrupper (s. 262-263, 276-277) og økte nettverks- og kompetansehevingsmuligheter for profesjonelle, amatører og frivillige (s. 281-284).

Statlig styring i form av en demokratisk kulturpolitikk innebærer nødvendigvis byråkratiske reguleringer og krav. Den kan slik virke både instrumentelt og beherskende på kunst- og kulturfeltet. Røyseng (2006, s. 130-133) viser at der den moderne norske kulturpolitikken slik den baserer seg på mål- og resultatstyringsprinsipper (MRS) kjent fra såkalt ’New Public Management’ (NPM) og all statlig virksomhet her til lands, gjerne virker regulerende og kontrollerende, oppfyller det ofte frivillig initierte og idealistisk drevne kunst- og kulturlivet opprinnelig motsatte funksjoner. Den estetisk høyverdige kunsten og kulturen vender – i kraft av sin autonomi og skjønnhet – i utgangspunktet ryggen til slik byråkratisering og disiplinering. Utfordres gjør også det sentrale prinsippet om ’armlengdes avstand’ (s. 227) mellom feltet av

estetiske produsenter (kunstinstitusjoner, kulturarbeidere, musikkutøvere med videre) på den ene siden og feltet av byråkratiske kontrollører (politikere, embetsmenn, saksbehandlere med videre) på den andre, når NPM/MRS med sine mange insentiver om samfunnsnytte invaderer estetikken og frihetens sfære (se også Mangset, 2012b).

Videre ser Røyseng (Røyseng & Varkøy, 2014, s. 111-113) argumentene for kulturpolitikken under, for eksempel *Kulturloftet* som uttrykk for en rituell rasjonalitet og liminalt begrunnet politikk. God kunst og kultur forvandler oss som mennesker og som samfunn til noe bedre. Estetisk utøvelse og opplevelse virker positivt, frigjørende og likhetsfremmende. I forbindelse med kulturpolitikkenes rolle og inngripen i folkelige former for kulturell praksis kan det imidlertid være verdt å merke seg følgende observasjon:

Bakhtin makes the point that carnival loses its original, subversive and utopian dynamism through the development of capitalism and bureaucracy and the increasing rationalisation of culture....
(Swingewood, 1998, s. 129)

Som festivalritual og potensiell liminal hendelse i spennet mellom høye og lave autoritetsformer, det elitistiske og folkelige, legitime og ikke-legitime, er knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff et interessant forsknings-case. Kulturell demokratisering, inkludering og ekskludering henger nøye sammen i et slikt bilde. Den statlige kulturpolitikken er også en arena for maktspill og kulturkamp. For å spille på begrepsparet i underkapittelets innledning, kan man følgelig snakke om 'the cultural politics of cultural policy'. "[D]et å utelate – d1et (*sic*) er også politikk", påpeker Stavrum (2014, s. 314) med referanse til både kulturpolitikken og akademia i sin avhandling om det norske dansebandfeltet. Stavrum finner at aktører i dette feltet i liten grad nyter godt av ulike kulturpolitiske støtteordninger (s. 18) samtidig som forskningen på området er svært mangelfull (s. 20). Dansebandmusikken er likevel bare ett eksempel på sjangre som i overveiende grad ekskluderes fra begge disse sfærene. Stavrum kritiserer den etablerte norske kulturpolitikkforskningen for et samlet sett "slående fravær av studier av folkelige kulturuttrykk og slike fenomeners posisjon og relasjon til kulturpolitikken" (s. 38), og hun impliserer at en demokratisk kulturpolitikk bør være bedre innrettet også mot dem som primært deltar i den nedre delen av det kulturelle hierarkiet (s. 313-314). Parallellene til folkelig countrykultur, som vist i innledningskapittelet og i underkapittel 2.1.2 er tydelige om enn ikke nøyaktig de samme (se også Dyndahl, 2016; Dyndahl et al., 2015; Dyndahl et al., 2016; Solli, 2006).

Om en musikkform eller institusjonell kulturaktør vurderes som verdig eller uverdig kulturpolitisk støtte eller forskningsinnsats, handler således om anerkjennelse eller fravær av anerkjennelse. I neste underkapittel skal jeg bevege fokuset fra skaperne av kunst- og kulturopplevelser til forskning på brukerne og deres legitimerende/distingverende praksiser og smak.

2.2.3 Kulturell smak og bruk, status og distinksjon

De kultursosiologiske bidragene jeg kommer særskilt inn på i denne siste delen av litteraturgjennomgangen, er alle norske. De teller også kun noen få utvalgte studier. Grunnen til dette er at jeg i løpet av de tre kommende teorikapitlene gjør rede for flere toneangivende, internasjonale forskningsbidrag hentet nettopp fra kultursosiologien. I disse kapitlene presenterer og diskuterer jeg først Bourdieus kultursosiologi og praksisteori. Så følger en utlegning om Bakhtins dialogisme og karnevalisme, som åpner for kultursosiologiske lesninger, før jeg i det tredje teorikapittelet redegjør for Petersons kultur- og musikk sosiologiske funn og teorier. I dette siste kapittelet inkluderer jeg i tillegg en god del empiribasert kritikk mot Bourdieus og Petersons innflytelsesrike arbeider. På bakgrunn av dette velger jeg nå primært å fokusere på fire bidrag med spesiell relevans for denne studien og den norske konteksten etter 2010.

Kultursosiologer og mange andre forskere er stadig opptatt av korrespondanser mellom folks kulturelle smak, kulturelle bruk/deltakelse og sosial klasse. I norske forskningspublikasjoner og i det offentlige ordskiftet snakkes det om både arbeiderklassen, middelklassen, overklassen og ulike eliter og om hvordan disse gruppernes smak, bruk og status henger sammen. Teoriene til den økonomiske filosofen Karl Marx og sosiologen Max Weber (se kapittel 3) danner ofte utgangspunkt for denne forskningen, og ikke sjelden er den tungt informert av Bourdieus hovedverk *Distinksjonen* (1979/2010) og Petersons 'omnivore'-tese (Peterson, 1992, 2005b; Peterson & Kern, 1996; Peterson & Simkus, 1992).

Min doktorgradsstudie inngår i forskningsprosjektet *Musical gentrification and socio-cultural diversities*⁸. I en artikkel knyttet til dette prosjektet tar forfatterne utgangspunkt i at det eksisterer

⁸ <http://eng.hihm.no/project-sites/musical-gentrification>

betydelige sosiale ulikheter og hierarkiske skillelinjer blant befolkningen i dagens Norge (Dyndahl et al., 2014). Til tross for en egalitært orientert samfunnsordning med betydelig oppadgående klassemobilitet siden andre verdenskrig (s. 42) argumenteres det i artikkelen for at det fremdeles gir mening å anvende og perspektivere begrepet om sosial klasse i empiriske studier både i Norge og ellers i Norden:

[O]ur starting point has been that class differences and dynamics still have a major impact. The relationships between classes are based on conflict, as all classes are seeking to either defend or improve their relative positions. (s. 62)

I tråd med Marx, Weber og Bourdieu fremgår det her at *konflikt* mellom ulike samfunnsgrupper utgjør en sentral forutsetning for at vi overhodet kan snakke om sosial stratifisering i form av klasseinndeling – det være seg gjennom betegnelser som *arbeider-, middel- og overklasse* (jf. Korsnes, Hansen & Hjellbrekke, 2014), eller ved hjelp av kategorier som *den privilegerte klasse, mellomlaget og den mindre privilegerte klasse* (jf. Faber, Prieur, Rosenlund & Skjøtt-Larsen, 2012). I en annen publikasjon knyttet til det forannevnte forskningsprosjektet viser forfatterne blant annet hvordan det norske utdanningssystemet er med på å opprettholde slike tradisjonelle skiller og klasser den dag i dag, noe som får konsekvenser for folks kulturelle smak og deltakelse i kunst- og kulturlivet (Dyndahl et al., 2015, s. 146-147; se også Stavrum, 2014, s. 313-314 for et lignende resonnement).

I forbindelse med en kvalitativ studie av kulturkonsumet til 46 personer fra ulike samfunnsklasser i Stavanger, påminner sosiologen Vegard Jarness (2015) om at:

egalitarian sentiments can conceal, maintain and even help to shape, the hierarchical structures of society. ... Liking the same things does not necessarily indicate similar tastes. On the contrary, when common cultural goods are appreciated in a different way, this can make a given practice even more distinctive. (s. 68, 77)

Blant sine informanter identifiserer Jarness fire ulike modus for kulturell smak og bruk: det intellektuelle, det luksuriøse, det læringsorienterte og det pragmatiske (egne oversettelser). Jarness konkluderer med at disse distingverende modusene er i tråd med Bourdieus homologimodell for klassebetinget smak (s. 76). Peterson og Kern (1996), Bennett et al. (2009) og Dyndahl et al. (2014) viser alle til lignende skifter i fokus fra *hva* som konsumeres til *hvordan* det konsumeres. Med hensyn til den *dominerende* smak og praksis i samfunnet oppsummerer sistnevnte det slik:

[I]t is still the slightly playful but disinterested intellectual and intertextual approach to music that constitutes the appropriate dominant-class mode of musical consumption, although now across a wider range of styles and genres than ever before. (s. 52)

Slik kan det spores en forbindelse mellom Bourdieus homologitese og Petersons altetertese idet nye og mer komplekse manifestasjoner av kulturell kapital og distinksjon kommer til syne blant aktører i sosiale felter. Et annet sted forklarer Jarness (2014) hvordan slike symbolske skillelinjer dras opp og forsterkes gjennom sosiale lukningsmekanismer, noe jeg skal komme nærmere tilbake til i avhandlingens teoridel.

Ovenfor viste jeg til anerkjente former for sosial klasseinndeling i tre lag. Sosiolog Jørn Ljunggren (2014) reiser imidlertid spørsmål om det finnes en norsk *kulturelite*, hvilket er et betimelig spørsmål i sammenheng med en studie som tar for seg sider ved et konfliktfylt norsk countryfelt. På bakgrunn av intervjuer med 25 personer med antatt høy kulturell kapital og fremtredende posisjoner i norsk kulturliv og i utdanningssektoren, gjør Ljunggren interessante funn stikk i strid med en del annen forskning (se f.eks. Haarr & Krogstad, 2011; Skarpenes, 2007):

De fleste opplever selv at de har en reell innflytelse på kulturfeltet og ser at de er sterkt delaktige i å påvirke sennene til folk gjennom å forme og kontrollere utdannelser, kulturuttrykk og samfunnsdebatter. Kultureliten er åpenbart mer enn bare en myte eller elite 'på papiret'. (Ljunggren, 2014, s. 208)

For å bli tatt opp i den sentraliserte norske kultureliten peker Ljunggren, med belegg i sin empiri, på tre vesentlige kriterier: yrkesposisjon, offentlig synlighet og makt (s. 200-205). Informantene hans peker også på forhold knyttet til folkelig forakt for deres gruppe og misoppfatninger om hva de gjør – forhold Ljunggren ser som del av en 'kulturegalitær diskurs' (s. 207).

Til slutt i dette underkapittelet skal jeg kort vende tilbake til spørsmålet om demokratisering av kulturen og bred allmenn deltakelse. Sosiolog og kulturpolitikkforsker Per Mangset (2012a) har analysert SSB⁹-statistikk på den norske befolkningens konsum av offentlige kulturtilbud på 1990-tallet og tidlig 2000-tall. I det store bildet hvor spesifikke uttrykks- og aktivitetsformer, sjangre og tilbud ikke er tatt i betraktning, men heller brede klassifikasjonskategorier (kino, teater, konserter, kunstutstillinger, bibliotek og lignende), konkluderer han med at særlig utdanningsnivå,

⁹ Statistisk sentralbyrå.

yrkesstatus, alder, bosted og til slutt kjønn går systematisk sammen med differensierte kulturbruksmønstre i perioden (s. 47). Mangset peker videre på at den kulturelle relativisering som gjelder inkludering av amatørgrupper og fritidskultur i kulturpolitikken har vært vellykket; at forbruket av kvalitetskunst- og kultur innenfor de enkelte sosiale gruppene/klasseantakelig har økt i takt med innføringen eller styrkingen av bestemte kulturelle demokratiseringstiltak; men at målet om utjevning av sosiale kulturbruksforskjeller gjennom å tilby høykultur til folk flest i beste fall har oppnådd "liten effekt" (s. 48). Endelig oppsummerer Mangset sin analyse med et nikk i retning Bourdieu, som for øvrig er den første teoretikeren jeg skal rette oppmerksomheten mot i avhandlingens neste del: "selv om samfunnet endrer seg, har viktige sosiale forskjeller i kulturbruk en tendens til å bestå" (s. 49).

3. Bourdieus praksisteori

Pierre Bourdieu (1930-2002) sin praksisteori utgjør det primære teoritilfanget for dette doktorarbeidet. Her gjør jeg rede for hans mest relevante teoretiske bidrag til studien. Redegjørelsen har jeg konsentrert rundt Bourdieus habitus-, kapital- og feltbegrep. Bourdieus praksisteori utgjør en helhetlig samfunnsontologi. Denne teorien og ontologien, som hviler på Bourdieus egne antropologiske og sosiologiske undersøkelser, har vist seg godt egnet som forklaringsmodell blant annet for fenomener knyttet til kulturell smak og sosial distinksjon i den vestlige kultursfære. Så er tilfelle også for den foreliggende studien. Temaer som musikksmak, sosial posisjon, makt og legitimitet utgjør videre sentrale koblingspunkter mellom Bourdieu og flere av de andre teoritilfangene jeg anvender i dette doktorarbeidet. Disse forbindelsene vil bli belyst i løpet av de kommende teorikapitlene. Det strekker seg også sentrale forbindelser fra Bourdieu og bakover til andre sosiologisk orienterte tenkere. Jeg skal derfor åpne kapittelet med et kort anslag som kaster lys over Bourdieus relasjon til Marx' og Webers idéer.

3.1 Marx, Weber og Bourdieu

Marx, Weber og Bourdieu var alle opptatt av klasseskiller og fordelingen av sosiale privilegier innenfor rammen av kapitalistiske samfunn. I sin kritikk av det kapitalistiske industrisamfunnet utgjorde konflikten mellom *borgerskapet* og *proletariatet* et kjernepunkt for Marx. Han vektla at relasjonen og motsetningsforholdet mellom de to klassene – de som besitter eiendom og de som arbeider på den – var selve drivkraften for fundamentale, materialistiske samfunnsendringer (Barker, 2003, s. 12, 70). Videre definerer Marx kapital som ”all verdi som er i stand til å frembringe en merverdi” (Østerberg, 1972, s. 31). Merverdier i et bestemt økonomisk marked gir den dominerende klassen (borgerskapet) ekstra privilegier, eierandeler og makt, mens den dominerte klassen (proletariatet) undertrykkes og fremmedgjøres i prosessen (Barker, 2003, s. 13; Østerberg, 1972, s. 32).

Webers klassebegrep er, i likhet med Marx', underlagt en markedslogikk og økonomisk orden. Men det stopper ikke der:

[C]lasses are groups that share a particular degree of monopolization on some market. They do this by becoming organized, by forming a community, acquiring a consciousness through some legal or cultural barriers around themselves – in short they become status groups. (Collins, 1994, s. 88)

For Weber er formasjonen av kulturelt funderte statusgrupper avgjørende for ulike klassers dominansforhold i forhold til hverandre. Mens økonomisk kapital og retten over produksjonsmidlene fremdeles er av betydning, betrakter Weber også ideologisk ståsted, estetisk sans, nettverk og livsstil som nøkkelfaktorer for klassevis stratifisering og sosial eksklusjon/lukning (Collins, 1994, s. 88-89; Korsnes, 2014, s. 16).

Hos Weber finner vi kimen til en diskursiv klasseforståelse hvor sosiale aktører gjennom meningsfullt orienterte handlinger og kulturpraksiser tar aktivt del i den gjensidige konstitusjonen av samfunnsstrukturen. I sin kultursosiologi og praksisteori bygger Bourdieu videre på blant annet Marx' og Webers idéer ved å syntetisere begreper som sosial klasse, felt, habitus og kapital til en helhetlig ontologi. Som hos Marx og Weber, handler klasseskiller for Bourdieu grunnleggende sett om ujevn fordeling av goder og byrder – det være seg materielle og yrkesbetingede (Hansen, Andersen, Flemmen & Ljunggren, 2014, s. 25-26), så vel som symbolske og livsstilbetingede forskjeller knyttet til smak og avsmak, identifikasjon og disidentifikasjon (Dyndahl et al., 2015, s. 138-139). Imidlertid fratrar han klassene deres materielle fundament:

Samfunnsklasser finnes ikke ... Det som finnes er et sosialt rom, et rom av forskjeller, og i dette rommet finnes klassene i en slags virtuell tilstand, som samlinger av punkter, altså ikke som et faktum, men som *noe det dreier seg om å gjøre*. (Bourdieu, 1979/2002, s. 16)

Klassebegrepet blir hos Bourdieu dermed til en mer abstrakt, diskursiv og samtidig kroppsfenomenologisk¹⁰ størrelse, hvor de ulike posisjonene i det sosiale rommet er ”tett innvevd i systemer av disposisjoner (habitus) som kjennetegner ulike klasser eller undergrupper av klasser” (s. 27-28). Videre vil en opplevelse og erkjennelse av sosial kassetilhørighet nødvendigvis være betinget av kroppsliggjorte hverdagspraksiser, væremåter, følelser og identitet (Faber et al., 2012, s. 54, 57).

¹⁰ I antologien *Being there* beskriver Frykman og Gilje (2003, s. 38-39) hvordan aktør, kropp og sosial situering kan forstås ved hjelp av Bourdieus habitusbegrep. Se også Gilje (2006, s. 13) og Merleau-Ponty (1945/1994).

3.2 Habitus

Hvordan fremstår verden grunnleggende sett som meningsfull for subjektene som befolker den? Hva er det konstituerende prinsippet i ulike aktørers sosiale omgang med hverandre og tingene? Hvordan oppstår praksis og hvilket meningsinnhold representerer den til enhver tid.

Bourdieu's praksisteori gjør det mulig å forklare aspekter ved disse fundamentale spørsmålene knyttet til subjektets erkjennelse og interaksjon. Slik jeg tolker Bourdieu, er koblingen mellom den fysiske kroppen, det symbolske innholdet (mening) og ulike dominansforhold mellom individer og grupper av individer, det samfunns- og kulturvitenskapelige analyser som baserer seg på denne handlingsteorien må ta utgangspunkt i. I et slikt henseende utgjør Bourdieu's begrep om 'habitus' en kjerne i forklaringsmodellen. Habitus er nemlig det gjensidig konstituerende prinsipp for meningsdannelse i det dualistiske sambandet mellom subjekt og objekt, agent og struktur, individ og samfunn – mellom "personleg spontanitet og sosial tvang, fridom og tvingande grunn, val og plikt" (Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 38).

En av Bourdieu's ofte gjengitte definisjoner av begrepet fremhever at habitus er "systemer av varige, overførbare disposisjoner" (Bourdieu, 1972/1977, s. 72, egen oversettelse), og at disse fortolknings- og handlingsdisposisjonene er sosialisert og innleiret i subjektet på individuelt plan gjennom kollektive strukturer (s. 72). Disse disposisjonene kan med andre ord ses på som strukturert inn i levende subjekter som resultat av blant annet samfunnets forventninger, samtidig som de bidrar vesentlig til å konstituere hvordan aktører tenker, tenker seg og oppfattes i ulike relasjoner og interaksjonsforhold. Strukturerte og strukturerende disposisjoner inkorporert i habitus må dermed forstås som kroppsliggjorte vaner og handlingstilbøyeligheter (s. 214), og som persepsjonsskjemaer eller filtre til bruk i kognitive fortolkningsprosesser, som – sammen med vanehandlingene – gir mening og struktur til den verden vi lever i. For eksempel kan en aktør velge å tenke seg på en bestemt måte i tråd med den normen for en bestemt sosial situasjon tilsier, noe som forventelig vil skape sosial forutsigbarhet. Samtidig bidrar utbredte holdninger og forestillinger som del av en bestemt (klasse)habitus, aktøren å opprettholde en viss regelmessighet i måten hun eller han ser på og fortolker fenomener fra sitt bestemte ståsted i kulturen. I boka *Meditasjoner* (1999) utdyper Bourdieu habitusbegrepet slik:

Idet kroppen derfor har tilegnet seg et system av disposisjoner som er tilpasset disse [sosiale] regelmessighetene, har den en tilbøyelighet og en evne til praktisk å kunne foregripe dem gjennom handlemåter som tar i bruk kroppslig kunnskap, en kunnskap gjennom kroppen som sikrer en praktisk forståelse av verden som er helt forskjellig fra den intensjonelle og bevisste fortolkning som vi vanligvis tenker på i vår forestilling om forståelse. Med andre ord, når aktørene har en umiddelbar forståelse av den dagligdagse verden, så er det fordi de kognitive strukturer som de benytter seg av, er et produkt av inkorporeringen av strukturene i den verden som han handler i, og fordi de konstruksjonsredskaper han benytter for å få kunnskap om verden, er konstruert av verden. (s. 141)

Dette sitatet viser tydelig at Bourdieu med habitusbegrepet søker å forklare aktørers praktiske handlingsrom, inkludert deres kognitive persepsjonsrekkevidde, med vekt på *strukturene som skjuler seg bak bestemte handlemåter*. Individuelle oppfatninger og livsstilvalg vil med andre ord være sterkt preget av kollektive føringer og sosial regelbundethet. En viss sosialt situert determinisme kan dermed spores i Bourdieus praksisteori – en determinisme beroende på egenskaper ved habitus.

Som jeg har vært inne på, står klassebegrepet sentralt hos Bourdieu. Selv om "[h]abitus kan forståast som ein latent 'avleira situasjon', innhyst djupast i kroppen" (Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 38), foregår denne dype inkorporeringen i individuelle kropper alltid i et miljø preget av en bestemt klassevis habitus. En sosial aktørs handlinger gjenspeiler dermed klassestrukturen i et gitt samfunn, ifølge Bourdieus teori. Og i sitt hovedverk *Distinksjonen* (1979/2010), finner han betydelig grad av homologi – ensartethet og samsvar – mellom klassevise ansamlinger av sosiale aktører og deres respektive kulturelle disposisjoner i det franske samfunnet på 1960- og 70-tallet (s. 104). Broady og Palme (1989) setter klasse og habitus i sammenheng med Bourdieus kapitalbegrep, som jeg skal behandle særskilt i neste delkapittel, i et forsøk på å forklare hvordan ulike sosiale grupper distingverer seg fra hverandre:

[M]ängden och arten av en grupps kapital formar den habitus med vars hjälp denna grupp utvecklar sin smak och livsstil och orienterar sig i förhållande till andra sociala grupper. (s. 191)

Bourdieu's habitusbegrep inneholder likevel en *agensdimensjon*, så vel som en *identitetsdimensjon*, slik vi kjenner disse to begrepene fra andre sosiologisk orienterte teoretikere som for eksempel Stuart Hall (1996), Anthony Giddens (1991) og Tia DeNora (1999). Identitetsbegrepet er komplekst, men handler i bunn og grunn om hvem vi er, hvor vi hører til, hvordan vi ønsker å fremstå og hvordan vi fremstår for andre. Agens refererer ofte til aktørers refleksive handlingsrom og påvirkningsevne, og vekten ligger ofte på handlinger som potensielt vil kunne manifestere seg i

gitte sosiale situasjoner til aktørens fordel. I tråd med Broady og Palmes (1989) poeng om hvordan gruppe- eller klasseidentitet formes, skal jeg i det følgende – og med musikk som eksempel – gå nærmere inn på den innskrenkende og samtidig utviklende dynamikken habitus synes å være preget av i vår tids relativt egalitære vestlige samfunn.

Bourdieu (1979/2010) hevder selv, med utgangspunkt i omfattende empiriske studier fra det urbane Frankrike i nær fortid, at kulturell smak – og da spesielt musikalske preferanser – mer enn noe annet avslører aktørers respektive diskursive klasseposisjoner. Samtidig mener Bourdieu at smaken ofte kommer til uttrykk gjennom det han – og andre etter han (se f.eks. Dyndahl et al., 2014; Faber et al., 2012; Hubbs, 2014; Peterson, 2005b) – beskriver som 'dis-taste' og 'dis-identification'. Smak er først og fremst avsmak for de andres smak (Bourdieu, 1979/2010, s. 49; Broady & Palme, 1989, s. 188). Hvordan kan en slik form for distinksjon komme til uttrykk gjennom handling?

Bourdieus begrep om kulturell kapital innebærer blant annet sosiale aktørers praktisk-estetiske kompetanse, noe jeg som nevnt skal komme tilbake til i neste del. Begrepet henleder oppmerksomheten på at det ofte ikke lenger er hvilke former for kunst og kultur man identifiserer og beskjeftiger seg med som betyr mest, men *hvordan* man omgir seg med dem og investerer i dem (se Dyndahl et al., 2014, s. 51; Peterson, 2005b, s. 265-266). Det å være 'musikalsk altetende' – i det minste åpen og tolerant overfor et mangfold av uttrykksformer, sjangre og stiler – kan representere en slik distingverende holdning og gjøremåte. 'Alteterne' vil, til forskjell fra personer med ensporede musikalske preferanser, kunne fremstå som mer demokratiske og kosmopolitisk orienterte mennesker – egenskaper det kanskje er lettere å høste anerkjennelse for i dag enn det en mer begrenset kulturell holdning og identitet vil innebære. Likevel vil selv en tolerant musikalsk alteter operere normativt, intensjonelt og, i de fleste tilfeller, derfor også fordomsfullt. Det interessante i kulturanalytisk sammenheng, og som kan bidra med viktige nyanseringer, vil derfor ofte være hvilke estetiske omdreiningspunkter den utviste kulturelle kapitalen – til enhver tid hos ethvert individ – er festet på, og hvordan slike praksissymbolske uttrykk kan henge sammen med kroppsliggjorte disposisjoner og persepsjonsmåter i form av habitus.

I lys av dette blir det klart at habitus normalt vil være preget av en dobbeltsidighet. Med dette mener jeg at et subjekts habitus innenfor rammen av for eksempel dagens egalitært orienterte og relativt likestilte norske samfunn, vil (1) være strukturert av en viss nedfelt sosial tolknings- og handlingstendens i bred forstand, samtidig som den (2) virker strukturerende på samfunnet/feltet i og med det tolknings- og handlingsrom aktører i dag ofte tilegner seg i form av kulturell, sosial og økonomisk kapital. Habitus må derfor forstås, i tråd med Bourdieu, som determinerende samtidig som den ofte også virker kreativt og utviklende hos enkeltmennesket. Bourdieus individuelle subjekt/aktør er mer enn et vanedyr omgitt av uoverstigelige sosiale stengsler. Han eller hun har et fleksibelt og progressivt potensiale av minst tre grunner: (1) habitus er ikke bare strukturert, men også strukturerende; (2) hva som til enhver tid går som legitim kulturell kapital innenfor et felt er under konstant forhandling; og (3) det finnes mange handlingsmuligheter og mange ulike manifestasjoner av kulturell praksis (Bourdieu, 1979/2010, s. 95, 100-106).

For konflikt- og relasjonsteoretikeren Bourdieu er kapitalbegrepets mange dimensjoner viktig for å kunne forklare sosiokulturell distinksjon. Dette, og særlig kulturell og symbolsk kapital, er tema i neste del. Jeg har valgt å bruke knutepunktstatusen til Norsk Countrytreff som illustrasjon på hva kulturell og symbolsk kapital kan innebære for en aktør.

3.3 Kapital

Bourdies kapitalbegrep er, som Marx' kapitalbegrep, åpent og komplekst i den forstand at kapital finnes i forskjellige former og ikke bare som penger: "It is in fact impossible to account for the structure and functioning of the social world unless one reintroduces capital in all its forms" (Bourdieu, 1986/2011, s. 81). Bourdieu skiller overordnet sett mellom 'økonomisk kapital', som vedrører penger og materiell eiendom; 'sosial kapital', som handler om nettverk og forbindelser; 'kulturell kapital', som innebefatter kunnskap, evner, væremåter, estetiske ervervelser og lignende (s. 82); og 'symbolsk kapital', en kapital av anerkjennelse (Solhjell & Øien, 2012, s. 36, 50; Söderman, Burnard & Hofvander-Trulsson, 2015, s. 7). Vekslingen mellom disse kapitalformene bringer merverdier og privilegier for de aktørene som har tilgang til dem og som mestrer dem innenfor bestemte diskurser og maktfelt, og de kan slik tolkes som ledd i strategier for å oppnå fordeler og gunst og for å opprettholde en legitim og forutsigbar *doxa* – det til enhver tid gjeldende trossystemet "ingen setter spørsmålsteget ved" (Bourdieu, 1994/1996, s. 46).

I sammenhenger som kan forbindes med denne studien manifesteres kulturell kapital først og fremst som aktørers kulturelle kompetanse slik den kommer til uttrykk i praktisk omgang med ekspressiv kultur (jf. Bourdieu, 1979/2002, s. 24). Slik er kulturell kapital uløselig knyttet til habitus uavhengig av om den representerer et individ eller et kollektiv. Så er det også slik, ifølge Bourdieu (1986/2011, s. 82), at den første av den kulturelle kapitalens tre former består av bestemte habituservervelser i seg selv. Kulturell kapital eksisterer i denne formen som *kroppsliggjorte* disposisjoner, persepsjonsskjemaer og holdninger som kan sies å være avleiret i enkeltsubjekter gjennom miljøbetinget 'arv'. Den andre formen for kulturell kapital knyttes til *objektiviserte*, eller tingliggjorte, ressurser slike som kunstverk, instrumenter og andre estetisk-materielle gjenstander. Den tredje formen – *institusjonalisert* kulturell kapital – viser først og fremst til kvalifikasjoner oppnådd gjennom utdanningssystemet, også kalt 'akademisk kapital' (s. 86). Men som Bourdieu minner om:

Because the material and symbolic profits which the academic qualifications guarantees also depend on its scarcity, the investments made (in time and effort) may turn out to be less profitable than was anticipated when they were made. (s. 86)

Dette poenget henleder oppmerksomheten mot den stadige dynamikken i sosiale felt og ”hvordan kulturgodene og utdanningstitlene devalueres ved at de alminneliggjøres, slik at den ervervede kulturelle kapitalen må reinvesteres på nye måter” (Jakobsen, 2002, s. xxiii). Kulturrådets evaluering av den kunstneriske måloppnåelsen til Norsk Countrytreff i tiden som knutepunktfestival (Norsk kulturråd, 2014) hadde elementer av slik devaluering og alminneliggjøring. Der den privilegerte knutepunktstatusen kunne tolkes som bevis på festivalens allerede utmerkede kvalitet og kunstneriske spydspissegenskaper (jf. Abbing, 2002), avslørte evalueringsprosessen at bestemte aktører i maktposisjon ikke anerkjente festivalens kunstneriske leveranse og nylig ervervede kulturelle kapital som knutepunkt for countrysjangeren. Kapitalen måtte forvaltes annerledes og reinvesteres – Bellamy Brothers måtte byttes ut med Sturgill Simpson – for at tildelingen kunne forsvares. Dette skal jeg komme grundigere tilbake til i avhandlingens resultatdel.

Broadly og Palme (1989) påpeker at ”[d]et kulturella kapitalet fungerer som kapital bara om det erkänns, om det finns marknader där det tilerkänns värde” (s. 188). I dette ligger det at bestemte

interessegrupper høyt oppe i det sosiale hierarkiet, for eksempel en kulturelite bestående av journalister, byråkrater og lignende, har makt til å definere den kulturelle kapitalens legitime innhold (Ljunggren, 2014, s. 196). De ulike aktørene i det symbolske spillet om fordeler og gunst må innordne seg den legitime kulturens innhold for å kunne høste anerkjennelse. Hvis dette ikke gjøres, vil devaluering og avvísning av den 'tapende parts' illegitime kultur kunne stå igjen som resultat, mens 'vinnerne' av spillet normalt opprettholder sin makt over den legitime delen av kulturen. Den arena eller det marked hvor spillet om symbolske goder utfolder seg, er det Bourdieu grunnleggende sett og i analytiske termer refererer til som 'felt'.

3.4 Felt

Så langt i denne avhandlingen har jeg allerede brukt feltbegrepet flere ganger i omtalen av ulike samfunnsområder. Jeg har snakket om kulturfeltet, musikkfeltet, countryfeltet og feltet for populærmusikkstudier. Hver gang kunne ordet 'felt' vært byttet ut med 'område' uten at betydningen i norsk dagligtale og språkpraksis ville endret seg nevneverdig. I det kommende skal jeg bruke feltbegrepet i tråd med Bourdieus maktavslørende hensikt, det vil si at det strengt tatt refererer til et diskursivt univers organisert med en rekke materielle og symbolske under- eller delfelter (Bourdieu, 1993b, s. 162-166; Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 89-90). Broady og Palme (1989, s. 192-193) forklarer hvordan slike sosiale delfelt utgjør arenaer for spill om symbolske goder gjennom ulike kapitalinvesteringer; hvordan de er befolket av bestemte institusjoner og eksperter preget av en viss habitus; og hvordan det innenfor ethvert felt må finnes et hierarki av legitime og illegitime uttrykk. Forfatterne peker slik på feltenes fysikalitet på den ene siden og en parallell symbolsk dimensjon på den andre. Bourdieu (Bourdieu & Wacquant, 1993) selv går lengre og definerer et felt "som eit nettverk, eller som det indre forholdet av objektive samband mellom [styrke]posisjonar ... I eit felt stridest agentar og institusjonar idet dei rettar seg etter regularitetane og dei grunnleggjande reglane i dette spelerommet" (s. 82, 88). Sagt med andre ord: Ved hjelp av ulike former for kapital og normbeherskelse forhandles det om aktørposisjonene som er tilgjengelige innenfor et bestemt felt, for eksempel musikkfeltet, og disse situerte posisjonene står i strukturell relasjon til korresponderende habitus- og identitetstyper. "According to Bourdieu, music is a social phenomenon. As much as we want to, we cannot let music just be music", påminner Söderman, Burnard og Hofvander-Trulsson (2015, s. 5). En slik

sosio-hierarkisk prosess kan følgelig sies å danne grunnlag for identitetskonstruksjon og reproduksjon av makt, noe som står sentralt hos Bourdieu (1994/1996, s. 45).

Bourdieu (1993a, s. 37-40) skiller således ut et overordnet felt som sosiale delfelt er innordnet i, nemlig et eget maktfelt bestående av tunge og toneangivende aktørposisjoner. I dette avhandlingsarbeidet er det denne dimensjonen jeg primært er opptatt av. Feltenes fysikalitet kommer i andre rekke. Maktfeltets eksistens kommer gjerne til syne ved at ulike underfelt kommer i eksplisitt kontakt med hverandre. Dette kan skje ved at ulike aktørers talepraksiser og handlemåter berører hverandre på konfliktfylte måter som fremmer symbolsk vold og stigmatisering av grupper. Slik kan også maktfeltets virkninger manifestere seg som inkludering og ekskludering på for eksempel musikk- og festivalfeltet, noe knutepunktordningen har demonstrert.

Bourdieu (1993a, s. 37-40) beskriver også hvordan det innenfor det brede feltet for kulturproduksjon skiller ut egne autonome delfelter som kan betraktes som 'hellige' – en 'helliggjøring' som oppfylles i det maktmekanismer snus opp ned på og den rene nytelsen og distingverte smaken får forløpe fritt blant en minoritet av *desinteresserte innvidde*.¹¹ Som vist, fordrer et bestemt felt tradisjonelt en bestemt habitus og en bestemt beherskelse av kulturelle koder, noe som igjen beror på strukturelle føringer knyttet til sosial bakgrunn, klassetilhørighet og utdanning (Bourdieu, 1979/2002, s. 19-20). Samme sted, i *Distinksjonen*, forklarer Bourdieu hvordan slik helliggjøring og legitimering bidrar til å opprettholde hierarkiske skiller mellom høyere og lavere samfunnsgrupper og deres respektive kulturelle smak og forbruk:

Gjennom negasjonen av en nytelse som er laverestående, grov, vulgær, billig og underdanig – i ett ord: naturlig – dannes den hellige kunstens sfære. De som vet å gi seg selv sublimerede, raffinerte, desinteresserte, frie og distingverte gleder – gleder som det enkle og *profane* aldri vil få del i – får bekreftet sin overlegenhet. Det er dette som gjør at kunst og forbruk av kunst er forutbestemt til å ha som sosial funksjon å legitimere sosiale forskjeller – om en vil det eller ikke, om en vet det eller ikke. (s. 29-30)

Et samfunn bestående av ulike kunst- og kulturfelt og kunstdiskurser vil dermed med nødvendighet forbli hierarkiske som resultat av de pågående legitimeringsmekanismene. På musikkfeltet har dette tradisjonelt vært synlig i den parallelle oppvurderingen av den klassiske

¹¹ Det rene estetiske blikket det vises til her tilkjennegir Bourdieus forbindelse til Kant (1790/2007).

musikken og nedvurderingen av populærmusikken, med Bourdieus termer altså i motsetningsforholdet mellom feltet for (hellig) 'småskalaproduksjon' og (profan) 'storskalaproduksjon' (Bourdieu, 1993a, s. 39). Hva gjelder tilhørerne og deltakerne i disse feltene, har de tradisjonelt inntatt sine respektive sosiale posisjoner langs lignende dikotomiske skiller mellom høy og lav, ren og vulgær, raffinert og enkel.

Til tross for dyptgripende kontekstuelle premissendringer i den vestlige verden de siste tiårene, gjør det symbolske spillet om 'kulturelt herredømme' – om retten til å definere hva den legitime kulturelle kapitalen skal bestå av, om hva som til enhver tid kan aksepteres som, for eksempel, god musikksmak, god countryvaluta og god knutepunktfestivalpraksis – seg fremdeles gjeldende. Innenfor sosiale felt og maktdiskurser, temmet av ulike former for habitus, og behersket av mangelen på kulturell kapital, eller – motsatt – uinnskrenket av selve beherskelsen av den, opprettholder de dominerende sin dominans over de dominerte i Bourdieus ontologiske modell. Teorien har med andre ord vist seg seiglivet og fortsatt egnet for kulturanalyse av samtidfenomener, noe valget av nettopp denne handlingsteorien i denne doktorgradsstudien gjenspeiler.

4. Bakhtins dialogisme- og karnevalbegrep

I det foregående kapitlet gjorde jeg det klart at Bourdieus praksisteori utgjør det primære teoritilfanget i denne studien. Den forestående analysen tar med andre ord utgangspunkt i Bourdieus ontologiske modell for hvordan tilværelsens sosiale og kulturelle fenomener og praksiser konstitueres og fremstår som meningsfulle for de deltakende aktørene i et gitt samfunn. Hos Bourdieu er samfunnet strukturelt ordnet i hierarkiske relasjoner som manifesterer seg på en mengde forskjellige måter gjennom økonomiske og symbolske stridigheter i ulike felt og kontekster. Bourdieu er som sine forgjengere Marx og Weber en konfliktorientert tenker. Med et konstruktivistisk utgangspunkt vektlegger han det situerte i all meningsskapning og i dominansforholdene ulike aktørrelasjoner er preget av.

Den russiske språkfilosofen, litteratur- og kulturteoretikeren Mikhail M. Bakhtin (1895-1975) har en konstruktivistisk grunnholdning som sammenfaller med Bourdieus. Meningsskapning er også for han alltid sosialt situert og relasjonsbetinget. Men Bourdieus fokus på posisjonell konflikt og dominans i relasjoner mellom sosiale aktører erstattes først og fremst med et mer harmoniserende dialogbegrep hos Bakhtin. Hans 'dialogisme' (jf. Holquist, 2002) tematiserer dominansforhold først og fremst via språket gjennom det han kaller 'monologisering'. Mer fremtredende er likevel et fokus på det kreative forståelses- og endringspotensialet ulike språklige ytringer og verdensanskuelser fører med seg. Dialog hos Bakhtin kan defineres som kreativ og kommunikativ interaksjon mellom sosiale aktører, stemmer, symboler og kulturelle praksiser knyttet til hele mangfoldet av sosiokulturelle fenomener (Igland & Dysthe, 2001, s. 115). En slik gjensidig, fruktbar dialog i vid forstand utgjør videre en helt sentral del av Bakhtins 'karnevalisme', hvori kunstens og estetikkens stemmer og uttrykk bidrar til å destabilisere etablerte skiller mellom høy og lav (Mørch, 2003, s. 15).

Bourdieu's tenkning bygger til dels på en strukturell semiotikk som gjenspeiles i det ikke-arbitrære sambandet mellom ulike habitusformer, klasserelasjoner og livsstilvalg. Språket er i seg selv blant de viktigste formene for kulturell kapital i hans teori. Ifølge Swingewood (1998, s. 112) manifesterer imidlertid kulturelle handlinger, innebefattet språkhandling, seg gjennom *sosial posisjonering* hos Bourdieu. Dette er en viktig funksjon ved kulturell kapital som

distinksjonsverktøy fundert i habitus. Bakhtins perspektiv ser imidlertid ikke ut til å samsvare med en slik tilnærming både til språkvitenskapen og til spørsmålet om agens forstått som aktørers rom for handling og påvirkning. For det første bryter han ned Saussures (1916/1983) dikotomiske grunnsyn som skiller språk som system ('langue') fra språk som bruk ('parole'). For det andre begrunner han aktørers handlinger med *sosiosemiotisk interaksjon* heller enn sosial posisjonering, slik Bourdieu gjør. Dette kommer jeg snart tilbake til.

I lys av de overnevnte momentene har jeg valgt å benytte Bakhtin som et komplementerende teoritilfang i denne doktorgradsstudien. Det kan også legges til at mine undersøkelsesobjekter alle inngår i en i betydelig grad flytende og fragmentert sosioestetisk virkelighet hvor festivalarenaen kun utgjør én del av et større kulturelt mangfold. Idet et individ, en aktør, en gruppe eller en stemme under slike forhold møter andre individer, aktører, grupper og stemmer, og disse uvilkaarlig begynner å påvirke hverandre, mener jeg at koblingen Bourdieu – Bakhtin innehar et epistemologisk sparringspotensiale som kan være fruktbart for analyser av kulturelle fenomener i vår samtid. Jeg skal nå redegjøre nærmere for de av Bakhtins idéer jeg har valgt å innlemme i studiens teorigrunnlag. Jeg begynner med hans syn på språket og dialogens rekkevidde, inkludert noen av de konsekvenser dette får for subjektkonstitusjon hos Bakhtin. Til slutt samler jeg trådene i en drøfting av karnevalbegrepet med særskilt fokus på musikkopplevelser og andre estetiske erfaringer som del av festivalritualet.

4.1 Dialog, ytring og intertekstualitet

”All words have the 'taste' of a profession, a genre, a tendency, a party, a particular work, a particular reason, a generation, an age group, the day and hour”, fastslår Bakhtin (1981, s. 293) i essayet *Discourse in the novel*, en tekst fra 1930-tallet. Med dette mener Bakhtin at ikke bare ordet, men enhver ytring i vid forstand (en påstand, et spørsmål, en avistekst, en avhandling, et kunstnerisk uttrykk, en ideologi, eller en hvilken som helst annen kommunikativ praksis – stor eller liten), alltid har ”kontekstuelle overtoner” (s. 293, egen oversettelse) og på én og samme tid peker både bakover og framover som del av en vidtrekkende ytringskjede. Ytringer henvender seg bakover og framover i tid og i rom; de henvender seg til tidligere stemmer og til nye stemmer; de oppstår i ett miljø, men beveger seg raskt over til nye; de søker bekreftelse og avkreftelse; og de genererer nye spørsmål og nye svar. Endelig peker ytringer både inn i og utover individet, eller

subjektet, selv. Det Bakhtin i sine tekster refererer til som *polyfoni*, det vil si denne meningsskapende 'flerstemtheten' som Holquist (2002) senere gir betegnelsen *dialogisme*, finnes også i selvets 'jeg' og 'du'.

Av kunstneriske uttrykk var Bakhtin spesielt opptatt av romanen og i særstilling Dostojevskijs verker i denne kategorien, som Bakhtin beskrev som polyfone. Med dette mener han at stemmene og ytringene i Dostojevskijs romaner inngår i et dialogisk samspill hvor de forutsetter hverandre som meningsbærende størrelser. Hos Bakhtin gjelder dette for eksempel fortellerens stemme og protagonistens stemme slik de gjensidig bidrar til å konstituere hverandre. Skriverens 'jeg' "ser helten (den andre) utenfra, i det *tidsrom* han befinner seg", forklarer Børtnes (2001, s. 102). Denne utenforheten er avgjørende for 'jeg-ets' helhetlige oppfatning av det situerte 'du-et'. Følgelig må det motsatte også være tilfelle – at protagonistens stemme i romanen responderer på fortellerens blikk og ståsted (s. 102). Denne polyfonien lar seg overføre til et eksistensielt livsverdensperspektiv, spørsmål om identitet og erkjennelse: "the self (the perceiver) and the other (the perceived) exist not as separate entities, but as "relations between two coordinates ... each serving to differentiate the other"" (Karcevskij, 1982, s. 50 sitert i Holquist, 2002, s. 26). Hos Bakhtin inneholder dermed selvet alltid et element av et 'jeg' og et 'du'.

Så langt kan vi slå fast at alle ytringer – alt språk – i et slikt perspektiv sprenger grensene mellom det personlige og upersonlige og mellom (tilsynelatende) isolerte ytringer og intertekstuelle ytringer. Sagt med andre ord: Språket er, ifølge Bakhtin, grunnleggende sett sosialt. Det eksisterer ikke i et vakuum hvor det er adskilt fra selve bruken av det. Tvert imot konstitueres språket – og selvet – gjennom nettopp språkbruk og ytringskjeder, i den refleksive og referensielle hverdagsbruken av det/dem så vel som i litteraturen og i politiske erklæringer, for eksempel.

I teorien om talegenrene videreutvikler Bakhtin sambandet mellom Saussures to språkdimensjoner, som han altså ser på som uatskillelige. Vekt tillegges likevel 'parole'-dimensjonen – det er her snakk om talehandlinger eller praktisk språkbruk som "manifesterer seg i form av individuelle, konkrete ytringar (munnlege og skriftlege) frå deltakarar på eit eller anna bruksområde" (Bakhtin, 1979/2005, s. 1). Videre forklarer Bakhtin at "kvar språkbrukssfære utarbeider sine relativt stabile typar av ytringar, som vi kallar talegenrar" (s. 1). Her finnes det en parallell til Bourdieus handlingsteori og beherskelsen av språklige og sosiale koder som en form

for kulturell kapital. Den dialogiske språkbruken og dens ytringsmangfold smaker helt ned på enkeltordsnivå som kjent alltid av noe, for eksempel tilhørighet til bestemte grupper eller klasser, eller i form av referanser til tidligere verker og stemmer. Blant annet slik får talehandlinger til enhver tid sammensatte intertekstuelle egenskaper idet ytringer formidles og tolkes interaktivt av sosiale aktører innenfor tid- og stedbundne sosiosemiotiske praksiser.

Selv om Bakhtin primært utviklet sin dialogisme gjennom analyser av Dostojevskijs romaner, strekker idéene hans seg langt utover romankunstens sfære i det den utgjør en helhetlig epistemologi og 'kulturologi' (Børtnes, 2001, s. 100-101). Den sosiokulturelle verden og vår potensielle forståelse av den er for Bakhtin bokstavelig talt grenseløs. Begrepene og verktøyene han benyttet seg av, lar seg derfor også overføre til analyser av fenomener på andre estetiske områder, for eksempel musikkens. I *Discourse in the novel* (1981) fortsetter Bakhtin sitt resonnementet rundt det delte, dialogiske eierskapet til språklige ytringer med følgende betraktning:

As a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language, for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else's. It becomes 'one's own' only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention. (s. 293)

Bakhtins intensjonalitetspoeng i sitatet ovenfor har, i likhet med sider ved Bourdieus handlingsteori, klare paralleller til fenomenologien. Nils Gilje (2006) parafaserer fenomenologiens grunnlegger, Edmund Husserl, når han sier at "[m]ed 'intensjonalitet' [menes] at vår bevissthet alltid er *rettet mot noe*" (s. 11). I tråd med kroppsfenomenologen Maurice Merleau-Pontys idéer visker imidlertid Bourdieu med sitt habitusbegrep ut grensene mellom ren bevissthet og ren kropp. "Bare et kroppslig subjekt kan sier å ha et perspektiv" (s. 13) – med andre ord et ståsted i kulturen som aktøren erfarer og fortolker verden utfra. Dette 'grenseløse' utgangspunktet for meningsdannelse og meningsutveksling får sin gjenklang i Bakhtins oppfatning om at alt språk og all tekst kontinuerlig settes opp mot hverandre – reflektivt og referensielt – i kommunikative praksiser gjennomsyret av kroppslig realisering (Mørch, 2003, s. 25) og subjektive intensjoner (Bakhtin, 1981, s. 291-293). Slik får interaksjon forrang framfor posisjonering. Det følger likevel av resonnementet at førstnevnte impliserer sistnevnte.

Jeg har så langt vist at Bakhtin i sin metateori om språk tillegger ytringers intertekstuelle og polyfone språkbruksegenskaper stor vekt. Herunder spiller også sosiale og kulturelle motsetninger begrepsliggjort som dikotomier, alternativt ”asymmetriske dualismer” (jf. Holquist, 2002, s. 19, egen oversettelse) og manifestert som strukturer i samfunnet, inn i meningsproduksjon og forståelsesprosesser. Motsetningene/dualismene ’borgerlighet versus folkelighet’ og ’høy versus lav’ har også fått sin tilmålte plass i Bakhtins egen akademiske produksjon, først og fremst i hans doktoravhandling *François Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen* (1965/2003). Igjen med utgangspunkt i skjønnlitteraturen antar Bakhtin her nærmest et kultursosiologisk diskursperspektiv på genre- og smakshierarkier, hvor selvets utvikling og agens ikke er uvesentlig i spillet mellom han/henne og (språk)samfunnets mer strukturelle krefter.

4.2 Festivalritualet som arena for det karnevalistisk-groteske

Høytiden var liksom en temporær suspensjon av hele det offisielle systemets virksomhet, med alle dets forbud og hierarkiske barrierer. For en stakket stund går livet ut av sitt vante, lovfestede og helligede spor for å tre inn i en sfære av utopisk frihet. Nettopp denne frihetens forgjengelighet tjente kun til å forsterke den utopiske radikalismen og det fantastiske i de formene som ble skapt i festens atmosfære. (Bakhtin, 1965/2003, s. 66-67)

I sitatet ovenfor beskriver Bakhtin sentrale ’karnevalistiske’ trekk ved folkelige festligheter, slik de kan ha funnet sted i den europeiske middelalderens strengt hierarkiske føydalsamfunn. François Rabelais’ (ca. 1493-1553) litterære verker utgjorde i denne forbindelse Bakhtins empiriske tilfang til epoken og dens kulturformasjoner, samtidig som Bakhtin selv levde – til dels forfulgt – innenfor et totalitært Sovjet. Selv står vi overfor, eller snarere midt i, det moderne, norske velferdssamfunnet, hvor demokratiske idéer om sosial utjevning og kulturell toleranse har bidratt til en levestandard svært forskjellig fra de tilstander som rådet under middelalderen og i Sovjetsamveldet. Likevel, til tross for Bakhtins svært ulike utgangspunkt, vil nok mange som har deltatt på en moderne musikkfestival i dag, kunne kjenne seg igjen i beskrivelsen ovenfor. De siste tiårenes generelle politiske klima i Norge synes likevel å bygge oppunder en relativt uniform tidsånd – både med hensyn til våre felles holdninger og verdier, samt væremåter. Dette til tross for at vi i dag uomtvistelig lever i en global, nærmest grenseløs kulturtilstand, som med en allestedsværende symbolteknologisk kraft, især innenfor frie vestlige samfunn, oppfordrer til heterogenitet og intermedialitet og hyller verdien av *det unike i det mangfoldige*, selv om de store

profitørene på populærmusikk, underliggende markedsmekanismer, samt politiske prinsipper og praksiser ofte kan sies å fremme det motsatte (Featherstone, 2007, s. 84-85; Shuker, 2013, s. 163). Nettopp derfor er det kanskje fremdeles behov for av og til å kunne gi seg hen til det subversive, kroppslig-groteske og utopiske som kan oppstå i festivalritualet.

I tidligere festivalforskning har Bakhtins karnevalisme blitt koblet sammen med van Gennep (1909/1960) og Turner (1969/1997) sine konseptualiseringer av såkalt 'liminalitet' (se f.eks. A. Bennett & Woodward, 2014; Falassi, 1987). Denne forskningen har gjerne som premiss at den temporære karnevalhendelsen/folkefesten Bakhtin beskriver i *Rabelais* og de liminale øyeblikkene de to antropologene omtaler som faser i tradisjonelle overgangsriter ('rites de passage'), begge preges av former for strukturell opposisjon til det etablerte utenforliggende og samfunnets normaltilstand. Så langt gir dette mening, og jeg vil argumentere for at forestillinger om det vi kan kalle *ytre hierarki* og *indre fellesskap* er det som binder de to konseptene sammen. Mens storsamfunnet, den offentlige sfære, byråkratiet og borgerskapet alle kan referere til det etablerte, til de ytre strukturene, kan 'karnevalet', den uformelle, livsbejænde indre festivalatmosfæren, konsertopplevelsen og de tilstedeværende motsatt beskrives som del av en anti-struktur og et anti-etablissement:

[T]his condition 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 arranged by law, custom, convention, and ceremonial. ... Secular distinctions of rank and status disappear or are homogenized. (Turner, 1969/1997, s. 95)

Van Gennep og Turner anvendte som kjent liminalitetsbegrepet på overgangsriter observert som empirisk fenomen i for eksempel førmoderne afrikanske stammekulturer. De feiringer og høytidssammenhenger vi står overfor i dagens norske musikkfestivallandskap vil unektelig være meget forskjellige fra disse stammenes ritualer, og liminalitet i streng forstand vil derfor sjelden egne seg som forklaringsmetafor alene. Turner har derimot et annet begrep vi kan velge å ty til: 'communitas'.

Slik jeg tolker Turner i *The ritual process* (1969/1997), er 'communitas' en forutsetning for liminalitet. På den ene siden finnes samfunnsstrukturen. Denne omfatter hverdagslivet som en slags relasjonell normaltilstand og "area of common living" (s. 96). Her er det sosiale hierarkiet

synlig, og hellige og profane aspekter ved tilværelsen glir av og til over i hverandre. På den andre siden finnes 'communitas' i et dialektisk samspill med normaltstanden. 'Communitas' må imidlertid ikke forveksles med liminaltilstanden, men sistnevnte kan inngå som del av førstnevnte. I sammenheng med overgangsriter som de Turner beskriver, preges det hellige 'communitas'-fellesskapet kanskje først og fremst av at sosiale posisjoner oppløses idet de av høy rang bytter plass med de av lav rang. I det mer profane 'community'-fellesskapet som uttrykk for et gitt samfunns strukturerte normaltstand (s. 96) inntar subjektene igjen sine tildelte roller og posisjoner. Det ytre hierarkiet blir synlig. Imidlertid vil bestemte deltakere, i tråd med overgangsrutens hensikt, innta en ny og høyere posisjon i det verdslige samfunns hierarkiet. Blant de iscenesettelser og faser som finner sted innenfor slike ritualer er den såkalte liminalfasen av spesiell interesse. Slik det ble pekt på i sitatet ovenfor: "[l]iminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between ... The passage from lower to higher is through a limbo of statuslessness", ifølge Turner (s. 95, 97). Videre forklarer Turner at det er de "liminale personaene" (s. 95, egen oversettelse) som utvikler dype egalitære bånd seg imellom i liminalfasen. Følelsen av egalitet synes ikke å gjelde de øvrige deltakerne i ritualet. Snarere er disse i stand til å utsette de liminale deltakerne for ulike pålegg, pinsler og straff – nærmest frata dem all karakter og integritet, for så å bidra til gjenfødelsen av disse selvne i nye, høyerestående posisjoner (s. 95).

Som forklaringsmetafor for ulike festivalhendelser, kan 'liminal' – med visse modifikasjoner av den opprinnelige betydningen – noen ganger være et egnet begrep, men det vil sjelden være det alene. Ofte vil nok heller 'communitas' kunne brukes for å beskrive festens atmosfære og praksiser mer presist. Så er det også dette begrepet som tydeligst har paralleller til Bakhtins idéverden, og i særstilling til hans karnevalsbegrep.

I sin Bourdieu-kritikk gjør Swingewood (1998, s. 112) et poeng av at praksis og meningskonstitusjon hele tiden utgår fra perspektivet *sosial posisjon* i den franske kunst- og kultursosiologens teorier. I Turners antropologiske arbeider knyttet til ritualer står òg sosial rang og posisjon helt sentralt som sosiokulturelt konstitueringsprinsipp. I likhet med Bourdieu var også han opptatt av den strukturelle stabiliteten i gitte samfunn, og hvordan de ulike aktørene innretter seg etter den praktisk-etiske handlingskodeks som korresponderer med deres respektive sosiale posisjoner og roller (Turner, 1969/1997, s. 96). Ritualets anti-struktur – innebefattet de destabiliserte hierarkiene i 'communitas' og bortfallet av status i liminalfasen – representerer som

vist ikke normaltilstanden i et samfunn. Rent epistemologisk, og i tråd med både Bourdieu og Turners konstruktivistiske grunnsyn, kan dette synes fleksibelt nok for analyser av fenomener i vår samtid og kultursfære. Hva er det så Bakhtins språk- og kulturteoretiske perspektiv kan tilføre? På hvilken måte kan kulturanalysen nyttiggjøre seg hans vekt på *interaksjon*, det vil si betydningen av den stadig pågående, grenseløse dialogen mellom ulike aktører og ytringer?

Et aktuelt forskningsbidrag innen symbolsk interaksjonisme hvor det fokuseres på levende musikkopplevelsers kommunikative formål, belyser sentrale sider ved Bakhtins relevans i et slikt henseende. I sin rekontekstualisering av Turner og Bakhtins idéer beskriver Halnon (2006) karnevalisme og liminalitet som sosiopolitisk fenomen på musikkområdet, nærmere bestemt som meningsfull opplevelsessfære og rituell kulturerfaring for marginaliserte heavy metal-fans. Halnon viser hvordan det liminale og politiske heavy metal-karnevalet er likhetsfremmende snarere enn fremmedgjørende for deltakerne (s. 35, 40). Her kommer en delt subversiv erfaring og sterk fellesskapsfølelse til uttrykk i de innvidde selvenes kaotiske, vulgariserte og forgjengelige oppgjør med den konforme identitet som kan knyttes til de/den andre. Avgjørende er det, jamfør Bakhtin, imidlertid at selvets subversive erfaring ikke er mulig uten de/den andre. Opplevelsen blir meningsfull bare i kraft av en dialog mellom et 'jeg' og et 'du' – en form for polyfoni av stemmer. Videre kan artisten på scenen i slike radikale iscenesettelser innta rollen som seremonimester og ritualets leder. Han/hun pisker opp stemningen og gir 'ordre', mens den tilstedeværende fansen underkaster/hengir seg i tråd med ritualets beskaffenhet i et slags egalitært, esoterisk fellesskap, slik vi kjenner det igjen fra Turner og van Genneps teorier.

Hvilke konkrete kjennetegner så karnevalistisk-groteske feiringer i bakhtinsk forstand? Både innenfor populærmusikken (for eksempel pop, rock, rap, heavy metal og country) og innenfor såkalt 'seriøs' musikk (inkludert opera og klassisk musikk, men etter hvert også bestemte former for jazz), finnes indirekte og direkte iscenesettelser og artikuleringer av det groteske, usmakelige og tabubelagte. Kunsten og kulturen er i den vestlige delen av verden relativt romslig i et slikt henseende. Den kan åpne opp et temporært og dialogisk funksjonsrom hvor tilhørerne ikke bare kan ta del i det fantastiske (gjennom iscenesettelser), men hvor de av og til også gis anledning til å leve ut noen av sine ellers skjulte fantasier. Med andre ord kan de blant annet gjennom felles musikkopplevelser, for en kort stund, oppleve den utopiske friheten og radikalismen Bakhtin fremhever, men som ofte ellers ikke tåler offentlighetens lys. Imidlertid, der det klassiske

publikumet retter seg etter en rituell og uniform *doxa* (jf. Bourdieu, 1972/1977) som kontemplerende tilskuere, inngår for eksempel metal- og countryfansen i et ganske annet ritual. Her er det for mange om å gjøre å ta fysisk del i iscenesettelsen av det vulgære og tabubelagte – og dermed selv realisere det groteske i fellesskap med andre tilhørere og artisten på scenen.

Det subversive – opprørske og omveltende – viser hos Bakhtin (1965/2003) til ”festens atmosfære ... og den samtidige tillatelsen til å nyte kjøtt, spekk og kjønnsliv” (s. 66); til ”[f]råtsing og fyll på alteret, uanstendige kroppsbevegelser, blotting av legemene osv.” (s. 48). For Bakhtin innebærer disse elementene og rituelle handlingene en felles positiv, subversiv identitet for mange av festens deltakere, samtidig som nettopp disse trekkene – ikke minst i sammenheng med norske countryfestivaler – har vist seg å være til avsky for andre (se f.eks. Kvalshaug, 2011, 11. juli; Meisingset, 2014, 17. desember). Opprøret mot og omveltningen av den etablerte orden og dets høyverdige autoritetsformer er derfor nødvendigvis av midlertidig karakter i det enhver sosial aktør må forholde seg til den/de andre. Det handler om en avgrenset fristilling av kropp og sinn i forlystelsens og folkelighetens tegn.

Festivalhøytiden på Breim har de siste vel 20 årene nok helt riktig vært preget av både fråtsing, fyll og uanstendige kroppsbevegelser; masker, hodeplagg og ruralt møblement – ikke bare på campingplassen, men også foran scenen under konserter. Men for de fleste deltakerne går livet tilbake til det normale og mindre provoserende ganske raskt etter siste dans. Statsapparatet og kulturelitens innsats for å påvirke festivalen og ’temme’ deler av dens publikum er likevel interessant i et bakhtinsk perspektiv. Det sentrale stikkordet her er *monologisering* – en språkpraksis knyttet til makt og, ikke minst, misbruk av makt.

Monolog er ikke en direkte motsats til dialog slik Bakhtin utlegger det. Det som kan inntreffe, er heller forsøk på monologisering av dialogiske ytringskjeder – at en maktinstans (en innflytelsesrik forfatter, debattant, byråkratiet, statlige utvalg og lignende) gjerne søker å ta vekk polyfonien i språket og kulturen slik at stemmemangfoldet sviner eller reduseres helt (Mørch, 2003, s. 14). Resultatene av slik monologisering beskriver Bakhtin (1965/2003, 1981) blant annet som *autoritativ diskurs*, *homogent språk* og *enhetlig logikk*. En slik ytringspraksis kan også i vår samtid prege for eksempel strengt regulerte offentlige institusjoner, politiske tiltak, lover og regler.

Karnevalet og festivalhøytidens på én og samme tid muntre, groteske og frigjørende preg står i opposisjon til dette:

Motvekten mot maktstrukturenes monologiserende diskurs utgjøres nettopp av de karnevalistiske stemmene som lyder gjennom skjønnlitteraturen, teatret og de andre kunstneriske uttrykkene. (Mørch, 2003, s. 15)

Den folkelige musikkfestivalen Norsk Countrytreff, gitt at den evner å opprettholde mye av sin tradisjonelle karakter, kan derfor betegnes som et 'cowboy-karneval'. I vanlig dagligtale kan en slik benevnelse fort bli brukt nedsettende som uttrykk for noe falskt og tilgjort, urealistisk og underholdningspreget. Det bakhtinske karnevalet handler imidlertid om dypt erkjennelsesmessige og samtidig høyst reelle, praktiske sider ved de deltagende subjekters eksistens. Det karnevalistisk-groteske får hos Bakhtin positive fortegn, til tross for innlemmelsen av groteske, tabubelagte og subversive tema og handlemåter. 'Cowboy-karnevalet' blir dermed uttrykk for en folkelig kulturpraksis og tabuestetikk, enn så lenge innvevd som del av en polyfon og pluralistisk kulturformasjon.

5. Musikken, estetikken og sansen for distinksjoner

[G]år det an å forene Heidi Hauge-blokken, Akersgata og Die with your boots on-gjengen og SV i en eller annen Wagnersk gesamtcountrygreie hvor alle hører på den samme twangen? (Roshauw, 2014)

I dette siste teorikapittelet presenterer jeg øvrig teori som supplerer Bourdieu- og Bakhtin-perspektivene jeg har redegjort for tidligere. Flere av disse bidragene bygger på ulike måter videre på og kritiserer Bourdieus, og mer implisitt Bakhtins, kunst- og kultursosiologiske/-lingvistiske perspektiver og funn. Enkelte av teoriene utgår fra populærmusikkforskningen og knytter seg spesielt til countrymusikk og til idéer om autentisitet. Jeg starter kapittelet med en gjennomgang av Dyndahl et al. (2014) sitt begrep 'musical gentrification', eller 'musikalsk gentrifisering', som har en sentral plass i dette doktorgradsarbeidet som strukturelt premiss og hypotetisk antakelse, og av andre teorier som er nært forbundet med dette. Gentrifiseringsbegrepet utgjør for øvrig en rød tråd gjennom hele kapittelet.

5.1 Musikalsk gentrifisering

Peterson og Kern (1996) bruker gentrifiseringsbegrepet metaforisk for å beskrive et tilsynelatende nytt fenomen i det de kaller 'status-group politics', forstått som utøvelse av diskursiv makt innenfor sosiale hierarkier bestående av grupper koblet sammen i ulike dominansforhold. De beskriver hvordan mer privilegerte statusgrupper i USA i perioden fra 1982 til 1992 primært ikke lenger devaluerer og avfeier mange populærkulturelle uttrykk tidligere ansett som uraffinerte og vulgære ('brutish'). De dominante gruppens nye konsummønster og impliserte strategi for sosial posisjonering handler, ifølge Peterson og Kern, heller, og i stadig voksende omfang, om å "gentrify elements of popular culture and incorporate them into the dominant status-group culture" (s. 906). Det å opptre som en relativt fordomsfri kulturell – herunder musikalsk – alteter ('omnivore') kunne derfor settes i sammenheng med utviklingen av en ny måte å markere kulturell distinksjon på i USA i løpet av 1980-årene og på begynnelsen av 1990-tallet.

Halnon og Cohen (2006) konseptualiserer deretter en lignende metaforisk overføring og bruk av gentrifiseringsbegrepet, men denne gangen med fokus på andre kulturelle objekter i andre symbolske rom. I artikkelen *Muscles, motorcycles and tattoos: Gentrification in a new frontier* beskriver de en modell for hvordan gentrifisering også kan foregå i ”the ’symbolic neighborhoods’ of the lower classes in popular culture ... in which the economically fragile middle classes continue to distinguish themselves with the ’victorious’ ’aesthetic’ consumption of lower-class symbols” (s. 35-36). Denne forskningen fokuserer ikke bare på kulturell inkludering av ulike ’lavkulturelle’ former, men også på de sosialt ekskluderende sidene knyttet til gentrifisering av estetisk kulturstoff, det være seg materielle objekter eller immaterielle. Halnon og Cohen beskriver i samme artikkel også hvordan medlemmer av mer privilegerte klasser formålsbevisst søker å raffinere og tilpasse de populærkulturelle uttrykkene de på ulike måter tar i bruk, snarere enn kun å overta symbolsk materiale – innebefattet dets opprinnelige form og funksjonsområder – på ukritiske måter.

I forskningsprosjektet dette doktorgradsarbeidet inngår i, blir gentrifiseringsbegrepet applisert systematisk på musikkområdet. ’Musikalsk gentrifisering’ betegner sosioestetiske prosesser hvor aktører fra høyere samfunnslag og maktposisjoner invaderer, investerer i og konsumerer musikkformer og -miljøer/-kulturer som tradisjonelt har blitt ansett som mindreverdige og forbeholdt aktører fra lavere samfunnslag (Dyndahl et al., 2014, s. 54). En adekvat forståelse av musikalsk gentrifisering må, i likhet med Halnon og Cohens argument og den opprinnelige bruken av gentrifiseringsbegrepet i urban sosiologi og byfornyelsessammenheng (se Glass, 1963; Marcuse, 1985), også ta høyde for muligheten for utskyvning av de opprinnelige og sosioøkonomisk mindre privilegerte brukergruppene til fordel for mer privilegerte aktører og deres institusjoner. Musikkbruk kan på denne måten fungere med doble hensikter. Blant annet gjennom å bidra til ulike positive og negative relasjonelle virkninger blant mennesker. Musikk kan slik fungere som redskap for noens sosiale tilhørighet og mobilitet og være til hinder for andres i kulturelle identifikasjons- og disidentifikasjonsprosesser knyttet til rekonfigurering og ervervelse av kulturell kapital, distinksjon og dominans:

[T]here exists, it seems, intimate relations between musical gentrification and cultural omnivorousness, in that gentrification seems to provide necessary arenas or social fields for omnivorousness to be exercised according to the need to accumulate and exchange cultural capital in new, differentiated, yet distinguished ways. (Dyndahl et al., 2014, s. 53)

Sitatet henleder oppmerksomheten mot et klassisk skille i sosiologien, nemlig det mellom aktør og struktur. Ulike sosiale aktører, forstått som enkeltindivider eller grupper/klasser av individer, inngår alle i en større samfunnsstruktur. Moderne menneskers handlingsrom – eller 'agens' – vil i varierende grad være underlagt strukturelle muligheter og begrensninger i kraft av for eksempel nasjonalstatens, markedets og utdanningssystemets ideologiske innretning, tiltak og virkninger. På musikkområdet kan det tenkes at en suveren stat eller en prominent aktør i markedet legger til rette for gentrifisering av tidligere nedvurderte musikkformer og -kulturer gjennom forskjellige demokratiseringstiltak. Samtidig kan ulike kulturelle forutsetninger som kan ha blitt forsterket gjennom et utdanningsløp eller gjennom mangel på nettopp utdanning, favorisere enkelte grupper eller klasser fremfor andre i slike prosesser. I de til dels overlappende nivåene for makroorientert musikalsk gentrifisering på den ene siden og de mer mikroorienterte kulturelle disposisjonene og praksisene (jf. 'omnivore'-tesen) på den andre utfordres tradisjonelle smaksortodoksier, klasseposisjoner og institusjonelle samfunnsordninger. Innenfor dette bildet utgjør den fornyede interessen for countrymusikk i Norge, innebefattet etableringen av et eget knutepunkt for sjangeren, et egnet utgangspunkt for kulturanalyse.

5.1.1 Kulturell demokratisering og musikalsk gentrifisering

'Kulturell demokratisering' har som underliggende ideologi preget norsk kulturpolitikk i mange tiår og gjør det fremdeles, om enn i noe varierende grad fra periode til periode. Gradvis har den norske stat anvendt et bredere og bredere kulturbegrep og økt rammene for sine økonomiske støtteordninger til å gjelde også tidligere nedprioriterte områder, for eksempel bestemte populærmusikksjangre. I litteraturgjennomgangens underkapittel 2.2.2 viste jeg til hvordan blant andre Mangset (1992, 2012a) og Solhjell og Øien (2012) bruker begreper som 'demokratisering av kulturen', 'kulturelt demokrati', 'instrumentell kulturpolitikk' og 'det inklusive kretsløpet' for å beskrive denne politikkenes verdigrunnlag, satsingsområder og intenderte funksjoner.

Innlemmingen av country i knutepunktordningen, som siste populærmusikksjanger etter jazz, blues og rock, illustrerer det inklusive og demokratiske ved kulturpolitikken i den aktuelle perioden frem til det blå-blå skiftet. Tiltaket viser samtidig til instrumentelle formål i og med krav om blant annet publikumsutvikling og kompetansedeling (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008). Det ble imidlertid også stilt krav til den nye knutepunktfestivalen om høy kunstnerisk kvalitet og utvikling. Som påpekt i avhandlingens innledningskapittel, var Kulturrådet involvert

som musikkfaglige eksperter både i søknadsprosessen og den påfølgende evalueringsprosessen knyttet til knutepunkt for countrymusikk. Med andre ord ble aktører fra det såkalte 'eksklusive kretsløpet' koblet inn der det gjaldt som mest. "Portvaktene [i dette kretsløpet] forvalter symbolsk kapital ... [og kan gi] kunstnerisk anerkjennelse", skriver Solhjell og Øien (2012, s. 43). Dette synliggjør den parallelle forbindelsen mellom knutepunkt til countrysjangeren som kulturelt demokratiseringstiltak og som forsøk på musikalsk gentrifisering. Ikke bare var mektige aktører med tung politisk kapital involvert i prosessen, aktører fra den dominerende kultureliten (Ljunggren, 2014) – det vil si representanter for det norske maktfeltets 'tastekeepers' (Hovden & Knapskog, 2014) – var de som satt med tungen på vektskålen. Det er dette nivået av gentrifiseringsagenter de aktuelle teoriene nevnt i dette delkapittelet først og fremst konsentrerer seg om.

Bourdieu (1979/2010) undersøkelseskontekst var blant annet et 1970-tallets Frankrike preget av skarpe klasseskiller og tydelige kulturelle forskjeller. Peterson og Kern (1996) gjennomførte sin kultursosiologiske studie innenfor et markedsliberalistisk og individualistisk orientert USA. Til tross for liberalistiske innslag både i den økonomiske og kulturelle politikken er den norske konteksten både politisk og sosialt av mer sosialdemokratisk og egalitær art (Korsnes et al., 2014; Røyseng & Varkøy, 2014; Skarpenes, 2007). Prinsippet om lik rett til gratis utdanning står sterkt i Norge, og ikke ulikt det danske samfunnet (jf. Faber et al., 2012), preges det egalitære Norge i større grad av tilsørte klassemotsetninger. Dette burde å være en relevant påstand i det minste om vi sammenligner det norske samfunnet med det amerikanske, noe som er nærliggende i en studie av countrykultur som denne.

I det på overflaten ganske egalitære Norge er det likevel ikke slik at alle grupper deler samme kulturelle smak og forbruksmønster. Også her har, som vist tidligere, noen sosiale grupper og kulturelle fraksjoner definisjonsmakt, mens andre ikke har det og dermed risikerer å falle utenfor også som deltakere i kulturlivet. De som er i posisjon til å legitimere enkelte musikkformer og ekspressive uttrykk fremfor andre, opererer i kraft av sine legitimerende praksiser på måter som får ekskluderende konsekvenser. Dette skjer samtidig som de samme toneangivende aktørene bidrar til å befeste for eksempel sofistikerte former for 'musikalsk alteterskap' som gangbar kulturell kapital innenfor et felt:

[I]n contemporary Scandinavian context (*sic*) it seems that the most popular genres – in the sense of genres enjoyed and embraced by a substantial audience – which in general are excluded from the canons of music education and research, are the musics and practices that are often given the role of defining the restricted 'one-dimensional' taste of 'ordinary people' in opposition to omnivorous, hegemonic forms of cultural capital. (Dyndahl, 2016, s. 149-150)

Dyndahl beskriver videre at funksjonell dansebandmusikk og et populært norsk festcountryband som Vassendgutane, samt deres publikum, er blant de aktørene som kultureliten og utdanningsklassen gjerne ekskluderer (s. 149-150, 154-155). Likevel er det slik at enkelte andre former for, i det minste, countrymusikk omfavnes av maktfeltets aktører. Om det ikke finnes kredible danseband i en slik kontekst, så finnes det bestemt countryartister verdsatt også av den kulturelle middelklassen og -eliten i Norge, noe også Solli (2006, s. 15, 158, 167-169) viser i sin avhandling. Den norske countryfestivalkulturen har derimot blitt avvist i disse øvre samfunnssjiktene og i kulturpolitikken før og rundt årtusenskiftet, hevder hun (s. 221-222).

Min avhandling bærer tittelen *Folkelige og distingverte fellesskap*. I den grad jeg avdekker at forhold knyttet til gentrifiseringsfenomenet innebærer en utskyvning av de opprinnelige brukergruppene, eller at tradisjonelle musikere, fans og arrangører i det minste settes under press, så tyr jeg i analysen til Jarness (2014) sine weberske begreper om 'formalisert' og 'ikke-formalisert sosial lukning'. Han fremholder at i Norge har "[k]lasser 'på papiret' ... en tendens til å fungere som faktiske sosiale fellesskap" (s. 244) – eller sagt på en annen måte: like barn leker ikke bare best, men også mest med hverandre. Formalisert lukning viser her til situasjoner der "staten garanterer for et skille mellom de som besitter offisielle kvalifikasjoner, og de som ikke gjør det" (s. 243). Ikke-formalisert lukning viser på sin side til situasjoner hvor sosioestetisk eksklusjon henger sammen med aktørers søken mot det Jarness kaller 'livsstilfellesskap' (s. 244). Idet noen tiltrekkes av eller identifiserer seg med noe/noen, markerer de samtidig disidentifikasjon med, og av og til avsky mot, noe annet/noen andre. Den første dimensjonen kan tydeligst knyttes til knutepunktordningen og den formelle prosessen rundt utnevningen av NCT som nasjonal sjangerivaretaker for countrymusikk fra og med budsjettåret 2012. Den andre dimensjonen vedrører først og fremst uformelle (dis)identifikasjonsmekanismer mellom publikumsfellesskap internt på festivalen, samt deres forhold til enkelte eksterne grupperinger og fellesskap i det utvidede musikkfeltet. Imidlertid kan begge dimensjonene knyttes til idéer om kulturell kapital og anerkjennelse innenfor det jeg forstår som ulike folkelige, distingverte og folkelig-distingverte fellesskap rettet mot countrymusikk.

5.2 De kulturelle alteterne

Som kjent avdekker Peterson og Kern (1996) en storskala reorientering i den musikalske smaken til sosioøkonomisk privilegerte amerikanere de siste tiårene før årtusenskiftet. Snobberi, eksklusivitet og ensrettethet knyttet til musikalsk preferanse ble fremdeles holdt i hevd av enkelte begunstigete aktører, men i mye mindre grad enn før. Samfunnet hadde utviklet seg i retning av økt åpenhet rundt og anerkjennelse av kulturelt mangfold generelt og av en sammenlignbar økt toleranse og respekt for ulike ekspressive kulturuttrykk, innebefattet deler av folke- og populærkulturen, spesielt. Den øvre middelklassen og overklassen i USA hadde ikke bare antatt en mer eklektisk musikksmak, men altså vesentlig gått fra å være ensrettede til å bli relativt – og i noen grad veldig – altetende. Et viktig poeng i sammenheng med denne utviklingen er at de privilegertes nyapproprierte musikalske mangfold måtte være gjenstand for en estetisk lyttende og reflekterende tilnærming, og ikke reduseres til rent forbruk for forbrukets egen skyld, for å virke distingverende i det sosiale hierarkiet (s. 904). Som del av et rekapitulerende og metodekritisk forløp oppsummerer Peterson 'omnivorousness' ('kulturelt alteterskap') slik:

At its root, omnivorousness refers to choosing a large number of distinctive tastes and activities. Strictly, 'omni' means 'all,' (*sic*) ... In its earliest formulation omnivorousness was contrasted with highbrow snobbery ... The focus was on those who participated in and had a taste for the fine arts who also consumed all sorts of non-elite goods and activities (Peterson and Simkus, 1992), or at least showed an openness to appreciating all (Peterson and Kern, 1996). ... [F]ollowing the lead of Bryson (1996) and others since, it seems wisest not to bind breadth and brow-level together by definition, but to see omnivorousness as a measure of the breadth of taste and cultural consumption, allowing its link to status to be definitionally open. (Peterson, 2005b, s. 263-264)

Det synes åpenbart umulig for et menneske å like alt. Det vil være umulig for et enkeltindivid å høre og ta inn over seg alle former for musikalske uttrykk i dagens globale, multikulturelle og multimediale samfunn, til tross for at store mengder forskjelligartet musikk og annet kulturstoff kun befinner seg et tastetrykk unna. Dette poenget illustrerer viktigheten av *måten man forholder seg til eller konsumerer kunst og kultur på* – at det hos alteteren i det minste ligger til grunn en åpen og respektfull holdning til et sjangermessig mangfold av estetiske uttrykksformer. I tillegg ser vi av sitatet ovenfor at Peterson, med støtte i både egen og andres forskning, destabiliserer den opprinnelig tette koblingen mellom høy/dominant status og altetende musikkpreferanser. Poenget er at forskere må være åpne for at fenomenet ikke nødvendigvis kun begrenser seg til personer og grupper i høyere samfunnslag.

Rimmer (2012) sier seg enig i dette poenget og peker samtidig på behovet for flere finmaskede kvalitative studier av antatt altetende musikalske praksiser på tvers av sosiale felt. Der rene kvantitative studier ofte er reduksjonistiske med hensyn til hvilke (sub)sjangre som inkluderes og hvordan ulikt situerte aktører faktisk bruker og evaluerer bestemte musikkuttrykk, kan kvalitative studier være bedre egnet til å fange opp ”the nature of complex taste-class-capital correlations” (s. 314). Rimmer utleder via Bourdieus egne beskrivelser av kroppsliggjort habitus – én av formene for kulturell kapital (Bourdieu, 1986/2011) – et konsept han kaller ’musikalsk habitus’ (Rimmer, 2012). Konseptet innebærer, ifølge Rimmer, en mulighet til å avdekke ”multiple dispositions” (s. 305) hos noen, men også mer begrensede og forutsigbare kapital- eller meningsorienteringer (s. 308) hos andre, da musikalsk habitus nettopp produserer ulike praksiser med ulike legitimerende funksjoner fra ett sosialt delfelt til ett annet (s. 314). Ikke alle har samme forutsetninger eller behov for, sagt med mer populære termer, å snobbe nedover, bortover eller oppover. Umiddelbart skiller kanskje ikke Rimmers habitus-begrep seg vesentlig fra Bourdieus. Likevel er Rimmers vektlegging av det habitus- og kapitalspesifikke som gjelder innenfor hvert enkelt musikalske delfelt, et nyttig perspektiv i denne studien. Jeg går ikke grundig inn i det norske musikkfeltet eller countryfeltet i overordnet forstand, men ser først og fremst på mikropraksiser og -orienteringer innenfor delfeltet for countrymusikkopplevelser på NCT og i enkeltinformanters hverdagsliv. Mitt etnografiske perspektiv bygges i neste omgang ut med analyser knyttet til enkelte diskursive trefninger og forhandlinger oppimot det overordnede maktfeltet (Bourdieu, 1993a), der den strukturelle definisjonsmakten og anerkjennelsen i form av symbolsk kapital befinner seg blant de dominerende aktører (jf. Hovden & Knapskog, 2014; Solhjell & Øien, 2012).

For å holde oss til den førstnevnte ’snobberetningen’ som tilkjennegis i enkelte sosiale felt: Når mer eller mindre privilegerte grupper eller dominerende klasser innlemmer tradisjonell lavkultur inn i sitt kulturelle repertoar, så skjer ikke dette gjennom koordinerte aksjoner hvis formål folk har en felles bevissthet om. Den altetende smaksdoxaen som fremdeles synes å ha godt fotfeste i vestlige samfunn som det norske, hvor en åpen og tolerant holdning til mangfoldet av kulturelle uttrykksformer synes å være hovedregelen snarere enn unntaket, kan ha bredt om seg på grunn av en relativt langsom og strukturelt betinget endring i vårt smaksrepertoar. At våre preferanser nok har blitt mer – men ikke fullstendig – eklektiske, beror antakelig på gradvise og tiltakende

komplekse kollektive endringer i habitus eller 'musikalsk habitus' (jf. Rimmer, 2012) hos en lang rekke enkeltindivider som del av ulike grupper og klasser. Parallelt ser det ut til at aktører i kulturelt toneangivende samfunnsnett har gjort sitt for å fremme denne relativt nye formen for kulturell kapital – en kulturell kapital hvor 'omnivorøsness'/alteterskap verdsettes som den primært foretrukne smaksdoxaen (Dyndahl et al., 2014; Peterson & Kern, 1996) – på tvers av sosiale felt. Dersom man evner å fremvise en slik holdning og praksis, vil det enn så lenge, kunne gi fordeler i spillet om symbolske goder. Det kan til og med åpne veien for (ytterligere) oppadgående sosial mobilitet for dem som har slike tilbøyeligheter og aspirasjoner (jf. Rimmer, 2012).

Dette resonnementet hjelper oss å forstå hvordan kulturelt alteterskap kan forstås annerledes enn musikalsk gentrifisering. For mens det første begrepet er best egnet til å beskrive et så langt ganske unyansert fenomen på mikronivå, slik jeg har vært inne på tidligere, hvor en lang rekke individer gradvis tar innover seg en ny og i utgangspunktet feltspesifikk legitim kulturell orientering, så er det andre bedre egnet til å beskrive en makroorientert kulturell endringsprosess (Dyndahl et al., 2014, s. 53-54) hvis innsats og utfall antakelig vil bero på flere virksomme maktinstanser. I lys av denne argumentasjonen virker en videre definisjon av 'omnivorøsness', slik det tas til orde for i forskningsbidragene referert til over, mer fruktbar som del av en sammensatt forklaringsmodell for musikksmak og kulturbruk i den foreliggende doktorgradsstudien. Samtidig må det, slik denne studien og Jarness' (2015) undersøkelse viser, åpnes for at de mikroorienterte praksisene som avstedkommer fra symbolske gentrifiseringsprosesser, ikke nødvendigvis lar seg best forklare med Petersons 'omnivore'-begrep eller nære variasjoner over dette.

5.3 Kulturelt beslektede musikkformer

Bourdieu (1979/2010) fremholder som kjent musikken som den mest omstridte og verdiladede kunst- og kulturformen hva angår menneskers distinksjonsstrategier. Selv appliserte han, i tillegg til kategorier for sosial klasseinndeling, med nødvendighet også klassifikasjonsmåter for musikalsk sjanger og stil i sine studier av kulturelle preferansers sosio-hierarkiske betydning og kraft.

Bourdieu snakket om 'den rene smak' og 'den vulgære smak' som respektivt var å finne – i homologiske korrelasjonsforhold – blant det franske/parisiske *borgerskapet* (de privilegerte, høye samfunnsklassene) på den ene siden og *folket* (de mindre privilegerte, lave samfunnsklassene) på

den andre. Men han skilte begrepsmessig også mellom ulike musikkformer. Det er her imidlertid snakk om et situert og grovt sorteringsnivå som kan tenkes å ha falt naturlig på Bourdieus tid. De primære kategoriene for musikk sjanger/-stil det opereres med i *Distinksjonen* (1979/2010), begrenser seg ofte til den klassiske musikken. Blant klassiske verker skiller Bourdieu i en norsk oversettelse av boken for eksempel mellom opera og operette, strykekvartetter og symfonier, samtidsmusikk og eldre musikk, samt 'lett' musikk i motsetning til høyverdig musikk. Han benytter også begrepet populærmusikk, og han nevner sjangre som jazzmusikk og visesang (Bourdieu, 1979/2002, s. 35-37). Man kan innvende at Bourdieus skjema for musikkuttrykk er snevert og reduksjonistisk, til tross for at kategoriene han opererte med, nok var tilstrekkelige innenfor rammen av de undersøkelser han selv var ansvarlig for.

I sammenheng med spørsmål om sjanger og stil kan det innvendes mot Petersons 'omnivore'-tese, inkludert gjengse definisjoner av selve begrepet, at den – i strid med tidligere argumentasjon – *ikke* er spesielt godt egnet til å beskrive og forklare kulturell smak på individuelt nivå eller mikroplan. Dette på bakgrunn av at tesen ofte har blitt brukt til å forklare brede og forholdsvis unyanserte tendenser i kvantitative datasett og hvor funnene generaliseres til store populasjoner (se Peterson, 2005b). Å være altetende i smaken har derfor ofte betydd at respondenter i ulike omfattende generelle kulturbruksundersøkelser karakteriseres ved at de har bredt anlagte, eklektiske preferanser. Tradisjonelt, hvis vi allerede kan bruke en slik formulering, har mye forskning derfor ofte redusert alteterne til grupper av individer – ofte fra høyere og mer privilegerte samfunnslag – hvis musikksmak, for eksempel, krysser flere sjangergrenser. Altfor ofte har det stoppet der. Bryson (1996) og Bennett et al. (2009) har imidlertid pekt på at selv alteterne ofte utviser begrensninger i sine preferanser. Heavy metal, country, rap og elektronisk musikk representerer musikkformer som mange tilsynelatende tolerante og fordomsfrie mennesker avskyr. Gjennom å vise til at alteteres musikksmak ofte begrenser seg til kryssninger på tvers av såkalte 'cognate musical forms', forklart som musikk sjangre som anslås å ligge forholdsvis nære hverandre musikalsk og/eller kulturelt (T. Bennett et al., 2009, s. 77, 81; Dyndahl et al., 2015, s. 141-142), eventuelt som innehar relativt lik eller sammenlignbar status innenfor sine respektive felt, bidrar denne forskningen med en viktig spire til den nyansering av 'omnivore'-tesen jeg tar til orde for i avhandlingen. Det empiriske og teoretiske fundamentet for forklaringsmodellen med 'cognate musical forms' synes imidlertid utilstrekkelig og lite utviklet hos Bennett et al. Blant annet mangler det komparative argumenter for og dokumentasjon av ulike musikk sjangeres 'slektskap',

eventuelt feltspesifikke status. Det gis i denne forskningen ingen utfyllende definisjon, ei heller en grundig teoretisk gjennomgang, av begrepet 'cognate musical forms', det vil si 'kulturelt beslektede musikkformer'.

I dette avhandlingsarbeidet skal jeg av nyanseringshensyn knyttet til studiens problemstillinger på den ene siden og 'omnivore'-argumentet på den andre, utvikle idéen om 'cognate musical forms'. Dette gjør jeg innenfor den komplekse rammen av estetisk kategorisering som følger av dagens moderne countrybegrep og akademiske forståelser av denne brede ekspressive kulturformen. Bred smak og bred kunst/kultur fortjener smale betraktninger for å fange det som ofte er helt sentrale differensieringstrekk og distinksjonsmekanismer som uomtvistelig finnes, men som ofte kan oppfattes som mer eller mindre skjult, i mangfoldet. I mine analyser av musikksmak og -bruk blant publikum på Norsk Countrytreff brokobler jeg derfor begrepet 'kulturelt beslektede musikkformer' med Petersons (1995/2004, 1997) 'hard-core/soft-shell country'-dikotomi. Dette gjør det mulig å gå estetiske kjennetegn på tvers av ulike countryrelaterte musikkstiler og undersjangre grundig etter i sømmene med den hensikt å avdekke stilistiske konsistenter og inkonsistenter oppimot publikums smaksprofiler, faktiske kulturbruk og sosiale klassesammenheng. I denne forbindelse innfører jeg begrepsparet 'musikalske alteterer med kulturelt beslektede orienteringer' og 'musikalske alteterer med kulturelt overskridende orienteringer'.¹² Jeg har utledet disse begrepene med det formål å vise at noen individers og aktørers 'omnivore'-egenskaper, forstått som deres internaliserte eklektiske smaks- og bruksmønstre, strekker seg lengre enn andres – i enkelte tilfeller svært langt slik det kan se ut på overflaten, dog ikke særlig mye lenger enn det den til enhver tid lokale og rituelle kulturelle doxaen øyensynlig tillater. Jeg påtar meg imidlertid ikke oppgaven med å undersøke og beskrive ulike generelle musikkjangres kulturelle status, da dette ligger langt utenfor rammene for hva som er mulig innenfor ph.d.-prosjektet.

5.4 'Hard-core' og 'soft-shell' countrymusikk

Som vi har sett, lanserte Richard A. Peterson (1992) begrepet om 'den kulturelle alteteren' i forbindelse med studier av kulturkonsum i USA. Industri- og kultursosiologen Peterson var også countryforsker og en viktig bidragsyter til akademiseringen av countrymusikken ikke bare i USA,

¹² Bennett et al. (2009, s. 81-82) benytter begreper og forklaringsmåter som "short-range omnivorousness", "wide-ranging omnivorous cluster" og "transgressive cluster" i sine analyser.

men også i et globalt perspektiv. I *Creating country music: Fabricating authenticity* (1997) deler han countrymusikken inn i to grove segmenter, 'hard-core' og 'soft-shell'. Denne sorteringen, og de dualistiske virkemåtene som preger mangfoldet av ulike countrymusikkuttrykk Peterson hevder faller innunder disse kategoriene, hadde han tidligere behandlet utførlig i artikkelen *The dialectic of hard-core and soft-shell country music* (1995/2004). Nadine Hubbs (2014) viser i sin studie av den amerikanske middelklassens 'aversion to country' (s. 18) hvordan Petersons 'hard-core/soft-shell'-dialektikk har beholdt sin relevans. Hubbs kobler Petersons stilistiske begrepspar for countrymusikk direkte til andre dikotomier og omdreiningspunkter for identitet, blant annet arbeiderklasse versus middelklasse og autenticitet versus inautenticitet (s. 9-10).

'Hard country' og 'soft country' eksisterte antakelig begge som muntlige begreper før Peterson lanserte sitt analytiske skille. Den førstnevnte hverdagspråklige formen har blitt brukt som erstatningsbegrep for musikk som mange også karakteriserer som 'hillbilly', 'honky-tonk', 'pure country' og 'real country' (Ching, 2001, s. 8) i tråd med oppfatninger om at den harde og uslepte countrymusikken er mer autentisk og ekte enn den myke og finpolerte. I Petersons dialektiske og dikotomiske modell brukes 'hard-core' og 'soft-shell' til å beskrive ulike countrymusikkuttrykk ('expressions'). Et slikt musikkuttrykk kan i denne sammenhengen representere en artist, en person, en tolkning, en låt, en stil, en framføringsmåte, en tradisjon og så videre (Peterson, 1995/2004, s. 89, 93). Peterson bruker med andre ord uttrykket i svært bred forstand og forklarer på tilsvarende overgripende måte at:

[T]hose who appeal to the 'rustic' tradition are labeled *hard-core* here, while those identified with the more pop-oriented, 'parlor' tradition are termed *soft-shell*. The basic promotional claim made for hard-core country music is that it's authentic – made by and for those who remain faithful to the 'roots' of country. The corresponding claim made for soft-shell country is that it melds country with pop music elements to broaden its appeal for the much wider audience of those less familiar with or knowledgeable about the hard-core style. (s. 89)

Ved hjelp av en taksonomi over ulike musikalske og ikke-musikalske særtrekk og virkemidler (oppsummert i tabell 1 nedenfor) og ved å analysere en rekke uttrykksformer innen country, viser Peterson samtidig at vi her i høyeste grad har å gjøre med en sammensatt dikotomi som opptrer dialektisk og ikke alltid gjensidig utelukkende:

Most expressions do not fall entirely to one side or the other of the dividing line between hard-core and soft-shell country music. ... [Often] a given expression is hard-core in some ways, but soft-shell in others. (s. 93, 96)

I tillegg må det i tråd med Petersons hovedpoeng tas høyde for at de ulike motsetningsparene svinger i takt med tiden og trender (s. 96). Mens Peterson fokuserer på nord-amerikanske countrymusikkuttrykks popularitet og kredibilitet over tid, operasjonaliserer jeg 'hard-core/soft-shell'-dikotomien innenfor en avgrenset samtidskontekst bestående av også norske og andre europeiske artister, hvis uttrykksformer består av både approprierte, mer eller mindre konserverte amerikanske trekk og unike tilføyelser og videreutviklinger satt ut i livet innenfor ikke-amerikanske kulturområder. Historiske så vel som geografiske hensyn tvinger dermed denne dikotomiens mange dikotomier inn i komplekse dialektiske kretsløp annerledes enn det det nord-amerikanske countrymusikkmarkedets 'kommersielle kretsløp' (jf. Solhjell & Øien, 2012) representerer isolert sett. I en slik situasjon vil det være nødvendig å opprettholde et kritisk blikk på de generaliseringer som taksonomien først og fremst er egnet til å beskrive. I mine analyser forholder jeg meg derfor primært synkront og dikotomisk til begrepsparet, ikke diakront og dialektisk. Dette grepet ivaretar også hensynet til studiens sentrale problemformuleringer, samtidig som det gjenspeiler metodiske begrensninger knyttet til analysens omfang.

Tabell 1: Gjentakende generelle særtrekk og virkemidler i 'hard-core' og 'soft-shell' countrymusikk¹³

'Hard-core' country	'Soft-shell' country
Sunget på sørstatsdialekt, med 'twang'	Sunget på standard amerikansk-engelsk
Sunget med nasal tone, spontanitet, personlig	Sunget med fylldig tone, innlært, upersonlig
Personlige og følelsesladde tekster, levd liv	Allmenngyldige og distanserte tekster, delt liv
Typiske instr.: fele, gitar, bass, banjo, dobro	Inkl. gjerne også brass, treblås og/eller synth
Energisk, bakpå, 4/4-takt, ref. til eldre country	Jevn takt, også 3/4, ref. til kontemporær pop
Fokus på artistens sørlige, rurale, fattige opphav	Ikke fokus på opphav, men innslag av nostalgi
Uformell og nær sceneopptreden	Profesjonell, distansert sceneopptreden
Scenisk fokus på hard-core verdier, privat	Scenisk fokus i retning av pop, offentlig
Uformelt image: hillbilly, lær, jeans, slitt, sexy	Konvensj. image: strømlinjeformet, pop
Hele artistkarrieren dedikert til country	Karrierekrystninger til/fra pop, easy listening o.l.

¹³ Denne tabellen representerer en forenkling av Petersons eget oppsett hvor han i tillegg gir plass til utdypende informasjon og artisteksempler (1995/2004, s. 94-95).

I tillegg til forbeholdene knyttet til tabellens generaliserende kraft, artisters faktiske appropriasjon, samt tidlige og romlige hensyn, kan det også innvendes mot Petersons dialektikk at den bidrar til å forsterke den kommersielle countrymusikkens allerede sterkt forankrede konservatisme og tydelige reproduksjonselement (Keel, 2004, s. 175; Peterson, 1997, s. 228-229). Rekken av innebygde motsetningspar – til tross for teoriens deskriptive hensikter egnet til å illustrere sentrale trekk i et historisk forløp – kan i kraft av akademisk operasjonalisering og forskeres (relative) definisjonsmakt og ansvar (se Dyndahl, 2013, s. 185-186; Hubbs, 2014, s. 37) bidra til ytterligere å forsterke kjønnsmessige og klassebaserte ulikheter. Det synes rimelig å anta at når distinkte muntlige termer som 'hard' og 'soft' adopteres, videreutvikles og befestes av akademien på denne måten, så kan det være med ytterligere konserverende og stigmatiserende utfall (se også kapittel 2, s. 27-28 og kapittel 6, s. 127-129).

Endelig vil jeg i denne sammenheng påpeke at begrepet 'soft-shell' (*mykt skall*) gir klare assosiasjoner – både gjennom norsk og engelsk språk – til overflate- og overfladiske egenskaper. Dette kan i mange tilfeller bidra til å redusere og stigmatisere 'soft-shell' countrymusikk som fortjener dypere karakteristikk i kraft av særtrekk og egenskaper ved aktuelle uttrykksformer. En utbredt oppfatning er at det er det indre som teller. Et begrep som 'hard-core' (*hard kjerne*) kan i countrysammenheng derfor tjene til å forsterke og konsolidere ytterligere en autentisitetstendens/-bias, som lett kan tas for gitt og som kan virke som en slags kapitalisert smaksdoxa uten at det faktiske grunnlaget for slike verdimeslige stillingtagener går kritisk etter i sømmene. Det er rimelig å tro at enkelte artister og deres uttrykksformer favoriseres av enkelte grupper og maktpersoner som 'hard(-core) country' og/eller mer ekte, mer autentiske, mer innovative og så videre, selv om de ikke oppfyller sentrale kriterier for slike karakteristikk i særlig større grad enn deres antatte mer overfladiske og hule 'soft(-shell)'-motsetninger. I Petersons taksonomi er det, som vi har sett, allikevel tatt høyde for slik diskriminering gjennom settet av forbehold knyttet til generaliseringsformål og det at countrymusikkuttrykk ofte består av kombinasjoner av myke og harde kjennetegn på én og samme tid.

Gitt en våken og kritisk anvendelse tilbyr 'hard-core/soft-shell'-teorien meg en empirisk relevant måte å vurdere NCTs artister og programinnhold på uten samtidig å foreta normative vurderinger hva gjelder kvalitet, noe som ville vært i strid med denne studiens formål og problemstillinger. Petersons teori gir muligheter for å analysere ulike countrymusikkuttrykk på en

substansiell måte uten å felle kvalitative smaksdommer parallelt, i tråd med den foreliggende studiens hensikt, og blant annet Sollis (2006), Malones (2002), Fox' (2004b) og Friths (2004b) understrekinger om at alle musikkuttrykk er meningsfulle og verdifulle for dem som velger å engasjere seg i dem. All musikk fortjener å bli tatt på alvor på bakgrunn av deres latente verdier og egenskaper for ulike publikums- og brukergrupper.

5.4.1 Autentisk countrymusikk - marked, medium og mening

Ching (2001, s. 8) gir støtte til Petersons dialektikk som forklaringsmodell for historien om kommersiell country i USA. I likhet med Fox (2004a) understreker hun likevel at en adekvat forståelse fordrer gransking også av krefter utenfor countrymusikkindustrien som tar del i og påvirker utviklingen:

[T]he message of 'hard country' still remains uncharted territory. Nevertheless, Peterson's list of traits provides a valuable starting point. ... What's most important about these differences is that they create *meaning*, especially once 'hard country' became conscious of itself as something more than a set of stylistic traits. ... By the mid to late '60s, artists and other agents of the country music industry could adapt and adopt the rough edges that characterize the 'hard core' in order to articulate hard country's special themes. ['Hard country'] sings about the pain and pleasures of losing the American dream in a style that demands both devotion and alienation from its audience and dares the rest of the world to be disgusted. (Ching, 2001, s. 5-6)

Ching vektlegger med andre ord sentrale aspekter knyttet til identifikasjon og disidentifikasjon gjennom sosiokulturell meningsdannelse og praksis. Slik flytter hun, i hvert fall delvis, fokuset fra industrien over til konsumentene. Fox (2004a, s. 33-34) fremmer den samme holdningen til kulturanalyse i sin Cultural Studies-forankrede etnografi, *Real country*, med eksplisitt vekt på meningskonstruksjon gjennom situerte verbal-språklige og klassebaserte maktrelasjoner.

Et annet viktig poeng knyttet til den amerikanske konteksten, fremholdt av både Peterson og Hubbs, er hvordan 'soft-shell country' på sin side har blitt markedsført av musikkindustrien med henblikk på å nå store middelklassesegmenter i befolkningen. Slike handlinger og strategier satt ut i livet av mektige kulturoperatører i country-/hillbillyindustrien (plateselskaper, radiostasjoner, Grand Ole Opry med flere), kan ses på som gentrifiseringsinitiativ (jf. Dyndahl et al., 2014) i snever forstand, altså at tradisjonell lav-/arbeiderklassekultur tilpasses og reorienteres inn imot den dominerende *middelklassens* kulturelle smak og bruk. Petersons definisjon av dikotomien 'hard-core/soft-shell country' henter om en slik markedspraksis (1995/2004, s. 89), mens Hubbs mer

ekspisitt knytter 'soft-shell country' til middelklassesegmentet – versus arbeiderklassen som, hvis vi skal følge hennes resonnement, fremdeles holder hevd på 'hard-core country' i USA (2014, s. 10). Med støtte i Bill Malones (Malone & Neal, 1968/2010, s. 64, 96) innflytelsesrike historikk og analyse kompliserer derimot Peterson (1995/2004, s. 87-88) bildet ved å vise til at også myke og polerte country-/hillbillyuttrykk – innenfor rammen av den kommersielle amerikanske musikkindustrien – går vel så langt tilbake i tid som harde, rustikke uttrykk. Disse forskningsbidragene belyser med tydelighet at 'hard-core country' tidlig ble gjenstand for tilsvarende musikalske gentrifiseringsstrategier som 'soft-shell country' og dermed også at musikk som gjerne fremsto som hard, upolert og autentisk i vidt omfang allerede hadde gjennomgått strategiske tilpasninger og antatt en *konstruert autentisitet* for å møte markedets samtidige etterspørsel etter, nettopp, mer rustikk countrymusikk (Peterson, 1995/2004, s. 89). En videre definisjon av gentrifiseringsbegrepet som ikke bare vektlegger hovedsakelig middelklassens opptak av lavkultur, men som også åpner for andre 'målgrupper' og 'baner' for musikalsk gentrifisering, kanskje spesielt innenfor egalitære samfunn, kan derfor bidra med økt forklaringskraft.

Som tittelen *Creating country music: Fabricating authenticity* (1997) mer enn antyder, vektlegger Peterson musikkindustriens strategisk tilpassede former for autentisitet. Likevel har Peterson, som nevnte Ching og Fox ovenfor, blikk også for musikkpublikummets og kritikernes konstituerende, men ikke helt uavhengige, roller som evaluatører av autentisitet. Peterson (1997, 2005a) knytter dette til slike aktørers evne til å se originalitet, som han også kaller 'creative voice', som del av musikkuttrykk opplevd som autentiske:

This melding of the contradictory elements of authenticity and creative voice was possible in country music ... because the performances, objects, or persons are judged in reference to an implicit template of the authentic. ... Over time the continual quest in any field for 'creative voice' has the effect of destabilizing the image of the authentic, so that the idea of authenticity continually evolves. (2005a, s. 1093)

I og med at den kommersielle hillbilly- og countrymusikkindustrien i USA slik hevdes å ha plantet autentisitet i ulike musikalske produkt og dermed bidratt med skiftende standarder og referanserammer for folks autentisitetsoppfattelser, blir det klart at også Peterson har et syn på autentisitet som kulturelt konstruert, i motsetning til en forståelse av autentisitet som en iboende kvalitet i musikk: "[A]uthenticity is a claim that is made by or for someone, thing, or performance and either accepted or rejected by relevant others" (s. 1086).

Denne autentisitetstforståelsen støtter seg på blant annet sosiologen Erving Goffmans teoretiseringer i *The presentation of self in everyday life* (Goffman, 1959/1969), og det finnes utbredte parallelle forståelser innenfor Cultural Studies-orientert populærmusikk- og utdanningsforskning (se f.eks. Dyndahl, 2015; Dyndahl & Nielsen, 2014; Frith, 1996/1998; Middleton, 1990; Moore, 2002). ”[A]uthenticity is ascribed, not inscribed”, slår Allan Moore (2002, s. 210) fast. Samtidig understreker han viktigheten av å undersøke *hvem* – og ikke bare *hva* – som autentiseres (s. 210). Det er mange forskjellige måter å begrepsliggjøre autentiseringsprosesser på. I analyser av hvem som autentiseres og tillegges meningsinnhold i bestemte formidlingssituasjoner på Norsk Countrytreff, har jeg valgt å supplere Bakhtins (1965/2003, 1981) intertekstuelle perspektiver med Moores (2002) tredelte autentisitetbegrep. Moore skiller mellom formidlingssituasjoner hvor enten ”the performer herself, the performer’s audience, or an (absent) other” (s. 220) autentiseres eller snarere forsøkes autentisert, da det ikke kan garanteres at dette vil lykkes i en gitt musikalsk setting. Ifølge Moore beror graden av suksess i alle fall delvis på valg tatt av utøveren eller utøverne selv (s. 220). Hvis formidlingen ’treffer’, kan den på ulike måter utløse sterke, autentiske opplevelser hos mottakere/publikum (jf. Karlsen, 2014). Moores (2002) ’første-’, ’andre-’ og ’tredjepersonsautentisitet’, jamfør opplistingen ovenfor, korresponderer videre med begrepene ’authenticity of expression’, som først og fremst knytter seg til artistens integritet og selvrepresentasjon slik den kan fremstå i formidlingssituasjoner (s. 214); ’authenticity of experience’, som vedrører artistens evne til å validere publikums livserfaringer (s. 220); og til slutt ’authenticity of execution’, som handler om artistens evne til å representere en annen aktør innenfor aktuelle tradisjoner (s. 218). I alle tre tilfeller stilles spørsmålet: *hvem* autentiseres?

Det vil naturligvis være glidende overganger mellom disse formene for autentisitet, noe også Moore (2002) påpeker. Det er òg mulig å benytte flere og andre begreper om musikalske autentiseringsprosesser. Musikk kan som kjent operere og tolkes på svært komplekse måter. Like fullt mener jeg Moores modell er godt egnet i en studie som denne, da jeg blant annet er ute etter å belyse eksistensen av ulikt situerte aktørers respektive legitimerende samband mellom bestemte musikkuttrykk og egen selvforståelse/-identitet. Innenfor dette perspektivet kan ethvert musikalsk uttrykk tilskrives autentisitet avhengig av hvem det er som evaluerer det. Til tross for det sterkt relativistiske ved en slik autentisitetstforståelse bør det i sammenheng med relevant kommersiell

populærmusikk – enten det er snakk om pop, country, americana, bluegrass eller roots-musikk – likevel understrekes at artistene, plateprodusentene og image-skaperne bak et gitt musikkuttrykk i alle tilfeller bidrar til konstruksjonen av standarder folk bygger sine oppfatninger av autentisitet på. Askerøi (2013, s. 150, 163-164) gir et godt, men kanskje ikke like åpenbart, eksempel på hvordan dette kan foregå fra produsentsiden. I sitt samarbeid med blant andre Johnny Cash var det produsent Rick Rubins bevisste strategi å – i metaforisk forstand – ikke å 'produsere' artistens musikk, men snarere å 'reducere' den. Resultatet er et nedstrippet og 'ærlig' uttrykk – en mann, hans gitar, hans sårhet og lengsler. Rubins minimalistiske standard for arbeidet med den aktuelle produksjonen av Cash tilbyr i neste rekke publikum en form for musikalsk autentiseringsstandard i det det fabrikkerte uttrykket 'treffer' lytteren. I Askerøis analyse aner jeg konturene av en autentisering av Cash i retning av Moore (2002) sitt førstepersonsautentisitetetsbegrep, hvor artisten taler 'direkte' til lytteren med en sannferdig stemme preget av integritet (s. 214): "Slik er det å være meg".

5.5 En kosmopolitisk dimensjon

"Where 'hybridization' implies diversity and cosmopolitanism, 'Americanization' implies homogeneity and standardization", skriver Solli (2006, s. 8). Like fullt er det, som implisert tidligere, slik at countrymusikk kan representere begge disse motpolene avhengig av hvilket sosialt delfelt eller kulturelt fellesskap man tar utgangspunkt i. Til slutt i dette siste teorikapittelet skal jeg kort skissere deler av grunnlaget for en kosmopolitisk dimensjon som kom til syne i det empirisk-analytiske arbeidet med denne studien. Det aktuelle funnet forklarer jeg i delkapittel 8.9 med begrepet 'didaktisk kosmopolitisme', som del av avhandlingens bidrag til teoriutvikling. To teoretiske aspekter knyttet til denne kosmopolitiske dimensjonen – det estetiske og det didaktiske – vil jeg likevel si litt om allerede nå.

Regev (2007, 2013) bruker begrepet 'aesthetic cosmopolitanism' om det han mener er et utbredt fenomen i global pop-rock-musikk:

Aesthetic cosmopolitanism is the condition in which the representation and performance of ethno-national cultural uniqueness are largely based on art forms that are created by contemporary technologies of expression, and whose expressive forms include stylistic elements knowingly drawn from sources exterior to indigenous traditions. (2007, s. 126)

I dette ligger det at mye av dagens populærmusikk er av en hybrid estetisk karakter, og at den slik signaliserer en kosmopolitisk åpenhet for og anvendelse av uttrykksformer utenfor en gitt tradisjon og kultur. Regev mener at de varierte praksisene som kan knyttes til dette fenomenet, i vår tid representerer normalen snarere enn unntaket. Slik plasserer han estetisk kosmopolitisme på samfunnets makronivå for struktur og kollektiv (s. 126). Men i likhet med Szerszynski og Urry (2002, s. 470) som identifiserer en rekke kosmopolitiske være- og handlemåter blant senmoderne individer, er også Regev (2007, s. 126) eksplisitt opptatt av praksisnivået. Dette gir legitimitet til også å kunne betrakte estetisk kosmopolitisme som et fenomen, ikke bare på makronivå fordi det har vokst seg stort og gjennomgripende, men også på mikronivå.

I lys av dette kan både kulturelt alteterskap ('omnivorousness') og estetisk kosmopolitisme betraktes som mulige resultater av makroorienterte musikalske gentrifiseringsprosesser (jf. Dyndahl et al., 2014). Slike sosioestetiske – eller estetisk-funksjonelle – prosesser kan for eksempel avstedkomme økt grad av altetende musikksmak innenfor sosiale grupper eller utvidede programtilbud på musikkfestivaler. Ved andre gentrifiseringsutfall, hvor tilbuds- og konsumorienteringen ikke synes like sterk som i 'omnivore'-tesen, kan det være formålstjenlig å heller ty til andre teoretiske begreper. Gitt (1) det estetiske mangfoldet innenfor countrysjangeren og (2) den pedagogiske agendaen til Norsk Countrytreff som har forankring i kulturpolitiske kriterier og målsettinger, kan andre resultater av slike gentrifiseringsprosesser forslagsvis forstås som henholdsvis estetisk og didaktisk kosmopolitisme. Også her handler det om kulturelle praksiser og holdninger som kan sammenlignes med kulturelt alteterskap innenfor ulike samfunnssjikt, men som i større grad representerer et mer filosofisk og dannelsesorientert utsyn mot verden og mot fellesskap på tvers av kulturer.

Av klargjøringshensyn er det nødvendig å tentativt avgrense de to begrepene 'estetikk' og 'didaktikk' slik de brukes i ulike sammenhenger i denne studien, litt nærmere. Først: Med 'estetikk' refererer jeg hovedsakelig til bestemte sider ved fremført musikk i relativt vid forstand. Dette inkluderer aspekter ved det kreative uttrykket i seg selv, den musikalske opptreden eller innspillingen og tilknyttede kulturelle symboler manifestert innenfor countrysjangeren (se f.eks. Ching, 2001; Moore, 2002; Peterson, 1995/2004). Dernest: Med 'didaktikk' mener jeg (u)formelle pedagogiske mål og ambisjoner så vel som sammenføyede kulturelle faktorer og strategier, aktivisert innenfor en 'fagliggjort' musikalsk setting eller et felt – i dette tilfellet

innenfor countryfeltet, blant de mange integrerte sjangeruttrykkene og den tematiske countryfestivalsettingen (se f.eks. Karlsen, 2007; Nielsen, 1998; Ongstad, 2004). Innenfor musikkens område spiller henholdsvis estetisk og didaktisk kosmopolitisme, forstått som horisontutvidende kulturelle praksiser og meningsorienteringer (jf. Klafki, 1959/2001; Regev, 2007; Szerszynski & Urry, 2002), bestemte funksjonelle roller i mellommenneskelig omgang og væren.

Som vist i avhandlingens litteraturgjennomgang, betrakter Karlsen (2004) musikkfestivaler som arenaer hvor senmoderne mennesker gis mulighet til å ikle seg og spille ut ulike roller og identiteter, gjerne ambivalente og på ulike måter distingverende. Karlsen vektlegger blant annet at det kontemporære festivalpublikummets livsstilspraksiser har innslag både av valg og av tvang (s. 67-68). Ikke alle kan, vil, eller evner å være 'kosmopolitter' slik kultur- og utdanningsklassen synes å være predisponert for (s. 70). Dette, samt flere uopptrådte sosiologiske nyanser relatert til countrymusikk, festivalfenomenet, identitet og læring, skal jeg komme grundigere tilbake til i den etnografiske analysen. Mitt eget teoretiske bidrag – didaktisk kosmopolitisme – behandles som nevnt tidligere særskilt i delkapittel 8.9.

6. Etnografi som design, metode og fremstillingsform

For meg personlig og som forsker har det å skulle skrive en doktorgradsavhandling om et emne relatert til countrymusikk vært del av en stor og givende lærings- og utviklingsprosess. I de ulike fasene med metodisk og analytisk planlegging og gjennomføring av studien og i løpet av de ulike skrivefasene har jeg kommet i kontakt med kunnskap jeg fra før ikke kjente til samt bidratt til å utvikle ny kunnskap. Idet jeg nå har ferdigstilt en sammenhengende etnografisk tekst hvor musikk – og særlig *opplevelser* av countrymusikk – utgjør det sentrale omdreiningspunktet, merker jeg at jeg har endret meg ganske mye både personlig og profesjonelt. Underveis i prosjektet har denne dikotomien – personlig versus profesjonell – opptrådt dialektisk. Dette av minst to årsaker: For det første har det vært umulig å skille det personlige og profesjonelle fra hverandre hva angår lærings- og kunnskapsutviklingsaspekter. Det jeg har lært som forsker, tar jeg i stor grad også med meg videre som privatperson. Og når jeg har produsert forskningsdata og kunnskap sammen med for eksempel intervjuinformanter, har jeg i prosessen kontinuerlig aktivisert sider og egenskaper ved meg selv som privatperson. For det andre har musikken jeg har opplevd underveis, berørt meg både emosjonelt og faglig – gjerne samtidig og på uforutsigbare måter. Personlige følelser og oppfatninger omkring en gitt sang eller artist har blitt supplert med etablert kunnskap om denne, med andres opplevelser og med analytiske filtre som har bidratt til nye tolkninger. Slik har det personlige og profesjonelle endret seg hos meg som del av en dialektisk og hermeneutisk prosess av gjensidig påvirkning.

I dette kapittelet tar jeg refleksivt for meg metodologien som ligger til grunn for prosjektet, studiens design og appliserte forskningsmetoder. Kapittelet belyser en rekke utfordringer ved det å være et *forskende medmenneske* i prosesser knyttet til datainnsamling og kunnskapsproduksjon, for eksempel forutinntatthet og verdipåvirkning ('forsker-bias'), og 'insider'/'outsider'-problematikk. Som tidvis deltakende forsker på en musikkfestival, tidvis 'skrivebordsforsker' på en høgskole og tidvis (country)musikkutøver og -lytter på fritiden, har det som implisert ovenfor likevel ikke vært hensiktsmessig å etablere rigide skiller mellom de ulike rollene og agendaene jeg og min virksomhet har vært preget av i de vel tre årene prosjektet har pågått. Det

sentrale er – og har vært – heller å reflektere kritisk over de strategier jeg har brukt og de valgene jeg har tatt i arbeidet med studien. Jeg har gjennomført en etnografisk undersøkelse av en musikkfestival innenfor countrysjangeren, Norsk Countrytreff. Underveis har jeg hatt en rekke feltbaserte møter med festivalledelse og publikum, artister og formidlere, samt lokale og nasjonale politikere og kulturpersonligheter som utfra sine respektive diskursive posisjoner befolker undersøkelseskonteksten og gir den mening. Alle disse aktørene har på ulike måter vært viktige studieobjekter. Med hensyn til studiens kvalitet har jeg likevel ikke kunnet glemme meg selv – som forsker, som (med)menneske og som aktiv del av diskursen. Refleksivitet handler i vår sammenheng om refleksjon og bevissthet rundt forskerselve, eller snarere *forskerselvene*; det handler om hvordan forskerens bakgrunn, fordommer og tidligere erfaringer (*habitus* og 'bias') farger blikket på og opplevelsen av et gitt fenomen og/eller felt; det handler om hvilken innvirkning forskerens væremåter og agendaer har på ulike informanter og ulike former for data; og det handler om å ha en bevissthet om å nyttiggjøre seg den personlige *habitusen*, forskningsstrategiene og agendaene, samt refleksjonsdimensjonen, gjennom hele forskningsprosessen. Forskerrefleksivitet som problem og ressurs i avhandlingsarbeidet utgjør således et fokus gjennom hele dette metodekapittelet. Thagaard (2013) knytter behovet for synliggjøring av denne refleksjonsprosessen til den kvalitative vitenskapelige undersøkelsens validitet, med andre ord ”de muligheter den kritiske leseren har for å vurdere hvordan forskerens ståsted kan ha påvirket tolkningen av resultatene” (s. 207). Bourdieu (Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 57-60) bruker begrepet 'deltakende objektivisering' om noe av det samme – om avsløringen av forskerens egen posisjon overfor objektet som studeres og det tilhørende teoretiske blikket.

Enhver studies sentrale problemstillinger og forskerens måte å se og tolke verden på vil nødvendigvis også være styrende for valg av forskningsdesign og metode(r). Før jeg går inn på studiens design og appliserte kvalitative og kvantitative metoder, skal jeg kort gjøre rede for det bakenforliggende forskningsparadigmet for studien. Med det mener jeg min ontologiske og epistemologiske orientering: Hvordan konstitueres verden og hvordan konstitueres kunnskap om verden (Cohen, Manion & Morrison, 2011, s. 3)?

6.1 Meningsskaping gjennom dialog og habitusmøter

Mye av dagens kvalitative forskning innen samfunnsvitenskap og humaniora bekjenner seg til et sosialkonstruktivistisk vitenskapsteoretisk paradigme, hvor subjektivitet og relativisme har forrang fremfor objektivitet og positivisme. Vår sosiale verden verken manifesterer seg eller fremstår som kunnskap i kraft av seg selv eller gjennom tingenes vesen innenfor dette paradigmet. Den konstrueres snarere av noe eller noen situert utenfor – men samtidig midt blant – mangfoldet av fenomener som omgir oss. Visst kommer mønstre og strukturer til syne som uttrykk for 'typifisering' og 'objektifisering' (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 84-85, 103), men som overskridende, mer eller mindre stabile fenomener springer de likevel ut av subjektive intensjoner og kontekstbundne ståsteder. I lys av idéen om at vi i tiårene omkring årtusenskiftet befinner oss i en langt på vei global postmoderne kulturtilstand (Featherstone, 2007; Lyon, 1999), kan man som del av et slikt konstruktivistisk grunnsyn se på verden som sosialt konstruert av situerte individer *i samspill* (Postholm, 2010, s. 128). I dette ligger det at sosiale og kulturelle fenomener frembringes gjennom menneskelig interaksjon i bestemte og ofte overlappende kontekster. Tingene, for eksempel, får sin kulturelle betydning og sosiale verdi gjennom måten vi bruker dem på og måten vi snakker om dem på i bestemte situasjoner. Alene er biler, bøker og betraktninger tomme for mening og verdiløse. De får først liv gjennom praktisk bruk, verditilskrivelser, språkhandlinger og andre former for mellommenneskelig kommunikasjon på ulike steder og til ulike tider. Slik ligger det alltid en dialogisk relasjon (Holquist, 2002; Igland & Dysthe, 2001) til grunn aktører imellom og aktører og fenomener imellom. Jeg kjenner meg igjen i en slik sosialkonstruktivistisk måte å forstå verden, menings- og kunnskapsproduksjon på – oppsummert som "culture as doing", i tråd med Frykman og Giljes (2003, s. 40) fenomenologiske perspektiv på kultur- og kunnskapsproduksjon.

Som tidligere påpekt, ligger et konstruktivistisk og relativistisk syn på meningskonstitusjon også til grunn for Bourdieus handlingsteori (Bourdieu, 1972/1977; Bourdieu & Wacquant, 1993) og Bakhtins språkfilosofi (Bakhtin, 1979/2005, 1993). I tillegg har jeg som stipendiat vært del av et Cultural Studies-inspirert musikkpedagogisk forskningsmiljø ved Høgskolen i Hedmark¹⁴. Denne gruppen, som også inkluderer de øvrige medlemmene i prosjektet *Musical gentrification and socio-cultural diversities*, som igjen står bak teorien om musikalsk gentrifisering, har en likedan

¹⁴ Høgskolen i Innlandet fra 1. januar 2017.

vitenskapsteoretisk og metodologisk orientering. Gjennom studier og eget arbeid med MA-oppgaven ved – den gang – Høgskolen i Telemarks mastergradsprogram i kulturstudier, fikk jeg også bryne meg på overlappende tverrfaglige og relativistiske perspektiver. Slik er det naturlig at både jeg og ph.d.-prosjektet som sådan antar et sosialkonstruktivistisk forskningsparadigme med vekt på ontologisk og epistemologisk relativisme, hvor forestillinger om hvordan virkeligheten fremstår og hvordan kunnskap oppstår, preges av kontekstuel ststed og erfaringsmessig ambivalens, ikke minst hos forskeren som skal produsere fortolkede språklige representasjoner/framstillinger av de perspektiver og praksiser forskningsobjektene tilbyr (jf. Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 14-15; Repstad, 1998, s. 15; M. J. Smith, 1998, s. 232).

Verbalspråket er et helt sentralt medium for kommunikasjon mellom mennesker. I sitt doktorarbeid om countrymusikk, nasjonal identitet og klasse i Norge fremhever Solli (2006, s. 148-160) hvordan ordet 'country' i hovedsak uttales på to forskjellige måter av nordmenn, enten som /kɔntri/ eller /køntri/. Sollis analyse vektlegger at de to uttalemåtene representerer forskjellige talehandlinger i en autentisitet- og legitimeringsdiskurs knyttet til countrymusikk, klasse og kvalitet. Selv om totalbildet er ganske nyansert, fremholder Solli at representanter for den kulturelle middelklassen gjerne foretrekker /kɔntri/ som begrep for den autentiske og dermed også gode countrymusikken, mens /køntri/ forbindes med mer kommersielle, forflatede stiluttrykk og artister. Enkelte folkelige countryentusiaster med arbeiderklassebakgrunn foretrekker derimot kanskje i større grad uttalemåten /køntri/, og de er, ifølge Solli (s. 156-157), ikke nødvendigvis like opptatt av hvordan de to begrepene kan brukes distingverende som det middelklasserepresentanter er. Det samme gjelder en representant for kultureliten i Sollis studie, hvis musikksmak er "beyond middle-class reproach" (s. 157). Min egen erfaring er at også alder og dialekt kan spille en rolle med hensyn til de to måtene å si 'country' på. På Breim sier folk /kɔntri/. Selv har jeg alltid sagt /køntri/. Begrepet og uttalemåten er nærmest innskrevet i min habitus, mens alternativet ikke ligger særlig godt i munnen.

Habitus kan, jamfør *Distinksjonen*, defineres som "kroppsliggjøringen av strukturen av objektive forskjeller" (Bourdieu, 1979/2002, s. 12), det vil si som kulturelt ervervede, overførbare disposisjons- og persepsjonsskjemaer som gjennom fortrinnsvis forutsigbare handlingsmønstre "kjennetegner ulike [sosiale] klasser eller undergrupper av klasser" (s. 28). En gitt individuell eller kollektiv habitus' kreative og overskridende potensial vil nødvendigvis variere avhengig av blant

annet samfunnskontekst, oppvekst- og levevilkår. I lys av Bourdieus teori om habitus kan min 'regelbundne' disposisjon for å talehandle med /køntri/ fremfor /køntri/ forstås som preget av min klassetilhørighet og mitt oppvekstmiljø, dialektpåvirkning inkludert. Likeledes vil min persepsjon av bestemte mennesker, deres roller og handlinger – altså moduset jeg ser, oppfatter og tolker med – til en viss grad alltid bero på de samme vilkårene.

Selv kommer jeg fra et arbeiderklassehjem i en lavt befolket innlandskommune (Nord-Odal) sentralt på det norske Østlandet. Jeg vokste opp relativt kort vei fra det urbane Oslo, men allikevel tilstrekkelig perifert og bortgjemt i et ruralt og smått amerikanisert skogs- og landbruksbasert kulturmiljø til at bykulturen følte fremmed. Mine nærmeste slektninger og familiemedlemmer var tømmerhoggere, hvalfangere, husmødre, syersker, renholdere, asfalt- og betongarbeidere, buss- og trailersjåfører, tannlegeassistenter, kultur- og miljøarbeidere, samt kontorsekretærer. Blant disse finnes ingen med høyere utdanning, knapt nok noen med svennebrev eller fagsertifisering.

I og med min egen generasjon fikk vi i vår nærmeste familie også de første universitets- og høyskoleutdannede menneskene, og selv er jeg den første og så langt eneste som har fullført en doktorgrad. Når det er sagt, oppveksten på landet var preget av trygghet, liberale holdninger og valgfrihet for meg og mine to søsken. Til tross for dårlig råd, få bøker i bokhylla og enda færre utenlandsturer (med unntak av jevnlig grensehandel i Sverige og en og annen tur med Danskebåten), stimulerte våre foreldre oss til å våge å gå våre egne veier, til å utforske verden. For min del ble fotballsparking og tidlig inngang i arbeidslivet ofret til fordel for musikkutøving og språkstudier, hvor jeg fant mine nisjer og rom for kreativ utfoldelse og personlig utvikling. Det sosialdemokratiske verdigrunnlaget og veksten i norsk økonomi, akselerert av en stadig tilførsel av frisk oljekapital, åpnet nye stier og mulige livsbaner også for et økende antall arbeiderklasseungdommer fra bygda, og selv var jeg nok ikke noe unntak. Jeg tok etter hvert steget ut i verden, blant annet til Oslo og de østasiatiske metropolene Shanghai, Wuhan og Taipei i forbindelse med studier, og til det sørlige Afrika, Nord-Amerika, Russland og flere europeiske land i forbindelse med jobb.

Kjennskap til og ferdigheter innen musikk og språk har vist seg å utgjøre mine kanskje viktigste former for kapital så langt i livet. Der den familiære økonomiske og sosiale kapitalen tradisjonelt

har vært relativt beskjeden i omsetning, har min personlige kulturelle og kreative kapital gjennom ulike former for praktisk-estetisk-intellektuell operasjonalisering antakelig hatt en habitusoverskridende virkning, godt hjulpet av strukturelle velferds mekanismer og samfunnsgoder som enkel tilgang til for eksempel fritidsklubber, rockeverksteder, UKM¹⁵-deltakelse, kunst- og kulturopplevelser (inkludert festivalbesøk og -opptredener), jobb og utdanning. Mitt feltarbeid blant kinesiske undergrunnsmusikere og fans i forbindelse med masteroppgaven (Vestby, 2009) utgjør ett slikt tilfelle av operasjonalisert erfaring, hvor jeg i tillegg måtte trekke veksler på begge kapitalformene, musikk og språk, for å kunne manøvrere meg opp og frem i det empiriske forskningsfeltet, i interaksjon med informanter, og for å finne mening i ulike former for data.

Den foreliggende avhandlingen representerer i stor grad en studie countrymusikk og countrymusikkopplevelser. Før jeg gikk i gang med prosjektet, hadde jeg imidlertid liten erfaring med og beskjeden kunnskap om sjangeren. Jeg pleier å si at jeg frem til prosjektstart har hatt et 'verken/heller-forhold' til countrymusikk. Når jeg tenker tilbake på min omgang med countrymusikk og countrykultur i ungdomsårene og i første del av voksenlivet, slår det meg at jeg relativt sjelden har tatt bevisst standpunkt til artister, fans, sanger, sound, verdier og praksiser innenfor feltet. På rockeverkstedet spilte vi 'Honky tonk women' av The Rolling Stones og sørstatsrock av Lynyrd Skynyrd og Creedence – alle countryrelaterte uttrykk. Det var greit, verken mer eller mindre. Litt senere – på slutten av 1990-tallet og begynnelsen av 2000-tallet – lyttet jeg en god del til band som assosieres med såkalt alternativ country, for eksempel Whiskeytown og Wilco. Samtidig, etter å ha blitt kjent med Johnny Cash sine coverversjonene av kjente pop- og rockelåter, oppdaget jeg musikken han først slo igjennom med i USA på 1950- og 60-tallet. Dette førte likevel ikke til at jeg begynte å gå på countrykonserter, verken på klubber eller på festivaler. Anerkjente og populære norske countryartister som Claudia Scott, Steinar Albrigtsen og Hellbillies forholdt jeg meg videre nokså likegyldig til. Slik har jeg markert identifikasjon med Cash og diverse alternativ country, og gjennom mangel på engasjement en viss disidentifikasjon med andre former for countrymusikk og -kultur. Likevel vil jeg ikke gå så langt som å kalle på elsk/hat-dikotomien. Jeg har kjent på og uttrykt forakt for dansebandmusikk flere ganger i livet, men jeg har ikke markert avsmak til country og countrykultur på spesielt sterke måter. Det har vært greit, men stort sett ikke noe for meg.

¹⁵ Ungdommens kulturmonstring.

Min begrensede omgang med og innlevelse i countrysjangeren bredt definert gjenspeilet seg dermed også i en parallell kunnskapsmangel. Ph.d.-prosjektets tema og innretning krevde imidlertid at jeg satte meg grundig inn i sjangeren og kulturen, spesielt i forbindelse med festivalfenomenet. Pilotfeltarbeidet på NCT 2013 bidro sterkt til at jeg, som den 'outsider' jeg var, ble bevisst på countrysjangerens stilistiske mangfold, samtidig som det ga meg et første innblikk i publikums varierte festivalpraksiser slik de kunne utspille seg på de ulike konsertarenaene. Av stor betydning for min kunnskap om amerikansk populærmusikk generelt og countrymusikk spesielt var også USA-oppholdet jeg gjennomførte som del av avhandlingsarbeidet våren og sommeren 2015. Fra midten av april til slutten av juni 2015 tilbrakte jeg én uke i Seattle og én uke i New Orleans (begge fylt av konferanser og konsertbesøk), samt sju uker som gjesteforsker ved Middle Tennessee State University (MTSU) i Murfreesboro utenfor Nashville. I perioden deltok jeg også på *International Country Music Conference 2015* ved Belmont University i 'Music City', Nashville, Tennessee. Hovedformål med USA-oppholdet var, i tillegg til å få ro til å komme ordentlig i gang med skriveprosessen, presentere paper og knytte faglige kontakter, å øke mine kunnskaper om countrymusikkens røtter og tradisjoner, å nyansere min forståelse av aktuelle stilarter og uttrykksformer, samt å få bedre begrep om sjangerens sosiokulturelle utvikling og betydning i USA og globalt. Dette oppnådde jeg først og fremst gjennom en kombinasjon av arkivstudier og faglige samtaler ved MTSUs *Center for Popular Music*, aktiv deltakelse på konferansene og besøk på en rekke store og små konserter og festivaler. USA-oppholdet hadde ikke status som feltarbeid. Jeg samlet med andre ord ikke inn direkte forskningsdata der. Oppholdet var likevel horisontutvidende på måter som har vært formålstjenlig for prosjektet og berikende for meg personlig. Jeg skriver mer om dette utbyttet og belyser den analytiske relevansen av mitt opphold i USA i et eget essay på bloggen til det nevnte senteret for populærmusikk ved MTSU (Vestby, 2015).

Det er med denne sosiokulturelle bakgrunnen og blant annet disse erfaringene i 'ryggsekken' at jeg har gjennomført dette ph.d.-prosjektet i et kontinuerlig samspill med andre personer, fenomener og tekster. Noen av de dialogiske kunnskapsrelasjonene, habitusmøtene og etiske dilemmaene som har oppstått i meningsproduksjonsprosesser blant aktører innenfor rammen av studien – det være seg i festivalens uformelle livsverdenskontekst, i festivalens formelle profesjonskontekst eller i countryfeltets maktdiskurs – skal jeg med utgangspunkt i egen

forskerrolle belyse nærmere ved flere anledninger senere i kapittelet. Før det er det nødvendig å gjøre rede for hovedlinjene i prosjektets design.

6.2 Forskningsdesign

En gitt studies forskningsdesign bør beskrive de konkrete metoder forskeren eller forskerne har tatt i bruk, samt pragmatiske valg og begrunnelser for disse fremgangsmåtene (jf. Cohen et al., 2011, s. 125-126). Slik vil en beskrivelse av et forskningsdesign nødvendigvis også måtte komme inn på metodologiske aspekter i koblingspunktet mellom de appliserte metodene og den bakenforliggende ontologien og epistemologien. Overordnet er ph.d.-studien lojal mot det strategisk-operative forskningsdesignet som ble beskrevet i det forannevnte hovedprosjektets formelle prosjektbeskrivelse (Dyndahl, Karlsen, Nielsen & Skårberg, 2012). Følgelig er studien designet som en case-studie av musikkfestivalen Norsk Countrytreff, hvor feltbaserte observasjoner, intervjuer, spørreundersøkelse og tekst-/dokumentanalyse utgjør de ulike metodiske tilnærmingene. Med andre ord har jeg tatt i bruk blandede metoder ('mixed methods'). Designet knytter seg òg til hovedprosjektets primære formål som er å undersøke og beskrive *musikkens innvirkning på sosial endring og inkluderings- og ekskluderingsprosesser i dagens norske samfunnskontekst* (Dyndahl et al., 2012). Ph.d-studiens konkrete formål og problemstillinger (se side 5 og 6) har jeg formulert og revidert selv i stadig dialog med veiledere, ulike opponenter og det empiriske datamaterialet. Formålet og problemstillingene er likevel tro mot de bakenforliggende formuleringene og resonnementene i prosjektbeskrivelsen for hovedprosjektet (Dyndahl et al., 2012).

Med utgangspunkt i den overordnede beskrivelsen av 'musical gentrification'-prosjektet videreutviklet jeg ph.d.-studiens design på flere områder. De ulike utviklingsgrepene jeg foretok, kan grovt plasseres innunder (a) etnografisk tilnærming, (b) case-studie og (c) blandede metoder ('mixed methods').

6.2.1 Etnografisk tilnærming

Jeg presiserte tidlig ph.d.-studiens sammensatte metodiske opplegg som etnografisk framfor for eksempel antropologisk, diskursanalytisk eller en kombinasjon av ulike disiplinære tilnærminger.

Anderson-Levitt (2006) definerer etnografi som "the study of people in everyday settings, with particular attention to culture – that is, how people make meaning of their lives" (s. 279). Mye vil passe inn i en slik bred definisjon, inkludert aktuelle sosialantropologiske og fenomenologiske ansatser. Like fullt forteller formuleringen noe vesentlig om kjernen i det etnografer vanligvis er ute etter: det hverdagslige, det kulturelt særegne og hvordan mening oppstår i dialogiske fortolkningskjeder av ulike aktørperspektiver/-posisjoner. Det blir således klart at den sosialkonstruktivistiske ontologien og epistemologien jeg beskrev ovenfor, på sett og vis kan danne fundament for etnografens siktemål om å undersøke mening i (hverdags)kulturelle kontekster. Samtidig innebærer etnografisk forskning et potensiale til å gå utover lokalt bundne praksiser. Barker (2003) påpeker at "[e]thnography concentrates on the details of local life while connecting them to wider social processes" (s. 25). Sitatet er egnet til å begrunne mitt valg av et etnografisk design innenfor et Cultural Studies-forankret prosjekt, slik jeg tidligere har definert det (se side 11 og 12), da studiens problemstillinger sammenkobler mikro- og makroperspektiver i forbindelse med fenomenet *knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff, dens program og publikum*. Til grunn for de sentrale forskningsspørsmålene ligger det som kjent en antakelse om musikalsk gentrifisering som teoretisk betegner en strukturell utvikling på samfunnets makronivå, men med konkrete avtegninger på mikronivået for kulturell praksis og erfaring (Dyndahl et al., 2014, s. 53-54). Teorien og antakelsen om musikalsk gentrifisering må her forstås som forforståelse heller enn som hypotese. utfordringer knyttet til dette skal jeg komme tilbake til om litt. Så langt skal jeg nøye meg med å understreke at jeg ikke har brukt periodene med feltarbeid og analyse til å teste en generaliserbar hypotese om musikalsk gentrifisering i lys av det kulturpolitiske tiltaket med knutepunktstatus til countrysjangeren. Til det er studiens innretning mot sosioestetisk diversitet og kontekstuell kompleksitet innenfor relativt avgrensede sosiale (del)felt for sterk. Sagt med Anderson-Levitts (2006) ord, har min agenda vært å undersøke "a reform's real consequences, expected *and* unexpected" (s. 283, egen kursivering).

Etnografiens strategiske og operative hovedfokus ligger på de *metodiske verktøyene* forskeren tar i bruk for å samle inn data, i analyse- og skriveprosessen, samt de konkrete utfordringene og valgene han eller hun til enhver tid står overfor. Etnografi er refleksiv og primært kvalitativ forskning hvor feltarbeid, observasjoner, uformelle samtaler, intervjuer og innsamling av ulike former for dokumentmateriale ofte inngår i studiers design (Hammersley & Atkinson, 2007, s. 1-4).

Hammersley og Atkinson (2007) fremholder òg at etnografisk forskning representerer en hensiktsmessig skjerpning og systematisering av ordinære måter å forstå verden på:

[E]thnography is not far removed from the means that we all use in everyday life to make sense of our surroundings, of other people's actions, and perhaps even of what we do ourselves. What is distinctive is that it involves a more deliberate and systematic approach than is common for most of us most of the time, one in which data are specifically sought to illuminate research questions, and are carefully recorded; and where the process of analysis draws on previous studies and involves intense reflection, including the critical assessment of competing interpretations. (s. 4)

De tolkninger som kontinuerlig foretas av vanlige folk i hverdagslige – eller naturlige – settinger, baserer seg også på informasjon fra observasjoner, samtaler, tekstlesing med videre. Slik utleder mennesker 'data' som settes sammen til ulike innholdskonstruksjoner. Denne mellommenneskelige og intertekstuelle kulturelle aktiviteten foregår på et før-vitenskapelig nivå (jf. Gilje, 2006), og den er prisgitt hverdagsspråkets emiske kategorier og begreper (jf. Headland et al., 1990). Etnografen, derimot, utvikler disse persepsjonsmåtene i tråd med sine analytiske hensikter og behov. Sansene skjerpes og feltarbeidet preges av en fokusert intensitet. Likevel, all den tid etnografen gjerne tilbringer lange perioder i interaksjon med et gitt kulturelt fenomen og de aktørene som omgir det, samt legger til grunn mer eller mindre maktavslørende og instrumentelle formål (Anderson-Levitt, 2006, s. 290; Barker, 2003, s. 27; Van Loon, 2007, s. 279-280), vil han eller hun også i analysene ofte legge vekt på å ikke miste de før-vitenskapelige perspektivene, innsideerfaringene og emiske begrepene til studieobjektene av syne. Med referanse til sosiologien og fenomenologen Alfred Schütz, slår Gilje (2006) fast at "det er naturligvis dette nivået kulturforskere og samfunnsforskere ønsker å få et innblikk i, nemlig aktørenes 'common sense-konstruksjoner'" (s. 16). Senere i metodekapittelet skal jeg klargjøre hvordan jeg har gått fram metodisk i felt og i skriveprosessen for best mulig å ivareta de deltakende aktørenes innsideperspektiver, erfaringer og begreper samtidig som jeg har tatt i bruk forskerens utsiddeperspektiv og teoretisert på et høyere abstraksjonsnivå.

6.2.2 Case-studie

Denne studien ble allerede i forbindelse med utarbeidelsen av 'musical gentrification'-prosjektet definert som en case-studie (Dyndahl et al., 2012). I den overordnede prosjektbeskrivelsen er samtlige av prosjektets sub-studier i tillegg beskrevet som 'intensity cases' (Miles & Huberman,

1994), hvilket innebærer at de representerer undersøkelsesområder som er rike på informasjon, og at de tydelig manifesterer objektet for hovedprosjektets primære formål (Dyndahl et al., 2012). Jeg har holdt meg til det overordnede designmessige aspektet case-studien representerer, men videreutviklet det, og jeg anerkjenner – ikke overraskende – argumentet med at undersøkelseskonteksten NCT er rik på informasjon.

Til grunn for den foreliggende empiriske arbeidet og analysen ligger Yins (2009) definisjon av en case-studie:

An empirical inquiry about a contemporary phenomenon ... set within its real-world context – especially when the boundaries between phenomenon and context are not clearly evident. (s. 18)

Caset – og fenomenet – jeg undersøker, er *knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff*. Festivalen foregår, i tråd med Yins definisjon, i vår samtid. Den er en empirisk realitet, og som etnografisk forsker har det vært mulig for meg å oppleve den *her og nå*. Videre utgjør festivalen en naturlig undersøkelseskontekst hvis grenser ikke er veldefinerte. Som kulturfenomen står den i et relasjonelt forhold til den alltid tilstedeværende konteksten, hvor alt fra geografisk plassering til diskursive trefninger med overlappende delfelt via virtuelle arenaer og ny teknologi bidrar til både å stabilisere og destabilisere festivalens grenseopp ganger. Hvilke av disse kontekstuelle elementene og grensene en gitt aktør oppfatter og engasjerer seg i, beror blant annet på hans/hennes posisjon, vilje, tilgjengelige ressurser og faktiske innsats.

I tillegg til Yins definisjon av 'case,' inngår hans modell for 'embedded, single-case study' (Yin, 2012, s. 7-8) også i ph.d.-studiens forskningsdesign. Dette representerer et utviklingsgrep jeg først så relevansen av under pilotstudien jeg gjennomførte på 2013-utgaven av festivalen, og som jeg traff en endelig beslutning på et stykke inn i prosjektperioden. Det at studien, i tråd med Yins modell, består av ett hoved-case og flere innebygde under-case, gjenspeiler på én og samme tid festivalens empiriske kompleksitet samt etnografiens og kulturforskningens sentrale mål om å komme så nær aktørene innenfor en gitt kontekst eller livsverden som mulig. Kort fortalt skiller jeg mellom NCT som hoved-case og bestemte konsertformater/-arenaer og publikumsaktører-/informanter som innebygde under-case, jamfør problemstillingenes todeling i (1) programaspekter og (2) publikumsaspekter. I underkapittel 6.3.3 og 6.3.4 nedenfor beskriver jeg i

detalj de utvalgte casenes organisering og gir en grundigere redegjørelse for deres analytiske relevans.

For øvrig bør det understrekes at jeg ikke har fulgt Yins bredt anlagte 'case study method' (Yin, 2009). Jeg har kun forholdt meg til hans definisjon av 'case' og til hans modell for 'embedded, single-case study'. Utover dette er min overgripende metodiske tilnærming etnografisk, til tross for at jeg har benyttet både kvalitative og kvantitative verktøy, hvilket er tema for neste underkapittel.

6.2.3 Blandede metoder

Mixed methods research recognizes, and works with, the fact that the world is not exclusively quantitative or qualitative; it is not an either/or world, but a mixed world.... (Cohen et al., 2011, s. 22)

I arbeidet med studien har jeg vært bevisst på hensikten med å ta i bruk et sett av metoder som inkluderer både kvalitative og kvantitative tilnærminger. Sitatet ovenfor treffer noe helt sentralt hva angår sosiokulturell erfaring og meningsskapning, men skepsisen til kvantitativ metode er synlig utbredt også blant etnografer. I sammenheng med dette kan statistikkens berettigelse imidlertid forklares med ett enkelt eksempel: Når et tellbart antall mennesker med noen felles synlige kjennetegn som sammen gjør at de former en majoritet, på ett gitt tidspunkt er tilstede på – for å bruke et nærliggende eksempel – en countrykonsert, legger dette grunnlag for en noenlunde forutsigbar meningskonstruksjon blant aktører, det være seg forskere så vel som lekfolk. Slik stereotypisk meningskonstruksjon basert på opptelling, om enn i form av intuitive overslag, forekommer hele tiden – og den er like reell som det dypere og mer nyanserte observasjoner og fortolkninger er. Eksempelet tydeliggjør at statistikk og kvantifiserbarhet er relevant og gjerne kan tas i betraktning også i kvalitativ forskning og etnografiske undersøkelser (jf. Repstad, 1998, s. 13). I bunn og grunn representerer innsamling og analyse av spørreskjemadata, på samme måte som de kvalitative metodene etnografen benytter seg av, ikke annet enn en forskningsrettet skjerping og systematisering av lekfolks observasjonsmetoder (jf. Hammersley & Atkinson, 2007, s. 4). Imidlertid vil bruk av kvantitative metoder alene ikke være tilstrekkelig i forbindelse med etnografiske studier. Den diversiteten kvalitative data er spesielt godt egnet til å få fram, eksisterer i de fleste tilfeller også midt iblant det som gjerne oppfattes som uniformt og regulært. Den differensierte meningsskapningen som springer utfra de sosiale

marginene, eller offentlighetens underside, har i mitt prosjekt fått forrang framfor de brede tendensene i representasjon forstått både som meningskonstituerende, ikke-verbal tilstedeværelse, og i interpretasjon forstått som aktiv, verbal aktørfortolkning. Dette er naturligvis i tråd med etnografiens primære interesse, slik jeg har beskrevet det ovenfor, men det betyr altså ikke at kvantitative observasjoner automatisk ikke kvalifiserer som aktuell metode.

Kvantitative metoder har tradisjonelt ikke preget etnografisk forskning (Hammersley & Atkinson, 2007, s. 3-4). Snarere har de to størrelsene etnografisk forskning og kvalitativ forskning blitt brukt synonymt i opposisjon til kvantitative tilnærminger (Anderson-Levitt, 2006, s. 279). Ontologisk og epistemologisk har kvantitative undersøkelser tradisjonelt blitt forbundet med en positivistisk sannhetssøken, hvor forskeren er ute etter å finne frem til universelle fakta – kausalrelasjoner – ved hjelp av kontrollerte eksperimenter, deduksjon og hypotesetesting. Kvantifisering av målbare størrelser og generalisering fra små utvalg til store populasjoner står sentralt innenfor slik forskning. Motsatt har kvalitative forskere, inkludert etnografer, typisk bekjent seg til et relativistisk paradigme, hvor sannheter ikke lar seg redusere til objektive, universelle fakta, knapt nok til korrelasjoner. Deres metoder har vært – og er fremdeles – preget av induktive og eksplorerende fremgangsmåter. Deres laboratorium er på ingen måte et sted for kontrollerte eksperimenter. Laboratoriet er *kulturen selv*, såkalte 'naturlige settinger', befolket av helt ordinære mennesker i alt sitt mangfold og sted for utallige ytre påvirkninger forskeren umulig kan rå over (jf. Hammersley & Atkinson, 2007, s. 3-10).

Med tiden har positivismen som ikke bare har preget naturvitenskapene, men også humaniora og samfunnsforskning, måttet vike for ulike relativistiske paradigmer som sosialkonstruktivisme og postmodernisme (jf. Hammersley & Atkinson, 2007, s. 10; M. L. Smith, 2006, s. 473). Dagens postmoderne informasjons- og kunnskapssamfunn som våre mellommenneskelige livsbaner og samhandlingsmønstre inngår i, preges av en tiltakende flyktighet og kompleksitet (Cohen et al., 2011, s. 26-28; M. J. Smith, 1998, s. 320-322). Enten humanistiske og samfunnsvitenskapelige forskere i dag er mest opptatt av tall eller ord, for å si det litt enkelt, må de forholde seg til en slik virkelighet og erfaringsfære. Både utdanningsforskere, kulturforskere og politiske sosiologer vil som oftest være tjent med å betrakte en gitt empirisk situasjon eller et sosialt fenomen fra ulike perspektiver og i relasjon til en videre kontekst. En måte å imøtekomme sosiostrukturell kompleksitet på i forskningen er nettopp å kombinere kvantitative og kvalitative tilnærminger –

blandede metoder for en blandet verden. I tråd med Cohen et al. (2011, s. 26) innebærer dette både et rikt datainnsamlingspotensiale og et styrket valideringspotensiale. Med hensyn til primært kvalitativt orienterte forskere, som meg selv, er det også viktig å påpeke at kvantitative metoder kan tas i bruk på *ulike måter* som del av et forskningsdesign: For det første må de avstemmes med forskerens ontologiske og epistemologiske grunnsyn; for det andre må de tilpasses en gitt studies problemstillinger samt vektet i tråd med den enkelte forskerens interesser og for det tredje må de gjøres til gjenstand for grundig refleksjon gjennom hele forskningsprosessen (jf. M. L. Smith, 2006). Dette gjelder naturligvis også de kvalitative metodene som tas i bruk.

I beskrivelsen av hovedprosjektets (Dyndahl et al., 2012) omtales ph.d.-studien implisitt som en 'mixed methods'-studie. Bruk av surveymetoden (spørreundersøkelse) sidestilles her med observasjoner, intervjuer og dokumentanalyse. Jeg har som kjent tatt med meg denne kombinasjonen av metoder inn i mitt arbeid. Imidlertid har jeg valgt å vekte de kvalitative og kvantitative tilnærmingene ulikt. Jeg så tidlig for meg anslagsvis en 70/30 %-fordeling i favør kvalitativ metode – et valg jeg på bakgrunn av studiens sentrale problemstillinger fremdeles mener er formålstjenlig og riktig. Videre bestemte jeg meg for å avgrense omfanget av den kvantitative spørreundersøkelsen og kun foreta *deskriptive statistiske analyser*. Dette valget beror på det endelige utvalgets egenskaper og dataenes potensiale for fortolkning – trekk som også handler om hensiktsmessig ontologisk og epistemologisk avstemming henimot de dominerende kvalitative metodene.

Med utgangspunkt i mine fremgangsmåter og erfaringer gjennom hele doktorgradsarbeidet skal jeg videre utdype de fleste momentene omtalt så langt i dette metodekapittelet. Anvendte metoder i felt og i analyse-/skriveprosessen vil stå i fokus. Enkelte spørsmål knyttet til forskningens validitet samt noen etiske utfordringer vil dukke opp underveis. Disse temaene vil imidlertid bli behandlet mer fullendt i egne delkapitler til slutt.

6.3 Metodiske fremgangsmåter, erfaringer og refleksjoner

6.3.1 Datamaterialets generelle sammensetning og omfang

Datainnsamlingen i dette prosjektet har i det store og hele foregått over en periode på 2 ½ år, fra juli 2013 til desember 2015 (se tabell 2 på side 97 for en sammenfattende oversikt fordelt på type data). Perioden startet med et uformelt feltarbeid i form av en pilotundersøkelse på Norsk Countrytreff 2013, som i forkant ikke ble vurdert som meldepliktig overfor NSD¹⁶. Denne datainnsamlingen foregikk før jeg formelt ble tatt opp som stipendiat på doktorgradsprogrammet og omfattet kun deltakende observasjon på noen av festivalens offentlige konsertarenaer. I den grad det ble samlet inn personlige opplysninger, var disse anonyme, med unntak av enkelte ikke-sensitive data knyttet til personer i festivalledelsen og deres rolle i offentligheten. Deretter gjennomførte jeg i februar/mars 2014, etter innmelding til og med godkjenning fra NSD (se vedlegg 1), de første formelle intervjuene med festivalledelsen – fire representanter fordelt på fire individuelle intervjuer – og fire utvalgte deltakere på Norsk Countrytalent, samt observasjon av dette arrangementet. I juli samme år gjennomførte jeg et omfattende feltarbeid før, under og etter NCT 2014, hvor jeg i tillegg til å gjøre observasjoner i felt hadde hjelp av to forskningsassistenter for å innhente publikumssamtykker for deltakelse i spørreundersøkelsen (se vedlegg 4 og 6). Selv om forskningsassistentene opptrådte profesjonelt og var selvgående, var koordineringen av og logistikken rundt dette opplegget tidkrevende. De to assistentene opererte for øvrig i tråd med bestemte forpliktelser knyttet til innsamling og behandling av personopplysninger nedfelt i en egen databehandleravtale (se vedlegg 7). Innsamlingen av spørreskjema *data* foregikk så via brevpost frem til midten av september 2014. I november samme år intervjuet jeg tidligere kulturminister Anniken Huitfeldt på Stortinget i Oslo. I desember 2014 og januar 2015 gjorde jeg formelle oppfølgingsintervjuer med fem utvalgte deltakere fra spørreundersøkelsen. De to siste publikumsinformantene ble intervjuet i mars samme år, i forbindelse med at jeg også i 2015 observerte talentkonkurransen og gjorde ett siste intervju med festivalledelsen – denne gangen samlet til et gruppeintervju. Rett forut for dette intervjuet presenterte jeg noen foreløpige funn fra spørreundersøkelsen og diskuterte disse med festivalledelsen som del av datainnsamlingen. Det siste feltarbeidet ved NCT gjennomførte jeg på sommeren i forbindelse med 2015-utgaven av festivalen. Dette var et rent observasjonsfeltarbeid som ga meg bedre anledning til å 'gjøre

¹⁶ Norsk senter for forskningsdata, herunder Personvernombudet for forskning.

festivalen' fenomenologisk enn det det komplekse og hektiske feltarbeidet året før hadde vist seg å gjøre. I tillegg har jeg gjennom hele perioden fortløpende samlet ulike dokument- og arkivdata, både fysisk materiale som CD'er og plakater samt digitale tekster som for eksempel stortingsmeldinger, offisielle rapporter, avisartikler og YouTube-klipp. Noen komplementære observasjonsdata ble også samlet inn på ulike country- og bluegrasskonserter på Øyafestivalen, Nystua Bluegrassfestival og på konserter i regi av den Oslo-baserte countryklubben Die With Your Boots On. I denne forbindelse ble det ikke samlet inn personopplysninger. De komplementære observasjonene har blitt gjort på arenaer hvor jeg antok at countrymusikkens fornyede aktualitet ville manifestere seg i hvert fall delvis på andre måter enn på Breim, for eksempel langs aksene urban/rural, sentrum/periferi og folkelig/elitistisk. For meg og prosjektet har det vært viktig å bli litt kjent med hvordan countryfenomenet utspiller seg også på andre arenaer enn på knutepunktfestivalen NCT slik at jeg i noen grad har kunnet ta aktuelle likheter og forskjeller i betraktning.

Den lange datainnsamlingsperioden har vært preget av forholdsvis korte fysiske opphold i felt, fra én dag eller kveld til – vanligvis – noen døgn. På det meste tilbrakte jeg før, under og etter NCT 2014 og 2015 henholdsvis 10 og 5 dager sammenhengende i felt per festival. Totalt utgjør dette cirka 40 døgn i felt. Tabell 2 nedenfor gir en oversikt over de ulike typene data jeg har samlet inn og generert sammen med de forskjellige deltakerne i prosjektet. Umiddelbart etter tabellen, samt på side 103-104 og 107, følger utfyllende informasjon om det samme empiriske materialet.

Tabell 2: Oversikt over innsamlede/genererte data i perioden juli 2013 til desember 2015

Type data	Hoveddata		Komplementære data	
	Omfang	Kodet	Omfang	Kodet
Feltnotater fra observasjon	Antall sider: ca. 70 (digitaliserte)	Ja	Antall sider: ca. 10 (digitaliserte)	Ja
Notater på observasjons-skjema	Antall sider: 9	Nei	-	-
Bilder	Antall filer: 710	Nei	-	-
Konsert-opptak	Antall hendelser: 55-60 Lydopptak: 15 timer	Nei	-	-
Transkriberte individuelle intervjuer	Antall intervjuer: 15 Lydopptak: 14,25 timer	Ja	-	-
Transkriberte gruppe-intervjuer	Antall intervjuer: 2 Lydopptak: 1,25 timer	Ja	-	-
Transkribert presentasjon og dialog	Antall sesjoner: 1 Lydopptak: 1 time	Ja	-	-
Spørreskjema-data	Antall respondenter: 119 Antall variabler: 80	Ja	-	-
Evaluerings-dokument	Antall sider: 9	Ja	-	-
Øvrige offisielle dokumenter	-	-	Søknader, evalueringer, St.meldinger og NOU-er	Nei
Arkivmateriale	-	-	Plakater, festivalhefter og annonsemateriell	Nei
Medietekster	-	-	Avisartikler, kronikker, blogg- og Facebook-innlegg	Nei
Audio	-	-	Innspilte sanger og album	Nei
Video	-	-	Innspilte klipp og dokumentarer	Nei

I forbindelse med datainnsamlingen har jeg gjort i sum 17 lange og korte intervjuer, presentert og diskutert funn med festivalledelsen i en egen sesjon og observert hele eller deler av 55-60 konserter i tillegg til annen festivalaktivitet. Dette har generert 15 timer lydopptak av konserter,

én time lydopptak av presentasjonen inkludert dialogen som oppstod med festivalledelsen underveis og 14,5 time lydopptak av samtlige intervjuer (alt i alt 30,5 timer lydopptak). Videre har det blitt generert et stort omfang intervjutranskripsjoner, et mindre omfang transkripsjoner av konserthendelser, cirka 70 sider feltnotater (digitaliserte, med unntak av notater på observasjonsskjema) og 710 bilder – alt å betrakte som kvalitative data. Spørreundersøkelsen omfatter på sin side kvantitative data fra 119 NCT-publikummere og dekker 80 variabler med et varierende antall tilknyttede variabelverdier fordelt på i alt 17 spørsmål/oppgaver. Samtlige overnevnte data har status som hoveddata. Med unntak av konsertopptakene, bildematerialet og observasjonsskjemaene ble disse gjort til gjenstand for elektronisk koding og kategorisering. Noen supplerende kodede hoveddata fra et sentralt evalueringsdokument knyttet til knutepunktstatusen utgjør til sammen 9 sider, mens det ukodede dokument- og arkivmaterialet i form av offisielle dokumenter, avisartikler, kronikker, blogginnlegg, Facebook-innlegg, musikk på Tidal/CD og YouTube og så videre vanskelig lar seg telle. Dette ukodede materialet, samt cirka 10 sider feltnotater fra andre observasjonsarenaer enn NCT, har status som komplementære data. I underkapittel 6.3.3, 6.3.4, 6.3.5 og 6.3.7 beskriver jeg nærmere hvordan de aktuelle delene av hoveddatamaterialet ble forberedt i transkripsjonsprogrammet f5 og kodet og kategorisert i analyseprogrammene NVivo og SPSS. I underkapittel 6.3.6 beskriver jeg funksjonen til det øvrige hoveddatamaterialet så vel som det komplementære materialet og hvordan disse informasjonskildene har blitt brukt i arbeidet med avhandlingen.

6.3.2 Tilgang til 'feltet' av informanter og opplevelser

Rent analytisk er jeg i dette avhandlingsarbeidet opptatt av det Bourdieu (1993a) refererer til som "the field of power" (s. 37) – maktfeltet. Jeg beskriver herunder diskursive stridigheter og symbolske virkninger i kulturfeltet og i countryfeltet, begge forstått som sosiale felt innordnet i maktfeltet (s. 37). I feltarbeidsperiodene har jeg først og fremst gjort observasjoner og intervjuer innenfor festivalens og hverdagslivets respektive livsverdenskontekster, samt innenfor festivalens mer profesjonsorienterte virksomhetskontekst. Dette er erfaringskontekster som kan sies å inngå i både kultur- og countryfeltet, og aktørpraksiser her kan få ringvirkninger i det overordnede, diskursive maktfeltet og i samfunnsstrukturen. Når jeg som etnografisk forsker likevel har befunnet meg i disse livsverdens- og profesjonskontekstene, har jeg *i interaksjonsprosesser* forsøkt å betrakte dem, ikke som sosiale (del)felt underlagt maktfeltet i bourdieusk forstand, men som før-

vitenskapelige, erfaringsbaserte felt av informanter og opplevelser. For å si det med noen av fenomenologiens termer, har jeg under disse feltarbeidene forsøkt å *sette parentes omkring mine egne analytiske forforståelser* og heller nærme meg de ulike forskningssubjektenes 'common sense'-oppfatninger og betrakte deres kulturelle praksiser på deres egne premisser (jf. Bengtsson, 1999; Gilje, 2006). Ved å ta del i konsertopplevelser og andre hendelser på flere av festivalens ulike arenaer sammen med countryfans, musikere og andre (tilsynelatende mer perifere) skuelystne under pilotundersøkelsen i 2013, fikk jeg tilgang til og ble en del av kjerneinformantenes livsverden preget av festival, høytid, hverdag og trivialitet på en og samme tid. Det ble klart for meg under det innledende besøket at musikkfestivalkonteksten er en kompleks kilde til mellommenneskelig samhandling og meningsskapning. Med konserter i ulike størrelser og fasonger, festivalcamp, linedance-kurs og ulike aktiviteter for barn innbyr den til 'culture as doing' for publikum og deltakerne, og 'kulturforskning as doing' for etnografen (jf. Frykman & Gilje, 2003; Gilje, 2006). Dette perspektivet og denne måten å forske på har jeg forsøkt å holde på gjennom alle feltarbeidene ved NCT. I felt har det for meg handlet om å gå *til saken selv* (Gilje, 2006) – det har handlet om å ta del i, kjenne på kroppen og forstå aktuelle sider ved dette festivalfenomenet og ved countrymusikken. Jeg mener en slik ansats passer etnografiens siktemål bra. De analytiske blikkene har nødvendigvis trengt seg på underveis, spesielt i de øyeblikkene da jeg trakk meg tilbake fra festivalaktiviteten for å skrive deskriptive feltnotater eller foreløpige analyser i form av refleksjonsnotater. Dette er en møysommelig og viktig del av etnografers arbeid som krever både disiplin og velutviklet sans for observasjonenes distinksjoner (jf. Anderson-Levitt, 2006, s. 286, 288): *Hva ser jeg? Hvem tolker? Hvem skaper mening?* Poenget her er imidlertid at denne kroppsliggjorte forskningen har gitt meg relativt dyp tilgang til feltet av informanter og opplevelser. Videre har det også vært et mål for meg å få fram viktige sider ved disse livsverdens- og profesjonskontekstene i det narrative den foreliggende etnografiske analysen utgjør. Jeg har forsøkt å skape en deskriptiv-analytisk skildring hvor den før-vitenskapelige dimensjonen ivaretas og preger teksten samtidig som den vitenskapelige dimensjonen også gir seg til kjenne i tråd med studiens kritiske hensikt og forskningsfeltets forventninger. Hvorvidt jeg har lyktes med dette eller ikke, får leseren av avhandlingens resultat- og analysekapiteler anledning til å bedømme selv.

Det er med det sammensatte forskerselve beskrevet et stykke på vei i delkapittel 6.1 at jeg har møtt mine informanter – i felt, på *deres* hjemmebane, på Norsk Countrytreff – min bortebane, og på enkelte andre tilstøtende arenaer. Jeg opplever at disse møtene likevel ikke bare har være preget

av forskjell, men også av likhet. Dette er motsatser som jeg har brukt strategisk under feltarbeidene og i flere intervju situasjoner i forsøk på å skape og opprettholde tillitt og legitimitet mellom meg og ulike informanter. Min innledende kontakt med festivalledelsen, i kraft av at den tidvis var ganske formell og saksorientert, kan tjene som eksempel. Elstad og De Paoli (2014, s. 162) peker på at dagens knutepunkt-festivaler inngår i profesjonaliseringsprosesser som stiller tydelige krav til ledelse, målstyring og virksomhetsutvikling på flere områder, og NCT-ledelsens møte med meg og forskningsprosjektet kan ses i direkte sammenheng med utøvelsen av et slikt oppdrag. Til tross for at jeg som doktorgradsstipendiat og forsker representerer en annen sektor, har jeg i likhet med festivalledelsen også en tydelig institusjonell tilknytning og identitet. Videre slo det meg tidlig at forskningsprosjektet kan bli tolket som del av Høgskolen i Hedmark sitt samfunnsoppdrag, og at det med rimelighet tillegges forventinger om ryddig og profesjonell utførelse – ikke ulikt den situasjonen festivalledelsen selv befinner seg i. Som portvakter og forskningsobjekter skilte imidlertid festivalledelsen innledningsvis lag med meg på viktige områder. De var ekspertene, både på festivaldrift og på countrymusikk, og i den grad jeg til å begynne med ble tilskrevet en lignende statusrolle, eventuelt en rolle som 'nyttig evaluator' (jf. Hammersley & Atkinson, 2007, s. 60-61), måtte slike og andre forventinger imøtekommes og håndteres konstruktivt gjennom dialog i det jeg gradvis ble bedre kjent med dem og deres motiver, og ledelsen ble bedre kjent med meg og mine motiver.

Vår første anledning til å bli litt bedre kjent med hverandre oppstod i forbindelse med en innledende e-postkorrespondanse mellom meg og festivalledelsen 25. juni 2013. På dette tidspunktet hadde jeg takket ja til stillingen som stipendiat i 'musical gentrification'-prosjektet, men jeg var fremdeles ikke formelt tilsatt. I min henvendelse introduserte jeg bakgrunnen for og formålet med studien. I tillegg fortalte jeg litt om mine metodiske planer for forskningen, behovet for slik forskning og prosjektets institusjonelle forankring. I samme formelle henvendelse spurte jeg om adgang til å forske på festivalen i tråd med prosjektets formål. Senere samme dag svarte NCTs ledelse via e-post positivt på min henvendelse. De bekreftet at de ønsket å delta i prosjektet og ga meg samtidig generell tilgang til festivalen, inkludert konserter og intervjuobjekter. Drøyt to uker senere, ved gjennomført pilotundersøkelse, satt jeg igjen med et positivt inntrykk av at her hadde jeg mye nytt å forholde meg til, med andre ord mye å lære både som kulturforsker og som musikkinteressert. Samtidig identifiserte jeg meg med og satte pris på festivalledelsens væremåter i møte med meg. De fremsto som 'ordentlige folk', høflige, avslappede og delevillige. Dette er

medmenneskelige egenskaper jeg liker å tro at vi har til felles. Jeg følte dermed at grunnen var beredt godt for hovedfeltarbeidene og intervjuene som ennå lå foran meg, og at jeg allerede før formell prosjektstart hadde oppnådd en nødvendig grad av gjensidig tillit hos festivalledelsen.

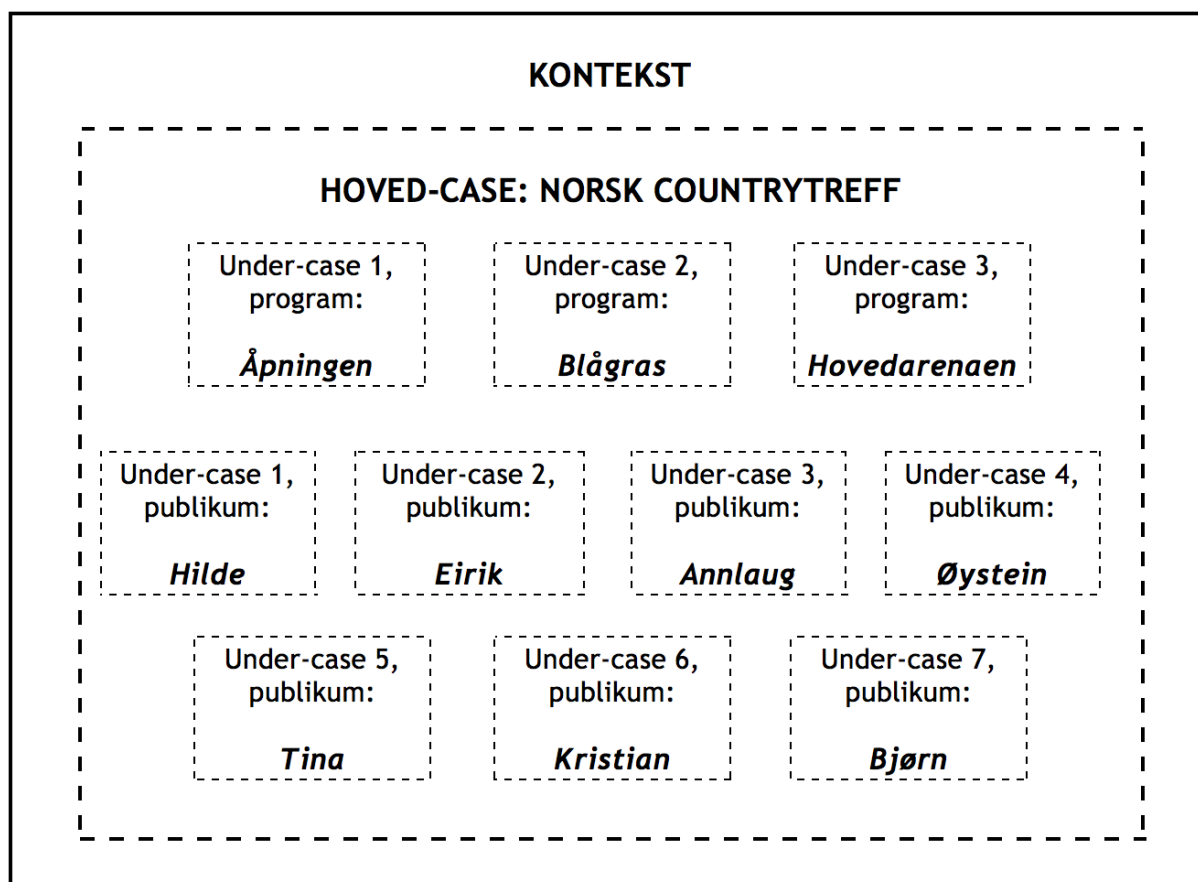
Sosial og estetisk forskjell og likhet er også noe jeg har forsøkt å reflektere bevisst over underveis og nyttiggjøre meg analytisk i forbindelse med de musikalske opplevelsene jeg selv har hatt i periodene med observasjon på Breim og andre aktuelle steder, eller som jeg har fått tilgang til gjennom informantenes fortellinger. Disse opplevelsene står sentralt i undersøkelsen, og tilgang til dem har jeg fått gjennom ulike former for deltakelse som beskrevet ovenfor, og gjennom forhandling. Min strategi i disse forhandlingsprosessene har handlet mye om å utjevne maktbalansen mellom meg og mine informanter og om å legitimere min tilstedeværelse som intervjuer/samtalepartner og observerende forsker på festivalen. Det er her snakk om maktforhold som kan 'avkles' og helt eller delvis 'ufarliggjøres' i der-og-da-interaksjon. I et slikt perspektiv representerer den en annen makt enn den Bourdieu sikter til, som jeg igjen vender oppmerksomheten mot og gir en viss forrang i analysen. På dette nivået ligger det likevel åpenbart et etisk dilemma som gjelder forskerens representasjon – i mitt tilfelle: den tekstliggjorte etnografiske fremstillingen – av forskningsobjektene, noe jeg kommer tilbake til mot slutten av kapitlet. Før det skal jeg i de neste fire underkapitlene stegvis ta for meg erfaringer med de ulike metodiske framgangsmåtene studien lener seg på, det være seg kvalitative så vel som kvantitative metoder og analyseteknikker.

6.3.3 Observasjoner

Som påpekt har observasjonene i stor grad foregått innenfor rammen av musikkfestivalen Norsk Countrytreffs virksomhet, nærmere bestemt i forbindelse med festivalhelgene somrene 2013, 2014 og 2015, og under arrangementet Norsk Countrytalent vinter/vår i 2014 og 2015. Som vist i tabell 4 (se kapittel 7, s. 132) har NCT i perioden med knutepunktstatus operert med til sammen tolv offentlige konsertformater. Med unntak av Country for eldre og sentrumskonsertene har jeg vært tilstede på konserter innenfor hvert format, og jeg har observert de aktuelle konsertene og aktivitet som har foregått der over to til tre år. Blant de ti formatene jeg har observert og analysert aktuelle sider ved, har jeg, slik det fremkommer av studiens resultat- og analysekapitler, rettet et spesielt fokus mot tre formater. Disse er åpningskonserten, Blågras og

betalingskonsertene på festivalområdet/hovedarenaen (to formater – Kolbeins Saloon og hovedscena – slått sammen til ett). Under pilotobservasjonen erfarte jeg at spissede fokus på disse formatene burde være en farbar vei med hensyn til studiens formål og problemstillinger. Mens den offisielle åpningskonserten og Blågras-konseptet begge representerer profilerte nyetableringer i og med knutepunktstatusen, og dermed kunne bidra til å belyse aktuelle program- og publikumsmessige endringer/utviklingstendenser ved festivalen, representerer konsertene og aktiviteten på hovedarenaen i kontrast det lengstlevende formatet og på mange måter NCTs kjernevirksomhet, slik den gjerne blir forbundet med øvrig countryfestivalpraksis. For meg ble det et poeng å forsøke å forstå vesentlige estetiske, sosiale og politiske aspekter knyttet til både den nye og den tradisjonelle festivalkulturen, nettopp fordi det ved første besøk – og på overflaten – så ut til at denne todelingen eksisterte. Jeg ble med andre ord nysgjerrig på dette og ønsket å utforske spesielt disse formatene og arenaene mer inngående. Med utgangspunkt i pilotobservasjonene bestemte jeg meg derfor for å definere disse tre konsertformatene som tre under-case av studiens hoved-case (knutepunktfestivalen NCT). Dette sammensatte designet er gjengitt i figur 1, i tråd med Yins (2012) modell for såkalt 'embedded, single-case study'. Figuren inneholder også sju under-case for publikumsinformeranter – et lignende metodisk trekk jeg redegjør for i neste underkapittel om intervju som datainnsamlingsmetode.

Figur 1: Matrise over studiens ulike case, jf. Yin (2012)



Denne organiseringen i kontekst, ett hoved-case og flere under-case – alle størrelser med flytende grenser seg imellom indikert med stiplede linjer i figuren (jf. Yin, 2012, s. 7) – er ikke bare uttrykk for et designmessig grep fra min side. Systematikken gjenspeiler også et skjærpet observasjonsfokus i felt som tydelig er relatert til studiens sentrale forskningsspørsmål. Spissingen har høyst sannsynlig medført at jeg har oversett andre kanskje like aktuelle aspekter ved de øvrige konsertformatene. Likevel opplever jeg at denne metodiske strukturen formet et navigasjonskart som ga fruktbar retning til observasjonene jeg gjorde i felt. Den åpne og eksplorerende karakteren etnografisk forskning til å begynne med gjerne har (Hammersley & Atkinson, 2007, s. 3-4), ble gradvis snevret inn for å kunne fasilitere konkrete feltbaserte – og senere empirinære analytiske – dyppdykk på kulturarenaer tilsynelatende preget av visse estetiske og sosiale forskjeller.

Dette fokuset og avgrensingsgrepet reflekteres også i mitt datamateriale. Jeg gjorde flere og totalt sett lengre lydopptak, tok flere bilder og skrev flere sider feltnotater i forbindelse med de tre utvalgte formatene enn jeg gjorde ved de andre. De øvrige ti formatene har også lydopptak,

bildemateriale, feltnotater og annet datamateriale knyttet til seg, men omfanget er altså mindre. Likeledes ble samtlige formater av sorteringssyn registrert som egne case i analyseprogrammet NVivo hvor antallet tilknyttede kilder og referanser til hvert case endte opp ulikt: flest for de tre formatene med hovedfokus og gradvis færre for de andre. Denne observasjonsstrategien og analysearbeidet som fulgte, innebærer at jeg kan si noe om aktuelle aspekter ved samtlige formater, men at jeg har kunnet gå mer detaljert til verks i sammenheng med utvalgte formater med særlig høy relevans for studien, slik jeg har vurdert det.

Mye kulturell praksis kan tolkes som del av relativt stabile og forutsigbare mønstre og strukturer. I den foreliggende kulturanalysen gjør jeg også det, blant annet. Angrosino (2007, s. 40) påpeker imidlertid at de aktørpraksiser etnografer observerer i naturlige settinger, først gjerne fremtrer som tilfeldige, og forfatteren diskuterer dette i sammenheng med krav om systematikk i nedtegnelsen av feltnotater. I forbindelse med observasjon av NCTs arrangementer fungerte Angrosinos sju punkter for godt organiserte feltnotater (s. 40) som rettesnor for meg. Punktene reflekteres i feltnotatene mine ved at jeg så langt det var mulig har inkludert følgende informasjon/data:

- formelle detaljer om arrangement, slike som tittel, arena/scene, tid og sted;
- generelle demografiske og sosiale kjennetegn blant publikum, som f.eks. alder, kjønn, antrekk og antall;
- objektive/nøytrale beskrivelser av deltakere, inkludert publikum, arrangør og artister;
- hendelser i kronologisk rekkefølge, for eksempel artistinnslag, låtrekkefølge og møter med informanter;
- beskrivelser av fysisk kontekst, inkludert scenedekorasjon, rommets egenskaper, inventar, belysning o.a.;
- nøkterne beskrivelser av oppførsel og interaksjon (minimert tolkning);
- nedtegnelser av uformelle samtaler og aktuelle utsagn (ordrett eller så nær ordrett som mulig).

Som observasjonsforsker var jeg til stede under mange av spesialkonsertene. Jeg kom vanligvis i god tid og fant alltid et sted der lydopptakeren kunne stå uforstyrret i nærheten av min plass. Noen ganger var det naturlig å ta enkelte feltnotater underveis uten at det der og da forstyrret publikum, etter min vurdering. Andre ganger ville det åpenbart kunne forstyrre, for eksempel i

tilfeller der salen var mørklagt og det var trangt mellom sitteplassene, noe som gjorde meg avhengig av iPad med sterk lysskjerm, eventuelt lommelykt, for å kunne ta notater. Da lot jeg være. I alle tilfeller prioriterte jeg imidlertid å leve meg inn i den fremførte musikken og ta del i konsertopplevelsen på en tilnærmet naturlig måte, som en vanlig publikummer, men selvfølgelig med et skjerpet estetisk-funksjonelt forskerfokus. Så raskt som mulig etter disse konsertene skrev jeg derfor ut fyldigere feltnotater, gjerne på iPad i bilen, før jeg bega meg videre til neste arena og neste arrangement. Vissheten om at jeg hadde sikret meg gode lydopptak av disse konsertene, som jeg kunne vende tilbake til senere i sammenheng med systematisering og analyse av data, var betryggende og bidro til at jeg rent observasjonslogistisk kunne nullstille meg i forhold til neste post på festivalprogrammet.

I tillegg har jeg i feltnotatene og på egne observasjonsskjema (se vedlegg 3) registrert både objektiv/nøytral og subjektiv/verdilatet ('biased') informasjon om fremført musikk og ulike artisters formidlingsformer. Denne dobbeltheten er ikke gjennomgående like eksplisitt. Men det er grunn til å understreke dens faktiske tilstedeværelse i denne delen av datamaterialet da jeg strategisk har brukt egne musikkopplevelser, inkludert utløste følelser og refleksjoner, som kilde til data om dette sosioestetiske festivalfenomenet.

Det er også grunn til å si litt om en bestemt ambivalens og utfordring jeg har følt på som aktiv forsker på festivalen. I felt har jeg på den ene siden ønsket å komme tett innpå og ta del i publikums praksiser og erfaringer. Dette fordrer nødvendigvis en viss grad av kontakt. På den andre siden har jeg samtidig vært forsiktig med å invadere festivaldeltakernes personlige og sosiale sfærer mens festivalen pågår. Innenfor en slik livsverdenskontekst handler det for enkeltindividet, slik også denne studien viser, om sterke musikkopplevelser, betydningsfulle sosiale relasjoner, ferie og fritid, og høytid og fest på én og samme tid. Slik blir det tydelig at nettopp de tingene jeg i stor grad har vært ute etter å oppleve og forstå, også har vært vanskelige for meg å nærme meg i mange sammenhenger på festivalen. Min sammensatte strategi for å ikke fremstå som en påtrengende eller invaderende observasjonsforsker i felt, eller i verste fall for ikke å ende opp som et uønsket element, ble derfor:

- å ha primærfokus på direkte observasjoner av den fra min side verbalt 'uforstyrrede' konserthendelsen;

- å snakke uformelt med 'tilfeldige' publikumsrepresentanter på deres initiativ snarere enn på mitt initiativ;
- å fremstå som avslappet, positiv og imøtekommende, samt ærlig med hensyn til min forskningsagenda;
- å forsiktig benytte meg av allerede etablerte relasjoner;
- å la intervjuene være hovedkilde til informasjon om publikumsrepresentanters opplevelser og refleksjoner knyttet til festivalen.

Innenfor den komplekst virksomme og aktivitetsladede festivalsettingen NCT representerer, har det ikke alltid vært like enkelt å etterleve metodiske kjøreregler og rettesnorer som dem beskrevet ovenfor. Feltarbeidene på festivalen har alle vært rike på intense opplevelser. Kombinasjonen av høy konsertaktivitet, lang avstand mellom de ulike spillestedene/arenaene og behovet for å ta feltnotater mellom slagene førte flere ganger til tidspress. Ofte måtte en aktivitet nedprioriteres til fordel for en annen, noe som kunne utløse følelsen av å gå glipp av viktige hendelser og informasjon. De gangene jeg befant meg på hovedarenaen mens festivalatmosfæren var 'på topp', var det ofte mye interessant som skjedde blant publikum – aktivitet jeg gjerne skulle hatt anledning til å notere meg der og da. Utfordringen var imidlertid å finne sted og tid til dette. På den ene siden ønsket jeg ikke å trekke meg bort fra aktiviteten. På den andre ønsket jeg heller ikke å trekke opp notatblokka midt blant folk og på den måten forstyrre aktiviteten og stemningen. Løsningen ble vanligvis å skrive ned noen stikkord i notatblokka innelåst på toalettet, stoppe bilen på en rasteplass og notere der på vei tilbake, og/eller fullføre feltnotatene der jeg bodde. Sene kvelder og lite søvn preget spesielt de to festivaloppholdene i 2014 og 2015. Likevel opplevde jeg å ha en god tone med informanter og andre samtalepartnere underveis. Strategien med å utvise respekt for arbeidet festivalarrangøren var engasjert i, for privatlivets fred og for den ferie- og fritidsstemningen som preget festivalen, synes å ha vært vellykket. I den grad jeg etablerte relasjoner, inngikk samtaler og blottla min forskningsagenda, foregikk dette typisk ved at jeg lot de menneskene jeg møtte, få styre graden av interaksjon oss i mellom. Jeg havnet ikke i feltbaserte kommunikasjonssituasjoner hvor jeg fikk beskjed om at jeg opptrådte påtrengende eller upassende. Imidlertid kan det argumenteres for at jeg har bedrevet skjult observasjon, noe jeg ikke kan avfeie som urimelig. Dette dilemmaet belyser jeg nærmere mot slutten av metodekapittelet.

6.3.4 Intervjuer

Kvalitative intervjudata utgjør en rikelig og viktig del av det empiriske analysegrunnlaget i studien. Jeg har som nevnt tidligere, gjort til sammen 17 intervjuer innenfor prosjektets rammer. Blant disse finnes 15 individuelle intervjuer og to gruppeintervjuer (jf. tabell 2, s. 97). Med festivalledelsen har jeg gjort totalt fire individuelle intervjuer og ett gruppeintervju. Disse varte cirka én til to timer hver. Videre ble sju publikummere valgt ut blant spørreundersøkelsens respondenter og intervjuet individuelt. Lengden på disse intervjuene strekker seg fra 30 minutter til om lag én time. Det ene intervjuet jeg gjorde med Anniken Huitfeldt, varte i omtrent 40 minutter. I forbindelse med alle disse intervjuene fulgte jeg fleksible intervjuguider utarbeidet på forhånd (se vedlegg 2), og de ble gjennomført som semistrukturerte forskningsintervjuer slik intensjonen var. De fire intervjuene – tre individuelle og ett gruppeintervju – jeg gjorde med deltagende artister i forbindelse med Norsk Countrytreffs talentkonkurranse i 2014, var imidlertid mye kortere, fra 6 til 15 minutter (cirka). Disse fulgte alle en strammere tematisk orden grunnet begrenset tid, men fremsto likevel som fleksible nok til å kunne kalles semistrukturerte.

Kvale og Brinkmann (2009) fremholder det semistrukturerte, fenomenologiske livsverdensintervjuets kunnskapspotensiale:

A semi-structured life world interview attempts to understand themes of the lived everyday world from the subjects' own perspectives. This kind of interview seeks to obtain descriptions of the interviewees' lived world with respect to interpretation of the meaning of the described phenomena. It comes close to an everyday conversation, but as a professional interview it has a purpose and involves a specific approach and technique; it is semi-structured – it is neither an open everyday conversation nor a closed questionnaire. It is conducted according to an interview guide that focuses on certain themes and that may include suggested questions. The interview is usually transcribed, and the written text and sound recording together constitute the materials for the subsequent analysis of meaning. (s. 27)

Min intervjustrategi samsvarer i det store og hele med Kvale og Brinkmanns beskrivelse. Jeg har òg forberedt rådataene fra intervjuene og gjort meningsanalyser av de ferdig kodede dataene i tråd med forfatterens anvisning. Dette og andre relevante empirisk-analytiske aspekter redegjør jeg nærmere for i de to neste underkapitlene.

Tidspunktet for når disse intervjuene fant sted, kan ha hatt både fordeler og ulemper. Siden konsertopplevelser er viktige i denne studien, kan det være en god strategi å intervjuere deltakere så raskt som mulig etter hendelsen(e). Imidlertid var dette umulig i mitt tilfelle, da jeg hadde tatt et valg om at publikumsinformantene skulle rekrutteres via spørreundersøkelsen (mer om det i underkapittel 6.3.7). Jeg husker tilbake på en viss bekymring over at publikummerne jeg etter hvert skulle intervjuer, kanskje ville ha glemt viktige detaljer ved sine opplevelser, slik at deler av informasjonsutvekslingen vår i hvert fall delvis kunne bli overfladisk. Motsatt kunne det likevel være et metodisk poeng og en styrke å gjøre oppfølgingsintervjuer med publikummerne relativt lenge etter festivalen. Sterke konsertopplevelser og gode minner har ofte vist seg slitesterke (Kjus & Danielsen, 2014, s. 3), mens de av mindre betydning over tid 'sjaltes ut' fra bevisstheten. Dette stemmer godt overens med mine egne live-erfaringer fra ulike konserter og festivaler. Min strategi ble i alle tilfeller å stille godt forberedt til intervjuene og ikke gi meg om informanten skulle stå fast, men heller målrettet og fleksibelt benytte meg av oppfølgings spørsmål ved behov.

Et sentralt poeng hos Kvale og Brinkmann (2009, s. 26-32) er hvordan det fenomenologiske livsverdensintervjuet kan gi unik tilgang til forskningssubjektenes ståsted i kulturen, med andre ord til deres egne beskrivelser av perspektiver, praksiser og erfaringer i hverdagsverdenen. Slik tangerer forfatterne mye av Hammersley og Atkinson (2007, s. 108-109) sin argumentasjon for å betrakte slike intervjuer – forutsatt at det eksisterer en tillitsrelasjon mellom intervjuer og den som blir intervjuet – som produktive og integrerte etnografiske hendelser i deltakende observasjon hvor *hensikten er å komme frem til valid kunnskap om meningsbærende aktivitet i subjektens liv* gjennom en parallelt fleksibel og målrettet dialog. Det å vise medmenneskelig innlevelse og samtidig evne å gå *til saken selv* har for meg vært viktige rettesnorer i sammenheng med gjennomføringen av slike intervjuer.

Min læringsorienterte kommunikasjon med festivalledelsen reflekterer en dialogisk kunnskapsrelasjon i stadig utvikling. Fra det første kontaktpunktet til det siste – inkludert formelle og uformelle samtaler, e-postutveksling, telefonsamtaler, de ulike intervjuene, presentasjonen av og dialogen omkring foreløpige resultater, samt direkte observasjoner på NCT-kontoret og på festivalens ulike arenaer – har jeg fått tilgang til praksisrettet og idébasert kunnskap om festivalen og countrymusikken, om politisk og kulturell makt. Denne kunnskapsutvekslingen har gått begge veier. Festivalledelsen har nødvendigvis også latt seg

påvirke av forskeren og hans kommuniserte innretning og utsyn mot deres livs- og profesjonsverden. Mange av mine perspektiver og verdier har kommet til overflaten gjennom ulike spørsmålsstillinger og gjennom kroppsspråket mitt. Den samtidige informasjonsproduksjonen og -utvekslingen har sånn sett funnet sted, ikke nødvendigvis med et gjensidig rikt utbytte, men som del av en gjensidig konstituerende dialog. Sammen har jeg som forsker og festivalledelsen som informanter konstruert en rekke informasjonsrike narrativer. I samspill med hverandre har vi konstruert rådata som jeg dernest har registrert som notater og transkripsjoner og organisert som sammenvevde datamatriser i analyseprosesser, vidt definert.

Festivalledelsen representerer studiens holistiske case på en annen og mer kompleks måte enn de øvrige personene jeg intervjuet. Ledelsen besto – i perioden datainnsamlingen foregikk – av fire operative profesjonsaktører i den sammenkoblede kontekst det norske festivalfeltet, country-/musikkfeltet og det kulturpolitiske feltet utgjør. Sammen representerer disse individene, innenfor rammen av denne studien, én institusjon, det vil si knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff.

De sju publikummerne jeg gjorde oppfølgingsintervjuer med ble – med mål om å favne noe av heterogeniteten i publikumssammensetningen (jf. Angrosino, 2007, s. 48) – trukket blant utvalget av respondenter i den kvantitative spørreundersøkelsen som hadde samtykket til å bli kontaktet for et slikt intervju. Mellom meg og disse sju personene oppstod det kunnskapsrelasjoner orientert mot dataproduksjon som ligner på dem jeg hadde med festivalledelsen. Disse relasjonene var imidlertid av mer individuell og avgrenset karakter. Med ett unntak møtte jeg dem ansikt-til-ansikt kun én gang hver, og det var i anledning intervjuet. Følgelig var vår tid sammen svært begrenset. Til tross for at et slikt scenario kan by på utfordringer for informantenes tillitsforhold til forskeren og maktbalansen dem imellom, opplevde jeg mine publikumsinformanter som gjennomgående positivt innstilt til meg og forskningsprosjektet og som delevillige underveis. Som med de andre intervjuobjektene, det være seg festivalledelsen, den tidligere kulturministeren og de unge artistene, varierte det i hvor stor grad jeg måtte ty til oppfølgings spørsmål eller ledende spørsmål for å nå dypere lag i de ulike narrative som oppstod under oppfølgingsintervjuene. Likefullt fremsto de sju publikumsinformantene for meg som åpne, tillitsfulle og oppriktig engasjerte i de ulike fasene før, under og etter intervjuene. De var ikke vanskelige å be, og de var ikke vanskelige å snakke med, slik jeg det meste av tiden opplevde det.

Disse individene representerer òg festivalen Norsk Countrytreff. Som gruppe kan man si at de tilhører festivalpublikummet. De representerer imidlertid ikke hele festivalpublikummet, men først og fremst seg selv. Derfor valgte jeg, som nevnt i forrige underkapittel, å gi hver publikumsaktør jeg gjorde oppfølgingsintervju med, status som under-case (se figur 1, s. 103). Følgelig koblet jeg alle intervjudata, som utgjorde hovedmengden, samt øvrige kvalitative og kvantitative data tilknyttet hver av de sju publikummerne, sammen i sju separate publikums-case i analyseverktøyet NVivo. Et viktig formål med å ha muligheten til å skille publikumsinformantene fra hverandre på denne måten i datamatriksen, var å legge til rette for at jeg i analyseprosessen i størst mulig grad kunne identifisere nyanser i diversiteten dem i mellom. Homologi og ensartethet skulle selvsagt også kunne la seg identifisere – noe det komplekse nettverket av aktørutsagn kodet som empiri- eller tekstnære sitatkoder og temakoder i NVivo bidro til (se neste underkapittel). Likevel har jeg i tråd med prosjektets etnografiske og postmoderne ansats og agenda fortrinnsvis sett etter det unike og mangfoldige i den publikums- og kulturkontekst NCT utgjør.

6.3.5 Koding, kategorisering og tematisering

Den tekstnære kodingen jeg gjorde i NVivo trekker veksler på Tjoras (2012, s. 174-176) foreslåtte fremgangsmåte for strukturering av empiriske intervjudata og andre former for kvalitativt materiale, ett ledd i det han kaller 'stegvis-deduktiv induktiv metode' (SDI). Med andre ord har jeg i dette avhandlingsarbeidet ikke fulgt Tjoras metode fra A til Å, men bevisst brukt modellen i den fasen av det metodologiske analysearbeidet som handler om koding av kvalitative data. I denne fasen er poenget, heller enn å overføre og applisere en deduktiv og tematisk orientert kodingsstrategi fra kvantitativ forskning (s. 180), å utvikle empirinære koder induktivt med utgangspunkt i dataene selv:

Hvor mange ulike koder man utvikler vil avhenge av hvor detaljert man lager dem. Målet er imidlertid å generere tekstnære koder, det vil si koder som kun er utviklet fra data, og ikke fra teori, hypoteser, forskningsspørsmål eller fra planlagte temaer (for eksempel i en intervjuguide). (s. 179)

I tråd med dette konstruerte jeg i overkant av 300 koder i NVivo basert på data fra intervjuene, tallpresentasjonen og feltnotatene. Av disse kan 85 % defineres som empirinære sitatkoder,

innebefattet direktisiter og hensiktsmessig sammensatte sitater, mens empirinære variabel-/temakoder utgjør de resterende 15 prosentene. Ingen av disse variabelkodene eller sitatkodene ble konstruert før jeg gikk i gang med kodingsarbeidet i NVivo. Sånn sett kan alle koder betraktes som tekstnære, jamfør Tjoras opplegg. En slik strukturering av empirien legger godt til rette for inkludering av deltakernes egne perspektiver og begreper i analysen, samtidig som det letter det påfølgende kategoriseringsarbeidet. I tabell 3 gir jeg noen eksempler på koder utledet fra denne delen av empirien.

Tabell 3: Eksempler på hyppig brukte sitatkoder og variabelkoder i NVivo

Kodenavn	Kodetype	Ant. tilknyttede referanser	Ant. tilknyttede kilder
Norsk country vs. amerikansk country	Variabel	47	18
Artistmangfold og sjangerbredde	Sitat	45	19
Nå et bredere publikum	Sitat	40	14
Opplevelse av programmet	Variabel	35	12
Den gode stemninga	Sitat	33	12
Programmere annerledes med litt større risiko	Sitat	29	11
Liten og stor countryfamilie	Sitat	27	14
Køntri (country) har kvalitet som alle andre sjangre	Sitat	22	13
Lokal countrykultur, -identitet	Variabel	22	11
Talent som døråpner	Sitat	21	12
Kunstnerisk ledende (ikke best)	Sitat	21	9
Kulturrådets rolle	Variabel	21	7
Knutepunkt betyr flere prosjekter	Sitat	20	10

Med utgangspunkt i de mange tekstnære sitatkodene og variabelkodene utviklet jeg et sett med tematiske kategorier som kodene skulle sorteres innunder. Etter litt prøving og feiling bestemte jeg meg for følgende fem romslige kategorier/tema: Profil, Program, Posisjon, Orientering og Opplevelse (pluss Annet, en 'til overs'-kategori for koder som ikke hørte hjemme i noen av de andre). Disse kategoriene fremsto i det hele som smidige og dekkende for empirien. Den utstrakte bruken av sitatkoder gjorde at jeg ofte kunne plassere koder i rett kategori uten å gå tilbake til de empiriske kildene for å sjekke innholdet. I de tilfellene hvor jeg var usikker, sjekket jeg referansen i den aktuelle intervjutranskripsjonen eller i feltnotatene før innordning i kategori. I det samlede kodestrukturerte datamaterialet mitt ligger det òg en god kompensasjon for feilkoding og

feilkategorisering i og med at jeg tillot at ulike typer data fra forskjellige observasjons- og ytringskontekster kunne bli kodet og/eller kategorisert flere ganger. Dette medførte at én bestemt kode vil kunne dukke opp flere steder sammen med andre koder enn de den opptrådte med i den foregående kategorien og så videre. Dette ser jeg på som et nødvendig grep med hensyn til behovet for fleksibilitet, da utsagn og observasjoner kan ha et flertydig meningsinnhold som ikke alltid lar seg innpasse i kun én kategori.

I det etnografiske skrivearbeidet har jeg altså lagt vekt på å inkludere informanters førvitenskapelige termer og forståelser. Likevel kan min trinnvise forflytting i analysefokus, i tråd med Thagaards (2013, s. 188-189) begreper, her sies å ha beveget seg fra en 'personsentrert tilnærming' til en 'temasentrert tilnærming'. Et viktig moment i denne forbindelse er hvordan det analytiske fokuset på fenomenologiske 'persondata' i og med framskrivningen av de personsentrerte deltakerportrettene var bestemmende for hvilke tema som ble belyst i neste runde med analyse. Temaene var med andre ord ikke utledet og avklart på forhånd – ikke i arbeidet med portrettene og heller ikke i forbindelse med den SDI-inspirerte kodingen, som vist ovenfor. Denne kodenstrategien og gradvise forskyvingen i fokus fra det *emiske* nivået for hverdagspråk og 'common sense' til det *etiske* nivået for begrepsutvikling og abstraksjon (jf. Headland et al., 1990) opplever jeg å ha vært fruktbar med hensyn til 'å sette parentes rundt' sider ved min egen (forsker)forforståelse og for å sikre best mulig at aktuelle deltakere i studien potensielt vil kjenne seg igjen i sentrale deler av den tekstlige framstillingen. En slik analytisk bevegelse kan også henvise til to nivåer for kvalitativ analyse implisitt i Alvesson og Sköldbbergs (2008) reflekssive metodologi hvor forskeren i hermeneutiske tolkningsprosesser først innretter seg mot det *horisontale, empiriske nivået*, for deretter å bringe analysen videre på et *vertikalt, temateoretisk nivå*. Fullt så skjematisk som det kan fremstå her, er likevel ikke prosessen, all den tid slik tolkning ikke kan unngå å være preget av gjensidig påvirkning mellom nivåene og horisontsammensmeltning (s. 492, 512). Det er derfor jeg holder på 'parentesmetaforen'. Elementer satt i parentes er ikke tatt helt vekk. De er fremdeles til stede, men ikke i forgrunnen. I skyggen av informantens utsagn eller det observerte objektet virker alltid den kvalitative forskerens forutinntatthet i form av tidligere erfaringer, tilegnede begreper og teorier. Det avgjørende er heller på hvilket tidspunkt i analysefasen denne forforståelsen bør tillates å komme mer i forgrunnen.

6.3.6 Dokument-/tekstanalyse

I prosjektet har jeg samlet inn og på ulike måter analysert en rekke ulike dokumenter og tekster. Om rammene for hva begrepet 'tekst' kan inkludere, skriver Barker (2003):

[I]t is an axiom of cultural studies that a text is anything that generates meaning through signifying practices. Hence, dress, television programmes, images, sporting events, pop stars, etc., can all be read as texts. (s. 450)

Barker klargjør at kulturanalyse innenfor denne forskningstradisjonen ser forbi den dagligdagse forståelsen av tekster som noe skriftliggjort (s. 450). Definisjonen rommer opplagt slike tekster i den grad de inngår i meningsbærende praksiser, for eksempel sangtekster og artikler folk leser på Internett, hvis stoff de bruker videre i ulike hverdagssituasjoner, samt dokumenter knyttet til – for å bruke et annet nærliggende eksempel – knutepunktordningen som anvendes av ulike aktører i offisielle prosesser. Men Barkers definisjon rommer samtidig så mye annet. Overført til denne studiens undersøkelseskontekst kan konserter, fremførte sanger, bakgrunnslyd, countryartistene og festivalen selv, i tillegg til bilder, påkledning og så videre, også betraktes som tekster. Faktisk kan de aller fleste observasjonsenheter jeg har samlet inn i felt, alle ytringer – forstått som meningsbærende talehandlinger – fremsatt under intervjuene, til og med de SPSS-genererte deskriptive, statistiske analysene, også betraktes som tekster i dette perspektivet. Felles for alle dataelementene er at de har blitt konstruert i et dialogisk samspill mellom forsker, deltaker og forskjellige formålstjenlige hjelpemidler. Tekstanalysen kan sånn sett sies å omfatte så godt som alt datamaterialet jeg har samlet inn, og de ulike delene har blitt analysert på tvers og i lys av hverandre i triangulerings- og valideringsprosesser, noe jeg skal komme tilbake til. Avhandlingens mest vesentlige deler – resultat- og analysekapitlene samt de konkluderende anmerkningene til slutt – kan derfor betraktes som en sammensatt postmoderne etnografisk tekstanalyse.

Videre definerer Barker (2003) populærkultur kort og godt som "[w]idespread and common public texts" (s. 445). Country er en anerkjent del av populærkulturen i den vestlige kulturkrets, og den er i stor grad kommersielt innrettet (Malone & Neal, 1968/2010; Peterson, 1997). Countrymusikkens singler, albumutgivelser, musikkvideoer og anmeldelser, som utgjør bare noen av de mange 'tekstene' innenfor sjangeren, hører slik hjemme i det Bourdieu (1993a, s. 39) kaller 'feltet for storskalaproduksjon'. Likevel kan en spørre seg: Er countrykultur representert gjennom

utbredte og vanlige former for offentlig 'tekster' i Norge i dag? Datainnsamlingen jeg har foretatt, har vist at, ja, den er det. Det finnes mengder av offentlig tilgjengelig informasjon i form av ulike typer 'tekster' som vedrører countrykultur i vid forstand. Likevel er det tenkelig at mange personer i dagens norske samfunn sjelden kommer i kontakt med denne informasjonen og dermed også fenomenet. Countryen er der, men den er ikke for alle. Det kan handle om små, ganske trivielle valg, men det kan også handle om mer eksistensielle livstilsvalg (jf. Karlsen, 2004).

Gjennom systematisk finlesning og lytting har jeg gjort kvalitative analyser som bidrar vesentlig til etnografiens innholdsside, av et mangfold av relevante populærmusikalske tekster tilstede i mitt datamateriale (jf. Shuker, 2013, s. 78-80). Hensikten har først og fremst vært å beskrive estetisk-funksjonelle meningsslag og symbolske maktdimensjoner i materialet. Dette arbeidet har i hovedsak foregått utenfor NVivo. Videre har jeg har foretatt en kvalitativ analyse av et relevant vurderingsdokument utarbeidet av Norsk kulturråd (2014), supplert med noen tilstøtende offentlige dokumenter¹⁷, i NVivo. Hensikten med denne analysen har vært å identifisere kvalitetsforståelser og legitimeringsdiskurser knyttet til denne kunstneriske vurderingen av studiens 'case', knutepunktfestivalen NCT.

Selv om Bourdieu er en sentral teoretiker i denne studien, vil jeg påpeke at jeg verken har hatt som intensjon eller sitter på et tilstrekkelig omfattende datamateriale til å kunne utføre en fullgod kunstsosiologisk "analyse i felt-termer" (Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 90). Mine analyser er heller på eklektiske måter informert av, fortrinnsvis, sentrale forståelser og begreper i Bourdieus praksisteori og Bakhtins språkfilosofi/kulturologi, og aktuelle post-bourdieske, musikk-sosiologiske bidrag knyttet til gentrifisering, alteterskap og hard-core/soft-shell countrymusikk (se avhandlingens teorikapitler for nærmere redegjørelser av disse). Spesielt i de vertikale temaanalysene og i de konkluderende delkapitlene analyserer og oppsummerer jeg funn *med* disse bidragene.

¹⁷ Til tross for at disse dokumentene er offentlig tilgjengelige, har jeg valgt å ikke referere til dem eksplisitt med kildehenvisning og oppføring i litteraturlisten. De aktuelle dokumentene består av innspill fra eksterne aktører til evalueringen av knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff. Disse aktørene har ikke status som informanter i mitt ph.d.-prosjekt. Vurderingsdokumentet som innspillene deres knytter seg til, var i utgangspunktet unntatt offentlighet, men ble senere frigitt. I sum vurderer jeg det dithen at hensynet til personvern må veie tyngre enn kravet om fullstendig referanse i disse tilfellene. I det første resultat- og analysekapittelet tilkjenner jeg likevel én aktør, begrunnet med at det aktuelle poenget som spilles inn, representerer en kollektiv organisasjon og ikke en privatperson.

Lydopptakene fra flere av NCTs spesialkonserter utgjør som nevnt viktige kilder til data i denne studien, og jeg skal vie disse litt ekstra oppmerksomhet til slutt i dette delkapittelet. Gjennom disse opptakene fikk jeg lagret en rekke musikalske fremføringer og verbale ytringer – alle offentlig tilgjengelige – med høy grad av relevans for sentrale forskningsspørsmål. Opptakene har en sentral plass i den etnografiske analysen. Jeg hadde i denne forbindelse også nytte av komplementære videoopptak fra enkelte konserter publisert åpent på YouTube, enten av festivalen eller artistene selv, eller av privatpersoner. Thagaard (2013) skriver:

Å foreta analyser direkte på lyd- eller videomateriale bidrar til at forskeren beholder autentisiteten ved datamaterialet fordi det er mulig å fange opp nyanser i stemmebruk og uformelle, kroppslige reaksjonsmønstre. Forskeren har mulighet til å rekonstruere situasjoner fra arbeidet i felten, og kan relatere utsagn til bilder. (s. 190)

Selv erfarte jeg nettopp dette: at ulike empirisk funderte musikkuttrykk, ytringer og interaksjonsformer var bevart og gjort tilgjengelig for tekstanalyse i vid forstand. Lydfestingen, supplert med feltnotater, et stort bildemateriale, enkelte YouTube-videoer, musikk på Tidal/CD, intervju- og spørreskjemadata med videre, gjorde det mulig å ”rekonstruere situasjoner” (jf. sitatet over) forankret i de empiriske observasjonene jeg foretok innenfor festivalens livsverden. Denne metodisk-analytiske erfaringen viser hvor kompleks veven av datamateriale er som danner grunnlag for den foreliggende etnografiske teksten og representasjonen. Samtidig henviser dette konkrete forskningsfenomenet til studiens appliserte strategier for triangulering og validering. Dette belyser jeg nærmere i delkapittel 6.4 og 6.5.

6.3.7 Spørreundersøkelsen og statistisk analyse

Den kvantitative spørreundersøkelsen omfatter data generert fra et såkalt ’ikke-sannsynlighetsutvalg’ bestående av 119 publikummere som alle deltok på Norsk Countrytreff sommeren 2014. Resultatene av de deskriptive statistiske analysene i studien kan derfor ikke generaliseres til å gjelde for det totale festivalpublikummet (populasjonen), som talte flere tusen personer det aktuelle året. Innledningsvis vil jeg derfor advare mot å tillegge funn fra de aktuelle analysene generaliserende egenskaper (jf. Jacobsen, 2005, s. 291-292; Thomas, 2006, s. 401). De statistiske analysene er kun representative for de 119 anonymiserte festivaldeltakerne og, blant dem, de 102 individene definert som ’countryfans’ som besvarte spørreundersøkelsen i etterkant av festivalen det aktuelle året. Jeg kommer tilbake til viktige utvalgs- og analyseaspekter om litt.

Før det skal jeg kort nevne noen momenter knyttet til det formelle rundt undersøkelsen, svarprosent, samt utforming og utfylling av spørreskjemaet.

Med de to forskningsassistentenes hjelp ble det samlet inn totalt 156 skriftlige publikumssamtykker (se vedlegg 6) for deltakelse i spørreundersøkelsen. Relativt kort tid etter endt festival ble spørreskjemaet (se vedlegg 4) sendt ut med vanlig brevpost til de 156 registrerte publikummerne. Etter to måneder og én purrerunde mottok jeg de siste av de i alt 119 anvendelige settene med spørreskjemadata som kom inn (kun ett skjema kom i retur utfyllt). Dette gir en faktisk svarprosent på 76 %, noe som kan betraktes som meget godt (Jacobsen, 2005, s. 300). I tillegg til selve skjemaet inneholdt hver utgående sending en ferdig frankert returkonvolutt og en egen lapp med avkrysningsmulighet for ønsket premie. Det ble trukket ut sju vinnere av henholdsvis ett NCT-festivalpass, én enkeltbillett, diverse musikk og festivaleffekter. Dette bidro antakelig til den gode svarprosenten, jamfør intensjonen med en slik trukket premiering.

Ulike versjoner av spørreskjemaet ble på forhånd pilotert blant forskjellige grupper studenter og ansatte ved Høgskolen i Hedmark og blant noen av mine familiemedlemmer. Jeg reviderte flere spørsmåls-/oppgaveformuleringer og svarkategorier, samt skjemaets layout, på bakgrunn av erfaringer fra de ulike rundene med pilotering. Målet var å kunne presentere de endelige publikumsdeltakerne med et spørreskjema som var innbydende å ta fatt på, lett å forstå og dermed også enkelt å besvare. Jeg la også vekt på at skjemaet ikke skulle være lengre enn nødvendig og uten for mange, kompliserte spørsmål, i og med at de viktigste nyanseringsformålene ivaretas gjennom den kvalitative delen av studien. Videre var jeg før utsendelse ganske sikker på at spørreskjemaet, med hovedfokus på musikkpreferanser og festivaldeltakelse, ville oppleves som relevant for NCT-publikummet. Disse faktorene bidro antakelig også til at svarprosenten ble såpass god.

Enkelte innkomne skjema var imidlertid delvis feil eller mangelfullt utfyllt. For eksempel var det noen få respondenter som hadde *krysset av* for de sjangrene og stilartene de likte best, heller enn å *rangere dem med stigende tallverdier*, slik oppgaven ba om. I disse tilfellene valgte jeg å trekke en rangering blant de avkryssede alternativene. Videre oppga enkelte respondenter flere motivasjonsfaktorer enn de to det ble spurt om i skjemaet. I disse tilfellene trakk jeg ut to

svaralternativer/verdier som ble med videre i analysen. Ingen tydelige eller gjennomgående mønstre for feilaktige eller uteblitte svar lot seg identifisere. Der jeg var i tvil om hva enkeltrespondenter mente, lot det seg stort sett gjøre å bestemme 'plausible verdier' ved å kontrollere opp mot svar andre steder i skjemaet. Om ikke dette lyktes, ble de aktuelle svarene kodet som 'missing' i SPSS. I lys av disse faktorene kan spørreskjemadataenes validitet betraktes som høy (Cohen et al., 2011, s. 262, 407).

Rekruttering og utvalg

Forskningsassistentene som hadde oppgaven med å samle inn informert samtykke og kontaktinformasjon, opererte ut fra tre utvalgsriterier. Deltakerne i spørreundersøkelsen måtte for det første og av praktiske hensyn ha en adresse de kunne nås på i Norge. For det andre måtte de av praktiske og etiske hensyn være 16 år eller eldre. For det tredje måtte de på bakgrunn av studiens etnografiske innretning, formål og problemstillinger som gruppe oppfylle et kriterium om maksvariasjon (jf. Cohen et al., 2011, s. 155, 157). Jeg har bevisst ønsket å undersøke noe av mangfoldet eller heterogeniteten ved festivalen, både med hensyn til musikken og med hensyn til publikum. Forskningsassistentene ble derfor instruert til å gå bredt ut og forsøke å rekruttere publikummere av begge kjønn, fra ulike aldersgrupper og på tvers av sosiale lag. Et veiledende prinsipp vi opererte med, var å rekruttere folk både med allværsjakke, dressjakke og cowboyjakke, men assistentene måtte naturligvis også følge intuisjonen og utvise skjønn i dette arbeidet. Videre ble halvparten av deltakerne rekruttert på festivalens hovedarena og campingområder, mens den andre halvparten ble rekruttert på aktuelle NCT-konserter andre steder i kommunen i løpet av festivalhelga (se for øvrig tabell 4 og fotnote 19 på s. 132).

Av anslagsvis 250 forespurte publikummere samtykket som nevnt 156 i å delta. For å gi et tentativt bilde av den demografiske sammensetningen blant de 119 individene som endte opp med å besvare undersøkelsen, var 57 % av disse menn, mens 43 % var kvinner; 66 % var 45 år eller eldre, mens 34 % var 44 år eller yngre; og 59 % hadde lav utdanning, mens 41 % hadde høy utdanning. Disse 119 respondentene utgjør totalutvalget for de deskriptive statistisk analysene i avhandlingen. Som antydning innledningsvis, opererer jeg i tillegg med et underutvalg på 102 respondenter definert som 'countryfans'. Den egenskapen som skiller totalutvalget fra underutvalget, er at førstnevnte gruppe inkluderer 17 respondenter som ikke oppga og rangerte preferanse for country i spørreskjemaets del B.1 (se vedlegg 4).

Fra faktisk utvalg til egnet analyse

Jeg betrakter de statistiske analysene jeg presenterer i denne avhandlingen som en integrert del av etnografien. Selv om kvalitative analyser dominerer arbeidet, utgjør de kvantitative analysene også viktige tekster i teksten. Disse empiriske analysene forteller også noe om et sosialt delfelt for countrymusikkopplevelser og en erfarings- eller livsverden bestående av bestemte kulturelle hendelser (konserter og festivaler), estetiske objekter (musikkformer) og deltakende aktører (respondentene selv), jamfør spørreskjemaets ulike innholdsdelene. I etnografien presenteres resultater av de ulike statistiske analysene enten i den løpende teksten eller ved hjelp av grafiske fremstillinger/figurer. I det sistnevnte tilfellet benytter jeg frekvenstabeller ved denne typen analyse og krysstabeller ved analyser av bivariat samvariasjon mellom variabler, det vil si ”når en verdi på én variabel går systematisk sammen med en verdi på en annen variabel” (Jacobsen, 2005, s. 322).

De kvantitative dataene generert via spørreundersøkelsen er verken samlet inn eller kodet i SPSS på måter som muliggjør avanserte statistiske analyser med generaliseringsegenskaper. De enkle deskriptive analysemetodene jeg anvender, begrenser seg til måling av frekvenser og bivariat samvariasjon med prosentuering som assosiasjonsmål (Cohen et al., 2011, s. 631-632). Dette valget kan oppfattes som defensivt. Én innvending, som henger sammen disse analysenes manglende generaliserbarhet, er at utvalget er skjevfordelt. Kanskje finner jeg, fordi jeg bevisst søkte etter det, et mer heterogent publikum med mer heterogene egenskaper enn det den totale populasjonen ved NCT 2014 representerer. Én annen innvending kan være at bruken av prosentuering som assosiasjonsmål fremfor mer anerkjente statistiske mål på samvariasjon i kvantitativ analyse, fremstår som unøyaktig eller spekulativ i lys av mitt begrensede utvalg. Om funnene er gyldige (valide) i den forstand at de er egnet som bidrag til å besvare studiens problemstillinger, er de ikke nødvendigvis pålitelige (reliable) i den forstand at utvalgs- og analysemetodene påvirker resultatene (jf. Jacobsen, 2005, s. 87, 167).

Til forsvar for den første innvendingen vil jeg påpeke at det med våre ressurser og tillatelser ikke var mulig å rekruttere et representativt utvalg under det aktuelle feltarbeidet i 2014. Etter å ha vurdert ulike strategier for å oppnå et sannsynlighetsutvalg med veiledere og med festivalledelsen ble det konkludert med at dette var uoppnåelig. Cohen et al. (2011, s. 152-155) og Karlsen

(2007, s. 66) belyser hvor utfordrende det kan være å rekruttere representative sannsynlighetsutvalg generelt og i sammenheng med festivalstudier. Siden strategien med selektivt (ikke-sannsynlig) maksvariasjonsutvalg ble vurdert som en tilfredsstillende god match oppimot de sentrale forskningsspørsmålene, ble dette løsningen i mitt tilfelle. Vektingen av metoder i favør det kvalitative spiller naturligvis også inn. Kvantitativ metode og analyse inngår i en helhet i dette prosjektet hvor hensikten ikke er å generalisere funn eller predikere utfall.

Innvendingen knyttet til deskriptiv analyse og prosentuering som assosiasjonsmål i krysstabeller har jeg forsøkt å imøtekomme gjennom (1) å slå sammen svaralternativer/verdier og (2) heve lista for hva som indikerer markant spredning mellom grupper. Alders- og utdanningsvariabelen min hadde for eksempel henholdsvis fire og fem benyttede svaralternativer. Disse slo jeg sammen til to verdier for hver variabel. Slik ble alle de aktuelle respondentene i praksis plassert i to brede alders- og utdanningsgrupper, noe som sikret et høyere antall individer i hver gruppe (minimum fem, men som oftest flere) med hensyn til å kunne generere forsvarlige analyser. Videre har jeg i krysstabellene kun valgt å ta med aktuelle musikksjangere og stilarter som et høyt eller relativt høyt antall respondenter indikerte preferanse for. Dette ble også gjort for å maksimere forsvarligheten til analysene. Slike grep er åpenbart reduksjonistiske. For å kompensere for dette fremhever jeg enkelte mer nyanserte fordelinger og samvariasjoner der det er mulig og relevant (jf. Jacobsen, 2005, s. 327).

Med henblikk på assosiasjonsmålets relative styrke (målet på graden av antatt samvariasjon) valgte jeg minimum 25 % som indikasjon på startpunktet for markante forskjeller mellom grupper (for eksempel mellom menn og kvinner; de med høy utdanning og de med lav utdanning). Jacobsen (2005) påpeker at ”vi skal være forsiktige med å tillegge forskjeller på mindre enn 5-8 prosentpoeng noen særlig betydning. I slike tilfeller er likheten mer dominerende enn forskjellen” (s. 326). Cohen et al. (2011, s. 632) bruker på sin side diskrepans på, eksempelvis, 49 % mellom grupper som klar indikasjon på samvariasjon mellom variabler. I lys av dette og etter innspill fra veiledere, kollegaer og en ekstern ekspertkonsulent, valgte jeg å fremheve diskrepans mellom grupper på 25 % og mer i krysstabellene. Som nevnt tidligere, er det heterogeniteten i materialet jeg først og fremst er ute etter å belyse, og denne strategien tar høyde for nettopp det.

Etter å ha plottet dataene fra spørreundersøkelsen inn i SPSS, kjørte jeg en rekke eksplorerende analyser i programmet, dels for å kontrollere for eventuelle feil og dels for å få oversikt over materialet. I denne fasen benyttet jeg i tillegg Excel for å visualisere dataene med tabeller, kake- og radardiagrammer. Denne kartleggingen og utforskningen av materialet resulterte i en strategisk innsnevring av det videre analytiske fokuset. Jeg vurderte de tre variablene kjønn, alder og utdanning som spesielt interessante i sammenheng med analyser av deltakernes musikksmak som jeg har prioritert med hensyn til undersøkelsens kvantitative bidrag. Jeg kunne også ha presentert andre deler av dette materialet, men valgte å avgrense omfanget i tråd med den tidligere omtalte vektingen av metoder i favør det kvalitative. Som det fremgår av resultat- og analysekapitlene, har jeg ved flere anledninger latt kvantitative funn få danne utgangspunkt for kvalitativ kontekstualisering og mer dyptgående tolkninger. I dette avhandlingsarbeidet viser statistikken først og fremst sin styrke idet den brukes som en integrert del av den etnografiske analysen.

6.4 Den etnografiske analysens kvalitet og validitet

I sammenheng med både kvalitative og kvantitative tilnærminger kom jeg på de foregående sidene inn på enkelte kvalitets- og validitetsaspekter ved avhandlingsarbeidet. Kvalitet og validitet kan forstås som to sider av samme sak i forbindelse: En studie er av god kvalitet fordi den trekker valide konklusjoner og fordi hele forskningsprosessen er preget av en informert praktikk og bevisst refleksjon. Forskningshåndverket handler i stor grad om å søke å harmonisere ulike lag og faser i arbeidet på en refleksiv, transparent og kommunikativt troverdig måte frem til den endelige forskningsrapporten foreligger som utslørt og sannferdig skal gjenspeile den kontekstuelle forankrede virkeligheten (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 246-249). Et etnografisk forskningsbidrag kan sies å møte det sentrale kravet om *indre validitet* (jf. Angrosino, 2007, s. 58-60) hvis (1) studiens formål og problemstillinger, vitenskapsteoretiske orientering, design og metodologi henger nøye sammen; (2) hvis forskeren faktisk undersøker det han eller hun har som formål å undersøke og (3) hvis den skriftlige rapporten oppleves som autentisk og troverdig og trekker gyldig konklusjoner. Mye av dette har jeg allerede belyst tidligere i avhandlingen. Her og i det neste delkapittelet skal jeg rette et spesielt fokus mot det tredje momentet ved en slik indre/kommunikativ validitetsforståelse. Ekstern validitet og reliabilitet er ikke av spesiell interesse for diskusjonen, da studien verken har som hensikt å generalisere funn eller er repliserbar i streng forstand (jf. Angrosino, 2007, s. 58-60).

Mine strategier for koding og kategorisering av data la et solid grunnlag for kvalitativ analyse av prosjektets ulike case: de utvalgte spesialkonsertene og konsertarenaene samt de sju enkeltinformantene fra festivalens publikum. De kvalitative analysene ble stedvis ledsaget av aktuell deskriptiv statistikk fra spørreundersøkelsen i form av frekvenstabeller og bivariate analyser av samvariasjon visualisert med krystabeller. Denne blandingen av metoder har, jamfør intensjonen, bidratt hensiktsmessig til å utvide prosjektets etnografiske ansats og utsyn. Etnografisk forskning trenger ikke motsette seg bruk av kvantitative datainnsamlings- og analysemetoder, snarere tvert imot. I mitt tilfelle har supplerende kvantitative data og analyser gjort det mulig å gi rikere beskrivelser (jf. 'thick description', Geertz, 1973) av fenomener i kulturen og i meningsskapingsprosesser enn det som hadde vært mulig uten disse dataene og analysene. Jeg våger å påstå at prosjektet har blitt mer etnografisk av å ta også slike metodiske verktøy i bruk. Det har forventelig bidratt til å høyne kvaliteten på og validiteten til forskningen gjennom styrkede forutsetninger for og bruk av 'verisimilitude' og 'triangulering':

Verisimilitude is ... achieved when the description seems to be internally coherent, plausible, and recognizable by readers from their own experiences or from other things they have read or heard about. ... [O]bservations are made of life as it is lived in the natural setting, and observational findings are constantly being cross-checked with information coming from interviews, archival searches, and so forth. This process of *triangulation* ... is a good hedge against the biases that may result from 'pure' observation. (Angrosino, 2007, s. 60-61)

Som erfaringsnær skrivestil karakterisert av rike beskrivelser og et koherent innhold egnet til å vekke gjenkjennelse hos deltakerne oppstår det validitet i den 'verisimilitude' (virkelighetsnære, troverdige) fremstillingen idet disse kriteriene oppfylles. Denne validiteten er prisgitt at de dataene som inkluderes i den skriftlige fremstillingen, er triangulerte, det vil si grundig kryssjekket oppimot andre relaterte data slik at verdiladethet/'forsker-bias' unngås eller i det minste reduseres (s. 60-61). Badley (2015) hevder at tekster som på ulike måter anvender 'verisimilitude', "are woven from the fibers and strands of each textor-writer's experience" (s. 717). I lys av dette utsagnet kan kunnskapsrelasjoner som inngår i ulike datagenereringsprosesser, forstås som sammenvevde og dialogiske. Fortellingene som oppstår i forskjellige observasjons- og intervjusituasjoner, bærer med seg forskerens- og forskningssubjektenes opplevelsdimensjoner hvis felles relasjon og innhold kan løftes frem via verisimilitude i en etnografisk analyse. Som del av den foreliggende studien har jeg i tråd med studiens ulike under-case blant annet skrevet frem sju deltakerportretter og nære skildringer av tre utvalgte konsertformater. Verisimilitude har vært

et stilmessig ideal for disse narrative som også benytter dramaturgiske og impresjonistiske virkemidler i form av hverdagspråk, dialog, kronologi(brudd), sceniske beskrivelser og symbolbruk (jf. Angrosino, 2007, s. 16) i kombinasjon med tekst- og dokumentanalyse, statistikk og spørreskjema data. Sammen bidrar disse elementene forventelig både til empirisk og teoretisk koherens og gjenkjennelse. Disse narrative er således skrevet både for andre forskere og for festivaldeltakerne.

I andre deler av etnografien preges den skriftlige fremstillingen mer gjennomgående av temateoretiske analyser og abstraksjoner. Repstad (1998, s. 97) poengterer at forskning ikke bare bør kunne vekke gjenkjennelse, den må også kunne gi utvidet forståelse. Dette kan selvfølgelig oppnås på mange måter. I vitenskapelig sammenheng er det imidlertid avgjørende at empiri og funn diskuteres i dialog med annen forskning og gjennom bruk av relevante teoretiske begreper. Det kritiske samspillet mellom min forskning og andres forskning gjenspeiles også i opplevd/oppnådd validitet. Det vitenskapelige grunnlaget for mine tolkninger og konklusjoner trekker med andre ord sterke vekslers på andre forskeres undersøkelser og bidrag til teoriutvikling, samt kvaliteten på disse (jf. Thagaard, 2013, s. 193).

6.5 Representasjon og kunnskapsetiske dilemmaer

I dette avhandlingsarbeidet representerer jeg og den etnografiske teksten spørreskjema respondenter, intervjuinformanter, mer tilfeldige samtalepartnere, artister og musikere, politikere og kulturpersonligheter på en rekke forskjellige måter. Etisk sett har noen av disse tilfellene vist seg ganske enkle å håndtere. Imidlertid byr flere av dem på betydelige utfordringer. Det sentrale dilemmaet som ofte oppstår, kan knyttes til forholdet mellom forskningsdeltakerne som 'insidere' og forskeren som 'outsider': Hvordan kan jeg snakke med, om, for eller mot dem på en så autentisk, sannferdig og etisk forsvarlig måte som mulig? Indre og kommunikativ validitet er sånn sett nært knyttet til de kritiske spørsmålene om representasjon en etnografisk forsker må stille seg.

For spørreskjema respondentene foregikk innhenting av informert samtykke, lagringen av personopplysninger og anonymiseringen på ryddige og oversiktlige måter, som anvist av NSD (se vedlegg 1 og 6). Selv om hver enkelt respondent er anonymisert og forsvinner i mengden i

analysene, oppstår det likevel et etisk problem i det jeg som forsker reduserer dem til grupper med bestemte egenskaper i den tekstlige fremstillingen. Ikke bare er min stereotypifiserende representasjon av disse gruppene problematisk; tilknyttede funn kan også bli plukket opp av andre forskere, media, interesseorganisasjoner og politikere og potensielt bli brukt for eller mot visse grupper. Etter mitt syn er det vanskelig å gardere seg mot dette. Mye forskningsbasert kunnskap ville gått tapt om vi ikke var prisgitt forskningsdeltakeres vilje til å samarbeide og samtidig risikere noe i slike sammenhenger.

De andre deltakergruppene nevnt innledningsvis løper også risikoer i forbindelse med denne forskningen. Blant de personene jeg har intervjuet og/eller snakket uformelt med, har de formelle kravene til informert samtykke, tillatelse til å gjøre lydopptak, informasjon om anonymisering og muligheten for å trekke seg uten konsekvenser blitt håndtert i tråd med gjengs forskningsetisk skikk og bruk (se vedlegg 1 og 5 med informasjonsskrivene de fikk utdelt). Her skal jeg sette fokus på de sju publikummerne jeg intervjuet. I forbindelse med disse individuelle intervjuene ble informantene informert både muntlig og skriftlig i tråd med NSDs krav, og hver enkelt informant viste stor tillit til at jeg skulle håndtere informasjonen de delte med meg, på etisk forsvarlige måter. I avhandlingen har jeg gitt disse informantene pseudonymer, jeg har fjernet all steds-, alders- og yrkesspesifikk informasjon om dem og søkt å uniformere språket deres uten å redusere innholdet i utsagnene deres. Selv om jeg som tidligere påpekt har vektlagt autentisitet og troverdighet i mine fremstillinger av publikumsinformantene, risikerer jeg likevel å utøve symbolsk vold (jf. Bourdieu, 1994/1996) mot dem. Disse informantene anmodet ikke om å få oversendt transkriberte intervjuutsagn, og selv har jeg ikke prioritert å inngå en slik dialog- og valideringsprosess med dem. Sitatene jeg har brukt i teksten, er alle presise i henhold til lydopptakene. Derimot er analysene som bygger på informantenes utsagn, mer problematiske. Her snakker jeg om disse informantene på måter som ”kan virke provoserende nettopp fordi [de] treffer midt i blinken. Dessverre kan det også være slik at [analysene] provoserer fordi [de] bommer” (Repstad, 1998, s. 97). Mine tolkninger kan oppfattes forskjellig fra ett ståsted til et annet da virkelighetsoppfatninger ikke er stabile størrelser (jf. Murphy & Dingwall, 2007). Like fullt er det jeg som snakker på vegne av andre, om andre. Min fremstilling og forståelse får en plass i offentligheten. Eventuelle motsvar blir kanskje aldri ytret, eller hørt. Poenget er ikke at det nødvendigvis blir slik, men at muligheten ligger der i og med diskursens og hierarkienes strenge orden.

Når det gjelder festivalledelsen, var jeg lenge usikker på hvorvidt jeg skulle anonymisere de fire personene jeg intervjuet og aktivt forholdt meg til eller ikke. I kraft av sine roller som festivalarrangører og gjennom sin tilstedeværelse i ulike medier og andre forum, var de jo allerede offentlige aktører. Jeg avtalte derfor med de fire aktuelle representantene at jeg ville se an behovet for anonymisering og heller komme tilbake til det etter hvert. Helt i slutten av skriveprosessen besluttet jeg, og informerte ledelsen om, at jeg kom til å anonymisere tre av dem i sammenheng med bruk av intervjudata. Årsaken til anonymiseringen handler i bunn og grunn om ett enkelt forhold: Analysene som involverer intervjudata fra disse tre personene, krever ikke eksplisitt identifisering av navn og rolle i organisasjonen; de står seg like godt uten identifisering som med. Derfor valgte jeg 'normalløsningen' innenfor humanistisk og samfunnsvitenskapelig forskning og anonymiserte disse tre informantene. Den ikke-anonymiserte representanten for festivalledelsen, Nils R. Sandal, ga tidlig uttrykk for at identifisering av han var greit. I og med hans sentrale rolle som styreleder og artistansvarlig i NCT, hans offentlige tilstedeværelse i kulturlivet og på bakgrunn av analysenes karakter, ble Sandal mot slutten av prosjektet forespurt om han var villig til å la seg identifisere i avhandlingen. Det ga han meg tillatelse til.

Det samme gjelder gruppen av artister og musikere, politikere og kulturpersonligheter som opererer med ulike tekster og ytringer i det offentlige rom. Én av disse er tidligere kulturminister Anniken Huitfeldt som hadde en sentral rolle i prosessen rundt knutepunkt til countrysjangeren. Huitfeldt er representert i denne avhandlingen med flere offisielle og offentlige uttalelser. Hun er tilstede i teksten også med utsagn fremsatt under intervjuet jeg gjorde med henne, og jeg har fått tillatelse til å gjengi direktesitater uten anonymisering (se vedlegg 5). Videre er noe av hensikten med dette doktorgradsprosjektet å beskrive diskursive trefninger og maktforhold knyttet til country som sosioestetisk kulturform. I et slikt perspektiv kan avsløring av bestemte aktører i konflikt med hverandre virke provoserende for noen. Her har jeg imidlertid lagt til grunn at forskningens maktavslørende hensikt (jf. Barker, 2003; Larsen & Mangset, 2014) må veie tyngst. For eksempel er flere av de aktuelle mediebidragene skrevet på polemiske måter som setter ulike aktører og grupper av aktører opp mot hverandre, og hvor maktfordelingen dem imellom er skjevfordelt. Med hensyn til representasjon kan det her innvendes at jeg tar stilling *med* og snakker på vegne *av* de marginaliserte eller undertrykte. Dette skjer imidlertid i tråd med

anerkjente etnografiske formål og praksiser (jf. Van Loon, 2007, s. 279) og kan derfor forsvares innenfor prosjektet rammer.

En av de gruppene som typisk har blitt 'hengt ut' i media, er countryfestivalpublikummet. På Norsk Countrytreff har jeg forsket på dette publikummet – åpent i interaksjon med utvalgte informanter og samtalepartnere, men ofte skjult med hensyn til majoriteten av publikummere på festivalen. Repstad (1998, s. 32) viser til at observasjonsforskning på ulike offentlige arenaer uten samtykke er en legitim praksis, naturligvis så lenge det ikke går utover personvernet. Det er også lett å forstå at innhenting av samtykke fra alle deltakerne på festivalen er umulig. Tidligere har jeg belyst hvordan jeg under feltarbeid på NCT opplevde meg selv som en 'outsider'. Min gradvis økte kunnskap om festivalen, publikum og countrymusikk førte imidlertid etter hvert til at jeg noen ganger oppfattet meg selv mer som en 'marginal insider', alternativt 'marginal native' (Hammersley & Atkinson, 2007, s. 89). Denne bevegelsen gjenspeiler seg i forskningsetikken knyttet til festivalpublikummet generelt og de deltakerne jeg ble kjent med spesielt. Jo større omfanget av gruppen er, jo mer føler jeg meg som en 'outsider'. Og motsatt: idet gruppen avgrenses til dem jeg er kjent med, jo mer føler jeg meg som en 'insider'. Helt 'native' vil jeg imidlertid aldri bli. Dette mener jeg òg er en viktig innsikt å legge til grunn for validiteten på de konklusjonene jeg trekker i forbindelse med studien.

6.5.1 Deltakende objektivering og representasjon

”[T]il kvar vitskapleg utgreiing må det høyre ei utgreiing om grensene for vitskaplege utgreiingar”, sier Bourdieu (Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 60). Han kritiserer sosiologiske forskere som ofte synes ute av stand til å foreta en 'deltakende objektivering' (s. 57) av seg selv i forhold til studieobjektet, det vil si gjøre en analyse av sine egne teoretiske verdier og fordommer slik de er med på å produsere den teoretiske fremstillingen av dette objektet (s. 59). En reell og vanlig konsekvens av mangelen på slik deltakende objektivering er, ifølge Bourdieu, at ”[sosiologanes] eigen tilsynelatande vitskaplege tale seier mindre om objektet deira enn om det tilhøvet dei har til objektet” (s. 58). Dette berører Bourdieus krav om 'epistemisk refleksivitet' (s. 44, 59-60) i vitenskapelig praksis. På de foregående sidene har jeg ved flere anledninger allerede reflektert over enkelte forforståelser og habitusmøter i tråd med Bourdieus anmodninger. I et forsøk på å objektivere ytterligere noen egne teoretiske persepsjonsmåter i relasjon til

studieobjektets praksissfære, skal jeg i det kommende kort gjøre rede for tre viktige kunnskapsetiske dilemmaer knyttet til representasjonsspørsmålet som jeg har stått overfor i arbeidet med avhandlingen.

Det første av disse dilemmaene oppstår *idet kvalitative observasjoner og opplevelser blir gjenstand for det analytiske blikket*. I slike forskningskontekster foregår dette mer eller mindre kontinuerlig. Analysen og teoretiseringen får likevel forrang framfor observasjonene når den reflekterende skrivingen typisk intensiveres etter endt feltarbeid. Et kort refleksjonsnotat – en tidlig analytisk tekst, som i dette tilfellet bygger på ganske fragmenterte skriftlige og mentale feltnotater og lydopptak – jeg skrev kort tid etter NCT 2014 er egnet til å belyse den representasjonsproblematikken jeg ønsker å rette søkelyset mot her:

Under den akustiske og dempa bluegrassversjonen av 'Whiskey lullaby' i Frislidlada og i kirka bringes publikum i kontakt med den kontemporære, internasjonale countryscenen. Låtskriveren selv synger lead; gåsehudfaktoren er høy; og egen SEM fremkalles i lada. Dette er sterkt og meget bra fremført av John Jorgenson Bluegrass Band. Låten taler dog mer til meg personlig enn til fellesskapet. Jeg opplever musikken gjennom et dypt samband mellom låta, dens uttrykk og budskap, og mitt eget selv. Følelsene den musikalske formidlingen, melodiene og harmoniene i samspill med lokalet/settingen setter i sving, har forrang i min opplevelse. Teksten er sekundær – for meg knytter den ikke an til personlige opplevelser. Dette til tross for at jeg har et nærmest ikke-forhold til låta fra tidligere. Jeg har åpenbart hørt den pga. umiddelbar gjenkjennelsesfaktor (*lalala*-delen), men ikke festet meg ved den før nå på festivalen. (Refleksjonsnotat etter feltarbeid, sommeren 2014)

Jeg har allerede klargjort at jeg bevisst skriver meg selv inn i den etnografiske analysen i form av en aktiv, postmodernistisk forskningsstrategi. Dette innebærer et representasjonsproblem som Cultural Studies-forankret forskning har blitt kritisert for tidligere (se f.eks. Angrosino, 2007; Van Loon, 2007). Mens jeg i de forutgående delkapitlene viste hvordan den empirinære sitatkodingen og de sju publikumsnarrativene/deltakerportrettene bidrar med vesentlig styrke til å ivareta sentrale førvitenskapelige forståelser og livsverdenserfaringers representasjon i selve avhandlingsteksten, er det flere problemer knyttet til teoretisk perspektivering og projisering med refleksjonsnotatet ovenfor. Mitt ståsted i det empiriske feltet – i lada og i kirka – og mine fordommer – vitenskapelige så vel som førvitenskapelige – fører her til bestemte teoretiske beskrivelser av de tilstedeværende. I denne korte analyseteksten er det, i tillegg til sangen og bandet, fortrinnsvis meg selv det handler om. Likevel sier jeg på en indirekte og intrikat måte også noe om festivalen og de øvrige publikummerne ved disse konsertene, som til sammen talte flere hundre mennesker. Det er høy gåsehudfaktor, lokalet påvirker, publikum er i kontakt med

noe større og noe viktig. Men hvordan kan jeg vite alt dette? I dette tilfellet teoretiserte jeg først studieobjektet – eller snarere studieobjektene – på en vitenskapelig ganske grunn måte. Heldigvis var jeg etterrettelig og skjønnte etter hvert at dette kunne jeg sakens ikke vite. Innholdet, viste det seg, tålte ikke prosessen med triangulering av data og kritisk forskerrefleksivitet. Jeg valgte derfor ikke å ta inn refleksjonsnotatet som del av avhandlingens resultat- og analysekapitler, verken i dets opprinnelige form eller som en tekst jeg kunne bygge videre på. Et annet refleksjonsnotat viste seg derimot mer balansert og bedre egnet. Idet det aktuelle notatet besto 'trianguleringstesten' og min selvrefleksjon, ble det følgelig inkludert i den etnografiske analysen (se kapittel 8, s. 216).

Det andre kunnskapsetiske dilemmaet jeg vil trekke frem, handler om sjanger, stil og definisjonsmakt. Selv har jeg i den foreliggende studiens spørreundersøkelse og i forskningsintervjuer med publikumsinformanter brukt stilbetegnelsen 'norsk festcountry'¹⁸ uten at denne termen har blitt tatt i bruk i noen særlig grad og på eget initiativ blant mine forskningssubjekter. Artister innenfor denne countrystilarten har informantene som oftest heller omtalt som 'country', helt enkelt. Intervjuer og observasjoner, i tillegg til spørreundersøkelsen, tyder likevel på at festcountrybegrepet gir mening for informantene. Det er tydelig at vi snakker om bandene som typisk spiller på Norsk Countrytreffs hovedscene til slutt fredag og lørdag kveld under festivalen – gjerne etter en amerikansk artist av en viss størrelse og betydning innenfor deres kommersielle kulturkontekst. Disse funnene og min fremgangsmåte setter søkelys på mitt fokus og min definisjonsmakt som forsker og autoritetsperson – et tema jeg har vært inne på tidligere (se underkapittel 2.1.3 og delkapittel 5.4). Min begrepsbruk kan, til tross for velmenende analytiske og inkluderende intensjoner, likevel bidra til økt verdimessig devaluering av enkelte artister og musikkuttrykk på bekostning av andre i bestemte kontekster. Begrepet 'norsk festcountry' er, som alle andre sjangerkategorier, et reduksjonistisk begrep med kommer med et visst stereotypifiseringspotensiale. Av denne grunn er det heller ikke en god representasjonskategori.

Det tredje og siste representasjonsdilemmaet berører sider ved min egen musikalske aktivitet. I det siste året med analyse og skriving etter at datainnsamlingsperioden ble avsluttet, har jeg spilt

¹⁸ Jeg plukket selv opp denne sjangerbetegnelsen på Internett og operasjonaliserte/innførte den som 'norsk festcountry' i egen forskning først via den kvantitative spørreundersøkelsen. Avgjørelsen om å gjøre dette tok jeg først etter pilotering av ulike sjanger- og stilkategorier blant både country-, roots-, americana- og blueskjennere, og etter å ha blitt oppmerksom på Vassendgutane-gitarist Rune Ståle Brautasets formulering 'countryfestmusikk' gjengitt i Aftenposten (Henriksen, 2011, 10. juli) i forbindelse med knutepunkttildelingen.

sammen med andre relativt erfarne amatørmusikere i et band som gjør coverversjoner av kjente country- og bluegrasslåter. Dette prosjektet – initiert av meg selv – heter Country Dagger, og vi har i skrivende stund opptrådt på tre forskjellige offentlige arrangementer, alle på Hamar. En av opptredenene gjorde vi i forbindelse med Forskningsdagene 2016 under et populærvitenskapelig formidlingsarrangement – også initiert av meg – med tittelen *Grenseløs twang: Tre artister fra Hedmark, tre måter å gjøre country på* (Askerøi, Flaaseth, Græsberg, Skårberg & Vestby, 2016, 24. september). Aktiviteten til Country Dagger, det være seg individuelle og felles øvelser eller ulike konsertopptredener, kan ses på som del av et kunstnerisk utviklingsprosjekt innenfor rammen av min musikkfaglige virksomhet ved Høgskolen i Hedmark/Innlandet. Jeg har ikke brukt prosjektet strategisk inn i feltmetodiske prosesser – som nevnt ble det ikke startet før datainnsamlingen var over. Likevel har mitt utøverengasjement med country og bluegrass i dette bandet hatt en viss strategisk påvirkning på deler av analysearbeidet som vedrører musikalske trekk og virkemidler i fremføring, i ph.d.-prosjektets slutfase. I tillegg representerer denne bandaktiviteten en villet utfordring fra min side med hensyn til deltakende objektivisering, nærhet og distanse, teori og praksis. På bakgrunn av dette er det nødvendig å si litt om noen forsknings- og kunnskapsetiske sider ved samspillet mellom dette kunstnerisk utviklingsprosjektet og avhandlingsarbeidet.

Som antydnet i innledningen til dette kapittelet betrakter jeg musikken, det vil si countrysanger og artister/låtskrivere som sentrale omdreiningspunkter og stridsobjekter i det empiriske feltet jeg har studert. Prosjektet Country Dagger har gitt meg mulighet til 'gjøre' – utforske og formidle – deler av denne musikkarven og noen av dens estetiske ytringer selv. Det å forsøke å synge med 'twang', spille raske bluegrass-fills, formidle en tekst fra 'grasrota', se publikum i øynene og høre dem klappe med, har utvidet den erfaringsbakgrunn og forforståelse som medvirker i det analytiske arbeidet. Av respekt for countrymusikken og kulturene som omgir den, føles det derfor etisk riktig og viktig å forsøke å 'gjøre country' selv. Samtidig har jeg gjennom prosjektet, i hvert fall et stykke på vei, blottstilt mine egne preferanser og min egen posisjon i det utøvende countrymusikkfeltet. Det finnes bestemte musikalske uttrykk vi 'tar i' i Country Dagger, og det finnes musikk vi ikke 'tar i'. Når vi spiller for et publikum, under *Grenseløs twang* eller på andre konserter, blir vårt repertoarvalg synlig. Man kan naturligvis unnlate å tillegge dette vekt. Likevel avslører seleksjonspraksisen det innebærer å øve inn og fremføre et repertoar visser preferanser og posisjoner. For meg har erkjennelsen av at jeg i dette kunstneriske utviklingsprosjektet bevisst

velger bort for eksempel norskspråklig 'hard-core country' og engelskspråklig 'soft-shell country', som jeg også analyserer som del av studien, fungert som en vekker hva angår behovet for å ta all countrymusikk på alvor og se kvalitet og verdi også i de formene og uttrykkene jeg selv har en tendens til ekskludere og devaluere.

Med klar adresse til behovet for refleksivitet rundt disposisjoner, deltakelse, likhet og forskjell påpeker festivalforsker Emma Lind (2009) treffende at "[e]n forsker er aldri bare en forsker" (s. 226-227, egen oversettelse). Metodisk fleksibilitet, systematisk refleksivitet og deltakende objektivisering har vært viktige rettesnorer til etterlevelse også i mitt prosjekt. Her har jeg forsøkt å belyse dette ved hjelp av en lang rekke metodiske eksempler og filosofiske betraktninger. Nå står imidlertid de empiriske eksemplene og betraktningene for tur som del av to fortolkende resultat- og analysekapitler og ett siste kapittel bestående av noen konkluderende anmerkninger og tillegg. Sammen utgjør disse tre kapitlene etnografien *Folkelige og distingverte fellesskap*.

7. Programmet ved knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff

I tråd med formålet og problemstillingene i dette avhandlingsarbeidet skal jeg belyse endringer knyttet til Norsk Countrytreffs kunstneriske programtilbud og kjennetegn ved publikumssammensetningen i lys av knutepunktoppdraget festivalen ble gitt av Kulturdepartementet med virkning fra 2012. Kapittel 7, 8 og 9 utgjør den etnografiske analysen av studiens samlede kvalitative og kvantitative datamateriale. I disse kapitlene presenterer, analyserer og diskuterer jeg studiens resultater. Mens jeg i kapittel 7 primært belyser den første av studiens problemstillinger, er kapittel 8 viet den andre. Grunnet mitt musikk- og kultursosiologiske perspektiv er det umulig å holde kapitlene strengt adskilt da aktuelle programaspekter (kapittel 7) og publikumsaspekter (kapittel 8) betraktes som nært forbundne. Underveis i disse to lange kapitlene oppsummerer jeg de viktigste funnene og besvarer studiens problemstillinger. Til slutt i etnografien, i kapittel 9, innleder jeg med en kort diskusjon som knytter sammen flere av studiens sentrale fokusområder og temaer. Denne delen glir deretter gradvis over i et kritisk perspektiv på musikalsk gentrifisering som teoretisk begrep og forklaringsmodell, og på dette forskningsarbeidets begrensninger og videre muligheter.

I det foreliggende kapittelet retter jeg altså oppmerksomheten hovedsakelig mot programmet ved NCT i årene med knutepunktstatus fra 2012 til 2015. Jeg innleder med en kort, empirisk-fundert redegjørelse for det overordnede kunstneriske tilbudet ved festivalen i den aktuelle perioden. Deretter presenterer jeg en rekke kvalitative funn knyttet til programmet, supplert med noen få aktuelle kvantitative funn. Analysen består av mange 'rike' eller 'tykke beskrivelser' (Geertz, 1973) hvor jeg som etnografisk forsker og forfatter underveis også har latt meg inspirere av fenomenologiens aktive innsideperspektiv, oppsummert som 'being there' (jf. Frykman & Gilje, 2003), og Bakhtins (1979/2005, 1981) sosiokulturelle perspektiv på språk som yringer alltid innvevet i diskursive relasjoner. Med andre ord har jeg vært – og er fremdeles – selv aktivt tilstede *både* som forsker i det empiriske feltet *og* som forfatter i den foreliggende tekstlige fremstillingen av det, samtidig som jeg avdekker sider ved andre aktørers kulturelle kapitalinvesteringer og diskursive posisjoner i tilstøtende felt (jf. Bourdieu, 1979/2010; Bourdieu & Wacquant, 1993).

Helt til slutt i kapitlet oppsummerer jeg resultatene så langt med fokus på festivalens program, profil og posisjon, før jeg besvarer den første av avhandlingens problemstillinger.

7.1 NCTs overordnede programtilbud (2012-2015)

Min undersøkelse av det kunstneriske innholdet ved knutepunktfestivalen NCT tar for seg to sammenhengende sider ved programmet. Først skal jeg omtale de ulike arenaene og formatene festivalen formidler countrymusikk til offentligheten på. Dernest skal et mer sammensatt aspekt ved NCT undersøkes. Det handler om bookedede artisters sjanger- og stilmessige kjennetegn, representasjon og funksjonsområder i festivalens program og tilstøtende diskurser.

7.1.1 Arenaer og formater

NCTs offentlige programtilbud kan grovt deles inn i to overgripende kategorier: (1) konserter på festivalområdet – også kalt hovedarenaen – i tilknytning til Norsk Fjordhestgards anlegg på Breim, og (2) konserter andre steder i Gloppen utenfor festivalområdet/hovedarenaen. I denne avhandlingen refererer jeg ofte til konsertformatene i kategori 2 som 'spesialkonserter'. I tabell 4 nedenfor følger en skjematisk oversikt over alle de offentlig tilbudte konsertarenaene og -formatene ved NCT i perioden med knutepunktstatus fra 2012 til 2015.

Tabell 4: Konsertoversikt, ekskludert artister, Norsk Countrytreff, 2012-2015

Kategori 1: <i>Festivalområdet, Norsk Fjordhestgard, Breim</i>	Arena	Format	Dag(er)	Billetttype	Etablering
	Kolbeins Saloon	Dag-/etter- middagskonserter	Torsdag, fredag, lørdag	Enkeltbillett/ pass	Etablert før knutepunkt
	Hovedscena	Kvelds-/natt- konserter	Fredag, lørdag	Enkeltbillett/ pass	Etablert før knutepunkt
	Kolbeins Saloon	NRK Countrylutt	Fredag	Gratis	Etablert etter knutepunkt, fra 2014
	Pederhuset	Intim-/stue- konserter	Torsdag, fredag, lørdag	Gratis	Etablert etter knutepunkt, fra 2015
Kategori 2: <i>Øvrige steder i Gloppen kommune</i>	Arena	Format	Dag	Billetttype	Etablering
	Trivselshagen, Sandane	Åpningskonsert	Torsdag	Enkeltbillett	Etablert etter knutepunkt, fra 2012
	Frislidlada, Nordfjord Folkemuseum, Sandane	Bluegrasskonsert	Fredag	Enkeltbillett	Etablert før knutepunkt
	Breim kirke, Reed	Kirkekonsert	Lørdag	Enkeltbillett	Etablert før knutepunkt
	Lada til Malla, Breim	Blågras	Lørdag	Enkeltbillett	Etablert etter knutepunkt, fra 2013
	Trivselshagen, Sandane	Barnas Countrytreff	Fredag	Gratis/ reservasjon	Etablert før knutepunkt
	Bofellesskap og sykehjem, Hyen, Byrkjelo og Sandane	Country for eldre	Fredag	Gratis	Etablert før knutepunkt
	Byrkjelo, Reed og Sandane sentrum	Sentrums- konserter	Lørdag	Gratis	Etablert før knutepunkt
	Trivselshagen, Sandane	Norsk Countrytalent	Avvikles i februar/ mars	Gratis	Etablert etter knutepunkt, fra 2013

Av tabellen fremgår det at fem av disse i alt tolv konsertformatene¹⁹ ble etablert som del av festivalens programtilbud *etter* at knutepunktoppdraget for countrysjangeren ble tildelt Norsk

¹⁹ Blant de tolv konsertformatene er det kun sistnevnte, Norsk Countrytalent, som foregår utenfor festivalvirksomheten i juli måned. Denne talentkonkurransen er allikevel tatt med i tabellen siden arrangementet legges opp som en offentlig tilgjengelig konsert som har konsekvenser for programinnholdet på festivalen senere på året, samtidig som det eksplisitt knyttes til knutepunktstatusen. Med bakgrunn i disse faktorene er arrangementet relevant for denne studien. Som det fremgår av tabellen, tilbyr NCT også countrykonserter for eldre i bofellesskap og på sykehjem i Gloppen. Til tross for at disse konsertene har et kunstnerisk innhold, representerer de oppsøkende virksomhet på en måte som skiller seg fra festivalens øvrige tilbud slik det har blitt markedsført i ulike mediekkanaler og presentert i programoversikter på nett og på papir. Barnas Countrytreff og sentrums-konsertene kan også sies å representere oppsøkende virksomhet. Disse arrangementene er allikevel tatt inn i programoversiktene til festivalen de siste årene. Denne studien omfatter primært det offentlig tilgjengelige konserttilbudet til Norsk Countrytreff der kulturbrukere selv aktivt kan velge å oppsøke – eller ikke oppsøke – en eller flere konserter ut fra et programinnhold definert og markedsført av festivalen. Det særskilte konserttilbudet rettet mot utvalgte eldre grupper faller i prinsippet derfor utenfor prosjektets undersøkelsesramme. Barnas Countrytreff inngår i analysen, dog i begrenset omfang. De tradisjonelle sentrums-konsertene og nyetablerte intim-/stuekonserterne i Pederhuset er på sin side ikke tatt med i analysen. Endelig

Countrytreff. Ikke dermed sagt at disse fem arrangementene er etablert ene og alene som direkte konsekvens av knutepunkttildelingen og de midlene som følgelig genereres via offentlige instanser. Allikevel finnes det tydelige forbindelseslinjer mellom uttalte målsettinger for flere av disse nyetableringene og kriteriene for knutepunkt slik de er nedfelt i Stortingsmelding nr. 10 (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008). Dette gjelder ikke minst de tre kriteriene fra meldingen som behandles særskilt i denne studien, nemlig (a) *kunstnerisk ledende*, (b) *nyskapende og utviklingsorientert*, og (c) *publikumsutvikling*.

I jubileumsutstillingen satt opp i forbindelse med festivalen i 2014 ble bakgrunnen for og profilen til åpningskonserten beskrevet slik:

Hausten 2011 fikk Norsk Countrytreff melding om av (*sic*) vi var tildelt knutepunktstatus. Festivalen i 2012 var den første med denne statusen. For å markere dette kom åpningskonserten til. Her skal breidda innan sjangeren presenterast av artistar som skal opptre gjennom festivalhelga. (Norsk Countrytreff, 2014)

I samme utstilling kunne man blant annet lese følgende om konteksten og målsettingene for Norsk Countrytalent, som i likhet med den offisielle åpningskonserten finner sted i kulturhuset Trivselshagen på Sandane:

Norsk Countrytreff har sidan starten i 1995 utvida festivalen til stadig å nå nye målgrupper og er å finne på mange scener i kommunen under festivalhelga. Etter at festivalen vart knutepunktfestival i 2012 er det blitt jobba med utviding av aktivitet gjennom året. Talentkonkurransen er ein del av NCT si utviding. ... Etter talentkonkurransen i 2013 er det fleire av deltakarane som viser interesse for denne sjangeren utover konkurransen og som held kontakt med festivalen gjennom året. Det viser at ein klarar å rekruttere til sjangeren, noko som er ei av målsettingane til NCT. (Norsk Countrytreff, 2014)

For rekken av Blågras-konserter ved festivalen i 2013, 2014 og 2015 – et prosjekt og en produksjon ledet av folkemusikeren Sigrid Moldestad fra Breim – ligger det en eksplorerende, musikkhistorisk betinget motivasjon til grunn. I forbindelse med Blågras 2013 ble Moldestad gjengitt slik i avisa Bergens Tidende:

Målet er å vise hvor mye som er felles i norsk og nordisk folkemusikk og oldtimemusikken i USA. ... Kanskje er det slikt at når countrymusikk fra USA spilles på Fjordhestgarden, kan noen av

har alle konsertformatene nevnt eksplisitt i denne fotnoten, med unntak av Barnas Countrytreff, til felles at de ikke inngår i den kvantitative publikumsundersøkelsen fra 2014.

låtene rett og slett komme hjem igjen ... Norsk Countrytreff og jeg har en intensjonsavtale om å gjøre dette i tre år, men med nye grupper hvert år. (Gorseth, 2013, s. 4)

Festivalledelsen på sin side bekrefter at Blågras-konseptet vanskelig kunne latt seg gjennomføre uten knutepunktstøtten (intervjuer, 25. og 26. februar 2014). Det samme gjelder den årlige talentkonkurransen. I festivalens budsjettsøknader til Kulturrådet, som utgjør et ledd i den byråkratiske oppfølgingen av knutepunktstatusen, representerer Blågras og Norsk Countrytalent også de eneste omsøkte, prioriterte tiltakene som så langt har manifestert seg i festivalens konserttilbud gjennom året. Åpningskonserten, NRK Countrylutt og stuekonsertene i Pederhuset står, til tross for at også disse arrangementene ble etablert etter at NCT fikk den nye statusen, i et svakere avhengighetsforhold til selve det økonomiske knutepunkttilskuddet enn det Blågras og talentkonkurransen gjør. Allikevel knyttes disse nyetableringene, som vi til dels har sett ovenfor, til festivalens oppfølging av knutepunktstatusen og de kriterier som følger med. Dermed kan også disse tre konsertformatene ses på som relevante endringer ved det totale kunstneriske tilbudet ved Norsk Countrytreff i kjølvannet av knutepunktstatusen. Etter at knutepunktordningen ble avvirket og støtten flyttet til Norsk kulturråd i forbindelse med Statsbudsjettet 2016 (Habbestad, 2016, 25. februar; Kulturdepartementet, 2015), ble ingen av de fem nyetableringene videreført i forbindelse med festivalens virksomhet dette året. Det kan være flere årsaker til at disse arrangementene ble fjernet, noe sitatet ovenfor blant annet antyder. En slik omfattende endring – først i form av programmessig inkludering og utvidelse, deretter i form av ekskludering og innskrenking – er likevel et reelt symptom på virkningene av dette bestemte kulturpolitiske tiltakets tilvekst og stans.

7.2 Tre utvalgte konsertarenaer/-formater

I det følgende skal jeg skildre noen aktuelle hendelser og forhold ved tre ulike konsertarenaer/-formater ved NCT. Disse er åpningskonserten i kulturhuset på Sandane, låvekonserten Blågras og hovedarenakonsertene inne på festivalområdet. Skildringene er nære, etnografiske beskrivelser med en helhetlig tilnærming til konsertenes ramme og profil, programinnhold og framføring, samt publikums og mine egne opplevelser som tilstedeværende. Skildringene baserer seg på selekterte data fra direkte observasjoner i form av felt- og refleksjonsnotater, intervju- og surveydata, bilde- og arkivmateriale og lydopptak av aktuelle konserter i 2014 og 2015. Skildringene begrenser seg dermed ikke til konsertene ett bestemt år. De spenner snarere over

flere utgaver av festivalen i kraft av et holistisk fortellergrep fra min side. Jeg begynner med åpningskonserten, som ble arrangert hvert år i perioden 2012 til 2015.

7.2.1 Festivalens høytidelige åpning

Norsk Countrytreff benytter kultursalen i Trivselshagen på Sandane til å markere den offisielle åpningen av festivalen. Det er torsdag kveld litt før klokka 19 på festivalens første dag i jubileumsåret 2014. I foajéen utenfor kultursalen i Trivselshagen høres lavmælt summing fra i hovedsak pent og sommerlig antrukne, godt voksne mennesker. Her er mange eldre, men få barn og unge. Og her er få med cowboyhatt og -boots. Stemningen i lokalet fremstår for meg som avslappet, hyggelig og forventningsfull. Kaféen er åpen. Det serveres lokalprodusert eplemost og sprudlevann i små plastglass. Rollups som presenterer lokale kultur- og utdanningstilbud står plassert nær inngangen til kultursalen. Det er kinoreklame på veggene. Alle disse elementene understreker for meg Gloppen kommunes posisjon som en av landets store kulturkommuner (Telemarksforskning.no, 2014). Det handler om lokal identitet og felles opplevelser. Så åpnes dørene til salen. Billetter løses inn og publikum tar plass i de myke, røde stolene i amfiet. Det er duket for en sitt-ned-og-lytt-oplevelse, og det på countryfestival. Scenen er pyntet til høytidelig åpning i et bondsk tema sammensatt av grønne potteplanter, høy som henger til tork på hesjer, og en falleferdig gårdsbygning projisert på storskjerm bakenfor en smått vintage backline. Den er pyntet til feiring av en bestemt musikk sjanger og en viktig kulturaktør i fylket. Fylkesordføreren er tilstede og bringer en varm hilsen til jubilaranten:

Gratulerer med dagen og 20-års jubileet! Det har vært en fantastisk reise som det står veldig stor respekt av. Personlig så må jeg si at jeg gleder meg fra det ene året til det neste til Norsk Countrytreff, og jeg småtripper utålmodig utover vinteren for å få oversikt over artistlista. I forrige uke fikk jeg hilse til en annen jubilar, Førdefestivalen, som feiret 25 års jubileum, og jeg sa at det var en av de mange kulturjuvelene i Sogn og Fjordane. Og i dag, en uke senere, så får jeg hilse til en av de andre kulturjuvelene i fylket. Dette vesle fylket, midt på Vestlandet, i vakker og dramatisk natur, har klart å hevde seg i festivalkonkurransen med storbyområder og mainstream pop-festivaler. Vi kan skilte med to knutepunkt-festivaler som er viden kjent for sin kvalitet og sin soliditet, og de er begge ledende innenfor sine sjangre. (Fylkesordfører i Sogn og Fjordane Åshild Kjelsnes, hilsen til åpningskonserten (utdrag), 10. juli 2014)

Fylkesordføreren leverer en festtale med personlig tilsnitt. Hun er ikke redd for å spille på sin egen musikkinteresse, og hun fremhever den unike kulturelle verdiskapingen som foregår på musikkområdet i Sogn og Fjordane. Den står ikke tilbake for noen selv om vi befinner oss i

utkantstrøk. Arbeidet er også preget av kvalitet og likestilling mellom sjangre og uttrykk, slik det fremgår av politikerens hilsen til festivalen og oss andre som er tilstede. Jeg fornemmer at hun grunnleggende sett snakker om et slags sosialt kulturfellesskap i fylket, og at både kulturarbeidere, publikum, frivillige og politikere er delaktige både på eierskapssiden og på opplevelsessiden i dette fellesskapet.

Med åpningskonserten ønsker NCT å presentere bredden innenfor countrysjangeren (Norsk Countrytreff, 2014). I løpet av de cirka to timene konserten varer, er vi vitne til et relativt vidt musikalsk spenn som inkluderer flere sentrale stilarter innenfor sjangeren. Vi får blant annet høre rockabilly, honky-tonk, bluegrass, gospel og tex-mex. Noen artister er norske, noen er nederlandske og noen er amerikanske. Noen står på scenen med eget materiale, mens andre spiller coverlåter. Det nederlandske tribute-bandet til Johnny Cash frembringer trampeklapp med en stilriktig tolkning (kopi) av 'Folsom prison blues', jmfør Moores (2002, s. 217-218) tredjepersonsautentisitetbegrep. Odd Nordstoga, på sin side, deler drømmen han har om Amerika med publikum i låta 'Under ein cowboyhatt', som henleder til en mer erfaringsnær andrepersonsautentisitet (Moore, 2002, s. 219-220). Vi hører amatører og profesjonelle spille i Trivselshagen denne torsdagskvelden. Artistenes alder favner også et vidt spenn. Unge talenter avløses av mer erfarne, voksne artister. Under åpningskonserten og i mange andre settinger under festivalen tenker jeg på et annet fellesskap enn det fylkesordføreren adresserte. Jeg tenker på countryfamilien – den lille og den store.

Åpningsnummeret er en fartsfylt og fengende indiefolk-låt, 'Ho hey' av The Lumineers (Schultz & Fraites, 2012), fremført av vinnerne av Norsk Countrytalent 2014, Alice Kucevic Hugøy (14 år, fra Sogn og Fjordane) og Tonje Holen (21 år, fra Møre og Romsdal). Disse unge utøverne backes av Anders Førde Midtbø-Band (18-20 år, fra Sogn og Fjordane), som også var deltakere i den samme talentkonkurransen. Det låter tett og 'twangy'. Jeg merker at jeg får frysninger av hvor bra det låter på refrengene, kanskje aller mest på grunn av den gode vokalinnsetningen. Talentene legger lista høyt for fortsettelsen. NCT har gitt dem en countryscene hvor de kan vise seg fram, knytte kontakter og kanskje bli oppdaget av en annen arrangør på feltet eller av en utenlandsk artist med makt og innflytelse. Om de ennå ikke er innvidd i den store countryfamilien, er talentene allerede en del av den lille og lokalt forankrede familien. To av medlemmene i Anders Førde Midtbø-Band (D1 og D2 under) kom selv inn på sider ved et slikt musikalsk fellesskap, så

vel som musikalsk distinksjon, i et intervju jeg (F) gjorde med dem under Norsk Countrytalent 2014 – også i Trivselshagen – noen måneder forut for festivalåpningen:

- D2: Ja, etter countryfestivalen i fjor så koste vi oss skikkelig, og vi fikk jo litt kontakt med disse som styrer med dette, så vi tenkte vi måtte stille opp igjen. Ja. Vi har noe prosjekt på gang, skrevet et par låter, og...
- D1: Ja, vi har faktisk skrevet en/ vi skal ta og lage en EP faktisk. Og, vi ble skikkelig interessert i dette her.
- F: Altså, interessert i countrymusikk eller...?
- D2: Ja, og i òg livet rundt det og ... (utydelig)
- D1: Fra vi/ det miljøet vi kommer fra, sånn spesielt med musikklinja, så er country litt sånn tabu, for at det er sett på som enkel musikk. Og så på musikklinja så er det liksom jazz og klassisk og sånn derre skikkelig avanserte sjangere som ... (utydelig)
- F: Her på Firda [videregående skole] altså?
- D1: Ja, det er spesielt på Firda. Det er veldig jazz og klassisk skole. Så... men vi meldte jo oss på i fjor da, og så var det/ nå i år så har det meldt seg på flere i fra Firda, på konkurransen. Så vi starta en liten sånn herre... liten/
- D2: Driver og svømmer på overflata av countrymiljøet.
- F: He-he-he...!
- D1: Det er litt kult liksom – det ... (utydelig) noe nytt. Og så det å mestre forskjellige sjangre, det er jo... i hvert fall vi to veldig interessert i da.
- D2: Ja, det er ikke/ det er vanskelig å kunne mange sjangre. Country er faktisk ikke så lett som de skal ha det til. Det handler litt om feelen og grooven og, ja!

(Gruppeintervju, 1. mars 2014)

Bandmedlemmene peker på at den lokale videregående skolen holder fram med tradisjonelle studietilbud i jazz og klassisk musikk. En slik institusjonalisering av uttrykksformer som over tid har gått for å være høykulturelle og seriøse, kan ses i kontrast til enkelte elevers uformelle egeninnsats via festivalen til fordel for countrymusikken i og utenfor skolen (jf. Dyndahl et al., 2015, s. 145). Til tross for at country representerer en alternativ og delvis marginalisert sjanger, kan den ifølge informantene også være ganske avansert. Der det formelle utdanningssystemet av og til kan se ut for å opprettholde et mer eller mindre tradisjonelt sjangerhierarki, bidrar disse unge musikerne og deres uformelle læringspraksiser kanskje heller til å bryte det ned, eventuelt til å snu distinksjonene på hodet. I kulturkommunen Gloppen, som så mange andre steder i vårt samfunn, ser vi en dynamikk utfolde seg som utfordrer tradisjonelle forståelser av høye og lave posisjoner i kulturen.

Tilbake til kultursalen og åpningskonserten: Lokal- og rikspolitikere sitter på første rad sammen med deler av festivalledelsen og andre inviterte gjester, inkludert meg selv. Som fylkesordføreren var inne på i sin hilsen og Anders Førde Midtbø-Band likeledes i intervjuutdraget ovenfor,

tematiseres skillet mellom høy og lav kultur ved flere anledninger under konserten. Tidligere kulturminister Anniken Huitfeldt refererer i åpningstalen sin til den statushevingen hun mener sjangeren har gjennomgått i Norge i senere tid. Dette illustrerer hun blant annet ved å trekke fram sidestillingen av country med andre allerede anerkjente sjangre innunder knutepunktordningen. I tillegg påpeker den tidligere statsråden at deler av kultureliten og artist-Norge i økende grad og relativt fordomsfritt nå også omfavner countrymusikken. Journalisten og forfatteren Kristian Meisingset og musikeren og entertaineren Odd Nordstoga er, ifølge Huitfeldt, blant disse. Og på Breim har de begge blitt tatt imot med åpne armer. Slik er ”Norsk Countrytreff ... med å løfte hele countrysjangeren”, slår Huitfeldt fast (åpningstale, 10. juli 2014).

Imidlertid spiller Nordstoga selv eksplisitt på kjente stereotyper og harrystempelet som fremdeles hefter ved sjangeren i opptreden han har mot slutten av konserten. Han beskriver blant annet opplevelsen sin av å være på countryfestival i Dalen i Telemark som ung. ”Bare Bjøro Håland var edru”, forteller Nordstoga fra kultursalens scene før han humoristisk bemerker at han aldri hadde trodd han noen gang ville komme tilbake til en countryfestival. De andre artistene på programmet denne kvelden – de unge talentene og de etablerte rockabilly-, tex-mex- og bluegrassbandene o.a. – ser på sin side ikke ut til å være nevneverdig opptatte av tilsvarende høy/lav tematikk. De bare spiller.

Ett år etter at Huitfeldt åpnet jubileumsfestivalen, er det statssekretæren på kulturområdet i Høyre og Fremskrittspartiets regjering, Bjørgulv Vinje Borgundvåg, som står for den offisielle åpningen av Norsk Countrytreff 2015. Før åpningskonserten går i gang, kjenner jeg på en spent, avventende stemning i kultursalen. Det er første gang høyresiden i rikspolitikken åpner festivalen, og den sittende regjeringens kulturminister, Thorhild Widvey, har gått langt i å antyde at noe må skje med knutepunktordningen – den fungerer ikke etter hensikten og har uheldige virkninger på det samlede festivalfeltet, hevdes det fra flere hold. Fungerer gjør den derimot for mange på Breim og ellers i Sogn og Fjordane. I minuttene før åpningskonserten begynner, sitter statssekretæren på første rad sammen med deler av festivalledelsen og andre inviterte VIP’er. Denne gangen har jeg selv tatt plass høyt oppe i amfiet, og posisjonen gir meg god oversikt over både scene og sal. Personer i publikum kaster av og til blikk ned mot Borgundvåg, som har bakgrunn som klassisk sanger, skolert sådan. Utgjør han – og det regimet han representerer – en

trussel for countryfestivalens framtid? Muligens gjør han det. Men her er han altså, og han skal straks få en sjanse til å presentere seg for forsamlingen.

Borgundvåg er bestemt, men samtidig avvæpnende, med hensyn til de kulturpolitiske overveielserne som for tiden foretas og konsekvensene som kan bli utløst i nær framtid. Dagens regjering, forsikrer han, etter å ha tegnet opp et bilde av countryfestivalen som lokal og regional identitetsbygger og arena for unike kunstopplevelser, ”er opptatt av at gode festivaler blir tatt vare på på en god måte, og det skal vi sørge for” (åpningstale, 9. juli 2015). Applaus.

I likhet med Huitfeldt ett år tidligere snakker statssekretæren også varmt om frivilligheten som er så viktig for at fellesskapet skal fungere og som bidrar til å sikre et mangfoldig kulturliv. I denne sammenhengen påpeker Borgundvåg at innsatsen og engasjementet på Breim er formidabel. Applaus. Han omfavner òg countrymusikken, blant annet ved å fremheve et relevant aspekt ved sjangerens tilblivelse og en mulig årsak til at denne musikken treffer så godt i Norge. Disse kan ses på som to sider av samme sak:

Countrymusikken har fått en helt spesiell gjenklang i det norske folkelynnnet. Noe av årsaken finner du i/ kanskje i de sterke røttene i europeiske folkemusikktradisjoner som countryen òg har. For country er en sammensatt sjanger med koblinger til ulike musikalske kulturer og med en tilsvarende bredde av uttrykk. (Åpningstale, 9. juli 2015)

Borgundvåg er ute i offisielt ærend, og han taler som forventet deretter. Allikevel fremstår han også som folkelig, nær, kunnskapsrik og engasjert i møtet med åpningskonsertens publikum og ulike representanter. Han turnerer diskursen mesterlig, og de tilstedeværende synes å anerkjenne hans ståsted og legitime maktposisjon på tvers av countryen, den klassiske musikken og kulturpolitikken. Om ikke Borgundvåg personlig er en kulturell *alteter*, en såkalt ’omnivore’ (Peterson & Kern, 1996), noe det er godt mulig at han er, så utviser Staten gjennom dens tilstedeværelse ved og støtte til Norsk Countrytreff og sjangeren festivalen representerer, en form for institusjonelt ’alteterskap’ (Dyndahl et al., 2014) og (selv)forsterket kosmopolitisk orientering (A. Bennett & Woodward, 2014). En slik inkluderende praksis og åpenhetsideologi kan igjen tolkes som del av en makroorientert musikalsk gentrifiserings- og endringsprosess (jf. Dyndahl et al., 2014), noe jeg skal behandle utførlig senere i analysen.

Nå derimot, skal den gjenklngen Borgundvåg viste til, få danne utgangspunkt for dette kapittelets to neste deler. Jeg skal blant annet belyse hvordan countrymusikkens gjenklang i vår kulturkontekst og bevissthet kan manifestere seg både i festcountryen til band som Vassendgutane og Gunslingers, i det jordnære og moderne americanauttrykket til artister som Claudia Scott og Willy Clay Band, og i annen sjangeroverskridende musikk på festivalprogrammet. Jeg skal starte med beveggrunnen for de uttrykkene som har blitt presentert på NCTs Blågras-konsserter i tre av årene med knutepunktstatus (2013, 2014 og 2015).

7.2.2 Blågras i Lada 'na Malla

En kilometer fra hovedarenaen, i et område med spredt landbruksbebyggelse i slak helling like under Bøafjellet, ligger en rødmalt låve. Denne låven, eller 'løa' eller 'lada', som de ofte sier her på Breim, er arena for en spesiell konsert. Spesiell blant annet fordi den kjente folkemusikeren og låtskriveren Sigrid Moldestad, som vokste opp på nabogården og gikk i lære i dette området, er vertinne for konserten og de sammensatte kollektivene av musikere som opptre her fra år til år. Den er også spesiell fordi Moldestad selv hadde en sterk relasjon til en gammel dame som bodde akkurat her på plassen hvor konserten arrangeres i dag. Damen ble kalt Malla, og minnet om henne lever fortsatt og hedres med konserten *Blågras i Lada 'na Malla* under Norsk Countrytreff.

Blågras-konseptet representerer et samarbeid mellom festivalen og Sigrid Moldestad.

Festivalledelsen knytter konserten direkte til sentrale knutepunktkriterier som omhandler kunstnerisk innhold, innovasjon og publikumsutvikling (intervjuer, 2014 og 2015). Moldestad har selv beskrevet denne prosjektbaserte konserten som et møte ” mellom musikk, tradisjoner og musikere som alle har gitt rot i det som har blitt countrysjangeren” (introduksjon til Blågras-konserten, 12. juli 2014). Med seg på scenen i låven har hun hvert år nye skandinaviske, britiske og amerikanske tradisjonsmusikere som etter å ha jobbet kreativt sammen noen dager i forveien, presenterer en eklektisk konsert som på ulike måter utforsker temaet Borgundvåg var inne på i sin åpningstale, nemlig *countryens gjenklang i vår kultur*:

Vi har hatt det hett, på flere vis. Og i år som i fjor så gjør disse dagene meg overbevist om at vi egentlig kommer ifra samme spellemannstre. Sangen, historiene, fortellingene som blir fortalt, bondelivet, det enkle, det store og det gjennomgående, kontrasten mellom liv og lek, savn og lengsel – det går igjen i alt materialet vi kommer med uansett hvor vi kommer ifra. Dere skal nå få være med på en konsert som tar denne reisen, over havet, fra det skandinaviske, fra fjordene,

fjellene, og skogene. Idéen om det forgjette landet Amerika, det (*sic*) hadde jo allerede drevet i land her fra øyene lenger vest. Livet var karrig og hardt. 800 tusen mennesker flyttet over til Amerika. Her i fylket over 40 tusen, tilsvarende i dag halve befolkningen – halve fylket for over. Og folk trengte nytt håp, og i lag med mange andre europeere og skandinaver tok de familiene med seg, de tok med seg tonene, og fortellingene sine for å søke lykken. Velkommen om bord! Vi starter midt i aksen, på de britiske øyene. (Sigrid Moldestad, introduksjon til Blågras-konserten, 12. juli 2014)

Som jeg har beskrevet tidligere i avhandlingen, er det godt dokumentert at tradisjonell, muntlig overlevert musikk fra Europa, spesielt ballader og folketoner fra de britiske øyer, bidro til det vi i dag kaller countrymusikk (Malone & Neal, 1968/2010, s. 1; Neal, 2013, s. 5-6; Vestby, 2015). Hvorvidt norske folketoner hadde en signifikant plass i formasjonen av amerikansk folkemusikk før deler av den ble kommersialisert som 'hillbilly music' (den første formen for kommersiell country) i Sørstatene, er det derimot lite som tyder på. I tråd med Moldestads introduksjon til Blågras 2014 ovenfor har det blitt rapportert at utvandrede norske spelemenn brakte med seg tradisjonelle feleslåtter og gammeldans til USA allerede på 1800-tallet, og at disse spelemennene spilte sammen med amerikanske 'old-time'-musikere (Eimhjellen, 2007; Vestby, 2015). Imidlertid foregikk denne aktiviteten ifølge Eimhjellen (2007) primært i de 'skandinaviske områdene' lenger nord i USA og i Canada. Det var heller i fjellområdene sørover, nærmere bestemt i de sørøstlige Appalachene, at relativt nyoppståtte amerikanske folkemusikktradisjoner tok opp i seg elementer fra for eksempel blues og gospel, for så å bli lydfestet, 'pakket inn' og markedsført som 'hillbilly' av musikkindustriens plate- og radioprodusenter (Malone & Neal, 1968/2010, s. 1). At norsk folkemusikk har bidratt til å gi rot til countrysjangeren, blir dermed antakelig kun uttrykk for en hendig romantisering. Utsagnet synes ikke som tatt ut av det blå, men er kanskje best egnet til å understøtte det som foreløpig fremstår som en myte om kontakt og påvirkning. Moldestads hovedpoeng med Blågras begrunnes heller ikke i et ønske om å skulle dokumentere en slik utviklingssammenheng. Den sentrale idéen reflekteres snarere i et sterkt fokus på å utforske og få synliggjort et overordnet tematisk, ideologisk og musikalsk slektskap på tvers av de ulike tradisjonene og stilretningene Blågras-musikerne til enhver tid representerer. Dette kom tydelig fram i løpet av de tre Blågras-konsertene som alle inneholdt en rekke eksplorerende og ofte også sjangeroverskridende innslag som på forskjellige måter kan knyttes til countrysjangeren. Jeg skal i det følgende begrense meg til to eksempler fra konsertenes program – to innslag som står i nær sammenheng med hverandre.

De to første Blågras-konsertene ble på høytidelig måte avsluttet med salmen 'Fager kveldssol'. Ved begge anledninger dedikerte Sigrid Moldestad sangen til Malla, nabodamen hun likte så godt, som bodde nettopp her. I feltnotatene fra pilotstudien jeg gjennomførte under festivalen i 2013, skrev jeg blant annet følgende om konsertens tema og avslutningsnummeret:

Reiser og møter som utgangspunkt for konserten; reise ut og reise hjem; hjemsted og røtter viktig i musikken, jf. bluegrass; dette kom sterkt til uttrykk til slutt under salmen 'Fager kveldssol'; felles opplevelse mellom artistene og publikum gjennom allsang; salmen er godt kjent i området og ble i denne settingen Sigrids sang til ho Malla; hun var veldig beveget; publikum tok over forsangen på hennes vegne, men Moldestad hentet seg inn og ble med etter hvert. (Feltnotater, 13. juli 2013)

Blågras er konserten hvor Moldestad kommer hjem, i både bokstavelig og metaforisk forstand. Den sterke lokale forankringen til salmen 'Fager kveldssol' og det at musikerne og publikum sammen gir seg følelsemessig i kast med den, danner grunnlag for en potensielt dyptgripende felles musikkopplevelse. Hendelsen og opplevelsen kan forklare som liminal for de tilstedeværende, nærmere bestemt at samspeillet mellom de deltagende aktørene kan ha virket transenderende eller grenseoverskridende på dem både erkjennelsesmessig på individplan og sosio-hierarkisk på et mer kollektivt plan (Bakhtin, 1965/2003; Turner, 1969/1997, s. 94-97) underveis i sangen og etter konsertslutt. Deltakerne, inkludert meg selv, ble her samtidig tatt inn som del av den lille countryfamilien – den som finnes lokalt på Breim med forgreininger til omlandet rundt og som vedlikeholder tradisjonsrike musikkpraksiser så vel som nostalgiske og tilbakeskuende karaktertrekk i befolkningen (feltnotater, 13. juli 2013).

To år senere, under Blågras 2015, står den folkekjære salmen imidlertid ikke lenger på programmet. Til allsangen har Moldestad valgt å gi rom for en annen utøver og en annen hymne på en annen musikalsk grein med tydelig relevans for countrysjangeren:

Sigrid: Som regel har vi/ vi har tatt en litt høytidelig sang til slutt her. I år skal vi gi den ballen til Amerika og til Riley.

Riley: He-he...

Sigrid: Take it away, Riley!

Riley: Okay... I come from Southern Appalachia. I come from the Southern mountains of the United States, in the East coast. And we have a very old tradition, which comes from Scotland. And we/ we line out songs. So I will/ I will give you the line, and you'll sing it back to me. Right? You can do this, trust me. Here we go! Go with me:

Amazing grace, how sweet the sound (That saved a wretch like me)

Alle: That saved a wretch like me (Riley: I once was lost, but now I'm found)

Alle: I once was lost, but now I'm found (Riley: 'Twas blind but now I see)

Alle: 'Twas blind but now I see (Riley: 'Tis grace hath brought me safe thus far)

Alle: 'Tis grace that brought me safe thus far (Riley: And grace will lead me home)

Alle: And grace will lead me home (Riley: How precious did that grace appear)

Alle: How precious did that grace appear (Riley: The hour I first believed)

Alle: The hour I first believed (Riley: When we've been there forevermore)

Alle: When we've been there forevermore (Riley: And the sun forbears to shine)

Alle: And the sun forbears to shine (Riley: 'Tis grace hath brought me safe thus far)

Alle: 'Tis grace that brought me safe thus far (Riley: And you shall be forever mine)

Alle: And you shall be forever mine

(Blågras, Norsk Countrytreff, 11. juli 2015)

'Amazing grace' er en britisk hymne fra sent 1700-tall som, ifølge *Wikipedia*, fant veien til Amerika og etter hvert også inn den globale populærkulturen (Amazing grace, 2016). Sangen har i mer enn et halvt århundre vært del av standardrepertoaret innen country gospel, men den er å finne i mange forskjellige versjoner også innenfor andre musikkjangre. Teksten til 'Amazing grace', for øvrig skrevet av den britiske presten og salmedikteren John Newton (1725-1807), har blitt sunget med mange ulike melodier siden hymnen først så dagens lys for i underkant av 250 år siden (Amazing grace, 2016). I låven på Breim benytter Riley Baugus imidlertid den melodien mange kjenner fra populærmusikken og den afro-amerikanske 'spirituals'-tradisjonen. Dette gjør det relativt enkelt for publikum å synge med i låven, selv om de av og til ikke er helt enige om hvilke ord som skal synges. På slutten av hver verselinje i allsangen gir Baugus oss den neste, i tråd med sangtradisjonen han refererte til – en form for 'call and response'. Selv merker jeg at jeg ikke bare er opptatt av å få med meg teksten. Jeg klarer ikke unngå å fokusere på det vokale uttrykket – stemmen og fraseringene – til Baugus. Han synger så upolert, ærlig og spesielt at jeg kjenner jeg blir tidvis 'satt ut' underveis i sangen. På lydopptaket jeg gjorde av konserten, hører jeg i ettertid hvordan enkelte andre i publikum også reagerer på noen av fraseringene og ornamenteringene Baugus fremkaller vokalt. Jeg oppfatter at det først og fremst reageres med latter og overraskelse – ikke fordi Baugus' sang er upassende eller dårlig, men antakelig fordi fremførelsen oppleves som unik og uvant i vår kulturelle kontekst. Vi blir tatt med tilbake til det forgjettede land, og

'hillbillyen' Baugus – for anledningen ikledd mørkeblå snekkerbukse og grønn John Deere-caps – manifesterer med ett en hel tradisjon og selve opphavet til den moderne countrymusikken. I tillegg til at Baugus' stemme i utgangspunktet låter sterkt, rått og ekte, fanges den opp av mikrofoner på scenen og løftes dermed ytterligere via PA-anlegget og ut i salen hvor publikum sitter på de trange benkeradene. Baugus blir dermed en tydelig forsanger for allsangsekvensen til tross for at ikke alle bakover i lokalet kan se han skikkelig. Stemmen, sangen, teksten og interaksjonen mellom artist og publikum lever langt på vei uavhengig av det visuelle akkurat i denne delen av konserten. Lyden og musikken reiser på tvers og mellom oss som individer og deltakere i kulturfellesskapet i den gamle låven denne lørdagskvelden.

Sett i et teoretisk perspektiv vil jeg fremholde at kommunikasjonsprosessen mellom artisten og publikum her kan knyttes til en form for førstepersonsautentisitet:

Particular acts and sonic gestures (of various kinds) made by particular artists are interpreted by an engaged audience as investing authenticity in those acts and gestures – the audience becomes engaged not with the acts and gestures themselves, but directly with the originator of those acts and gestures. ... [A]uthenticity of expression, or what I also term 'first person authenticity', arises when an originator (composer, performer) succeeds in conveying the impression that his/her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form with an audience. (Moore, 2002, s. 214)

Det kan også spores liminale trekk i den musikalske samhandlingen som oppstod mellom Baugus, publikum og de øvrige musikerne på scenen under 'Amazing grace'. I dette avgrensede øyeblikket eksisterer og erfarer vi i en sosiokulturell tilstand av overenstemmelse og likskap gjennom den felles sangopplevelsen (jf. A. Bennett & Woodward, 2014, s. 14). Vi utgjør et temporært 'communitas' av likeverdige (Turner, 1969/1997, s. 94-97) i den rustikke låven på Breim med mulige koblinger til religiøsitet og et transatlantisk trosliv. Samtidig innlemmes publikum – i det minste for en kort stund – i den store countryfamilien, noe som muliggjøres gjennom eksempelvis Riley Baugus' autentiske fremtoning og formidling, inkludert hans evne til å skape en vellykket interaksjon med publikum.

Hva kjennetegner så publikum på Blågras kontra publikum på andre NCT-konsserter? Bjørn, den eneste av intervjuinformantene mine som var på denne konserten som ordinær publikummer i 2014, fremstår som en person med holdninger og væremåter som antakelig er typiske for den øvre middelklassen i Norge: Han er opptatt av et mangfoldig kulturliv; han er engasjert i aktuelle

samfunnsspørsmål; han oppsøker både teateret og ulike konsertarenaer; og han understreker, som en kuriositet, at han velger bort kanaler som P4 fordi det spilles for mye kommersiell populærmusikk der (intervju, 20. januar 2015). Med andre ord markerer han avstand fra det som kan oppfattes som den enkle og likefremme smaken og kulturbruken til 'folk flest'. Videre deltok Bjørn dette året kun på festivalens Blågras-konsert. Han valgte bort alle de andre programtilbudene.

Den kvantitative spørreundersøkelsen jeg gjennomførte i forbindelse med Norsk Countrytreff 2014, avdekker at blant de 21 respondentene (av totalt 119) som hadde valgt å gå på Blågras-konserten, så oppgir 62 % at de har fullført en bachelor- eller mastergradsutdanning (eller tilsvarende). Aldersspredningen er ganske jevn mellom de på 44 år- og de på 45 år+, mens andelen kvinner og menn fordeler seg tilnærmet likt, henholdsvis 48 % og 52 %. Til sammenligning oppgir 52 % av de i alt 31 surveyrespondentene som deltok på åpningskonserten, at de har fullført en grad innen høyere utdanning – en noe lavere andel enn tilsvarende gruppe på Blågras, men fremdeles over halvparten. Andelen eldre (45 år+) var noe høyere på åpningen enn på Blågras. Og denne gruppen på 31 individer besto av litt flere menn, 61 %, enn kvinner, som utgjorde de resterende 39 %. Hvis vi videre ser disse tallene i forhold til variabelfordelingen ved NCTs hovedscene lørdag kveld samme år, kan vi ane et grovmasket mønster. Blant de i alt 77 personene som krysset av for at de var tilstede på konserter ved hovedscenen denne lørdagen, var fordelingen mellom kvinner og menn tilnærmet lik som for åpningskonserten. Spredningen i alder var igjen ganske jevnt fordelt, på linje med Blågras. Imidlertid var andelen personer med fullført høyere utdanning foran hovedscenen betydelig lavere enn ved de to spesialkonsertene. Blant disse 77 personene talte de med fullført universitets- eller høyskoleutdanning kun 31 %. Supplert med tall knyttet til inntektsnivå – hvor 43 og 50 % av de tilstedeværende på henholdsvis Blågras og åpningskonserten hadde en brutto husholdningsinntekt på kr. 650 000 eller mer, mens bare 28 % av respondentene ved hovedscenen oppga en tilsvarende høy samlet inntekt per husholdning – finnes det, til tross for at undersøkelsen ikke er representativ for festivalens samlede publikum, samlet sett en tendens til at utdanningsnivå (og presumptiv statusgruppetilknytning) betyr mer for hvilke konserter publikum oppsøker enn det alder og kjønn isolert sett gjør. Det kan med andre ord se ut til at det eksisterer et klasseskille på countryfestivalen, noe også forfatteren og kulturkommentatoren Kristian Meisingset (2013) tar til orde for, hvor de høyest utdannede og sosioøkonomisk best stilte festivaldeltakerne gjerne

oppsøker spesialkonserter som åpningen og Blågras, mens de mindre privilegerte, for eksempel typiske arbeiderklassefolk eller personer uten arbeid, først og fremst holder seg på hovedarenaen. Både spørreundersøkelsen fra 2014 og observasjoner gjort alle tre år, avdekker imidlertid en viss overlapping knyttet til de ulike publikumsegmentenes fordeling. I det neste resultat- og analysekapittelet skal jeg nyansere bildet av hvem NCT-publikummet er med hensyn til demografisk bakgrunn, oppslutning rundt festivalens konserter, musikksmak og øvrig kulturell orientering.

Før vi vender blikket mot hovedarenaen og aktiviteter der, setter jeg av plass til en kort refleksjon. Underveis i prosjektet har jeg nemlig spurt meg selv om middelklassefolk og andre sosioøkonomisk godt stilte mennesker som kun velger NCT-konserter som Blågras, åpningskonserten og kirkekonserten og som gjennom en slik kulturpraksis kan sies å invadere countrymusikken og dens diskursive kontekst, egentlig opplever at de er på festival. Eller er det snarere slik, i hvert fall for noen, at opplevelsen bare føyer seg inn som enda en musikkopplevelse i en lang rekke av konsertbesøk? Musikalsk gentrifisering handler blant annet om at privilegerte mennesker fra høyere sosiale lag 'invaderer' musikkulturer som tradisjonelt har blitt sett på som mindreverdige – som lavkultur, for eksempel country- og dansebandmusikk (Dyndahl et al., 2015; Dyndahl et al., 2014). I en slik snever forstand foregår fenomenet opplagt på NCT. I og med knutepunkttildelingen har en slik kulturell 'invaderingspraksis' blitt forsterket, og den har antatt noen tilleggdimensjoner som jeg skal komme ytterligere tilbake til senere. Etableringen av for eksempel Blågras og åpningskonserten og publikumssammensetningen på disse arrangementene vitner om en slik utvikling. Likevel er egentlig disse forholdsmessig privilegerte publikummerne på festival? På én måte er de det, all den tid NCT er arrangør, og disse konsertene står på festivalprogrammet. Sett fra et annet perspektiv tar de ikke del i den egentlige festen som representerer den opprinnelige festivalaktiviteten, da det mer privilegerte segmentet kun i begrenset omfang synes å oppsøke NCTs hovedarena på Fjordhestgarden. En mer omfattende musikalsk gentrifisering hvor det opprinnelige NCT-publikummet blir skjøvet ut og fordrevet til fordel for 'fiffen' (Dyndahl et al., 2015; Dyndahl et al., 2014), finnes det ikke empirisk belegg for i denne studien. Blågras, åpningskonserten og publikum ved disse arenaene synes å komme i tillegg til – ikke i stedet for. Vidar Kvalshaugs tese om at fylla omvendt kommer i veien for 'fiffen' eller de 'seriøst interesserte', for å bruke hans egen betegnelse (Kvalshaug, 2011, 11. juli), kan derimot fremdeles synes å ha en viss gyldighet, i hvert fall hvis vi setter likhetstegn

mellom 'fiffen' og enkelte elitegrupper, for eksempel kultureliten (jf. Ljunggren, 2014). Festivalen på Breim har siden knutepunkttildelingen ble kjent ved flere anledninger blitt kraftig kritisert for både ukultur knyttet til alkohol og dårlig bookingarbeid de senere årene av personer og instanser som, i tråd med Ljunggrens definisjoner av ulike elitegrupper, kan sies å representere en norsk kulturelite (se f.eks. Kvalshaug, 2011, 5. september; Meisingset, 2013; Norsk kulturråd, 2014). Som konsekvens av denne situasjonen, slik den har blitt fremstilt, kan det synes som om slike elitepersoner og 'voktere' av en mer raffinert countrysmak avstår fra å innfinne seg på *knutepunktfestivalen NCT* hvis kanskje viktigste mandat er å være kunstnerisk ledende innenfor sjangeren i Norge.

7.2.3 Countryfest på Breim

Klokka er 17 og det er midt i juli. Sola stikker fram fra et lett skydekke som krenger frem og tilbake over dalen. Det er ganske kaldt for årstida. Den massive fjellryggen Bøafjellet – stedvis dekt av snø – ruver over Øvre camping. Campingvognene – mange av dem dekorert med amerikanske og norske flagg – våker i sin tur over selve festivalplassen. Du ser dem godt fra hovedscena og danseplattingen som nå er tom for folk da aktiviteten foregår andre steder. Countrypublikummet er segmentert; campingfolket er for øyeblikket også splittet. Mange holder seg ved vogna eller teltet hvor de griller og koser seg – prøver å holde varmen. Andre sitter på Kolbeins Saloon hvor en nyslått Spellemannvinner i countryklassen og legende i norsk countrysammenheng, Claudia Scott, underholder. Hun forteller fra scenen at dette er første gang i løpet av sin lange karriere som country- og americanaartist at hun spiller på festivalområdet på Norsk Countrytreff. Året er 2015, og det er countryfest på Breim for 21. gang på rad. Akkurat nå: stille før stormen – for utpå natta blir det et etterlengtet gjensyn med Vassendgutane fra Ørsta. Det er tre år siden sist *de* gjestet festivalen. Totalt har de stått på festivalplakaten 9 ganger i perioden 2004 til 2015 (Norsk Countrytreff, 2014).

På Kolbeins denne fredag ettermiddagen fremfører Claudia Scott eget materiale. Vi hører noen gamle sanger og noen nye fra hennes siste utgivelse *Follow the lines* (Scott & Voldsdal, 2014), som hun vant Spellemann for. I en pressemelding for det nye albumet beskrives artisten og musikken slik:

Claudia Scott har lenge vært ansett som en av Norges fremste sangere/ låtskrivere innenfor uttrykket (*sic*) som i dag best betegnes som americana, countryinfluert musikk som også har tatt opp i seg elementer fra bluegrass, gospel, soul og rock. ... Claudia Scott har vokst opp i en familie der alle har reist. I årene som har gått siden utgivelsen av 'Flowers & Thorns' har Claudia blant annet tilbrakt mange år i Music City, USA; Nashville. Der har hun hatt eksepsjonell anledning til å utvikle og foredle sin egen låtskriving i miljøer som mange vil si er verdens mest krevende. Noen av sangene som er å finne på 'Follow the Lines' er således skrevet sammen med mestere i faget som Kevin Welch, Kieran Kane og David Olney. (Scott, 2014).

På Kolbeins opplever jeg artisten Claudia Scott som nettopp dette: en dyktig 'singer-songwriter' og håndverker innenfor den eklektiske americanatradisjonen, hvor musikken gjerne skal låte nært, ekte og sofistikert – noen ganger 'omvendt sofistikert' i tråd med utbredte 'hard-core' countryidealer, jf. Peterson (1995/2004). Det er her denne artisten primært hører hjemme. Allikevel oppfatter jeg en viss ambivalens i Scotts musikalske uttrykk og sceniske formidling. Den er for meg ofte *både* uformell og privat *og* distansert, allmenngyldig og profesjonell på én og samme tid innenfor den omlag én time lange ettermiddagskonserten på Kolbeins. Mellom låtene refererer Scott for eksempel til en familiær relasjon (faren, som også var countrymusiker) og tiden i Nashville på en nær og personlig måte. Og selv om tekstene også synges med følelsesladd innlevelse, omhandler de gjerne utbredte temaer innenfor populærmusikken – temaer som vekker allmenn gjenklang, slike som kjærlighet og selverkjennelse, livets opp- og nedturer og mulighetsrom (som for eksempel i tittellåten fra hennes seneste utgivelse). Det er opplagt ikke noe motsetningsforhold mellom en slik følelsesrik framføring og selve det tematiske innholdet som formidles. Men akkurat her, rent tekstlig, fremstår Scott for meg mer som 'soft country' enn som 'hard' (jf. Peterson, 1995/2004). Hun opptrer også rutinert og profesjonelt og utviser således en viss distanse til publikum. Det faktum at scenen på Kolbeins er plassert ganske høyt over publikum, og at svært få danser under konserten, forsterker denne avstanden mellom artist og publikum. Anslagsvis 150 publikummere sitter allikevel på benker og lytter og koser seg gjennom konserten. Bandets besetning følger før øvrig et standard rockeoppsett – to gitarer, bass og trommer – utvidet med pedal steel-gitar og munnsspill, noe som ellers bygger oppunder americanatilknytningen og penser 'hard/soft'-ambivalensen tilbake til det mer harde, autentiske uttrykket som gjerne forbindes med slike artister.

Willy Clay Band fra Kiruna i Sverige fortsetter festen på hovedscenen etter amerikanske Billy Yates og før Vassendgutane samme kveld. Publikum danser så godt som uavbrutt mens alle disse artistene står på scenen. Stemningen er god. I likhet med Claudia Scott kan Willy Clay Band også

defineres innenfor americanasjangeren, og det mannsterke bandet spiller på flere av de samme stiltrekkene som Scott gjorde tidligere på dagen. Før de fremfører låta 'The miner (Kiruna)' (2009) – etter uttalt ønske fra en av publikummerne rett foran scenen – forteller bandets bassist hvordan sangen tar opp en for dem universell tematikk. I introduksjonen fokuserer han på bandets røtter i gruvesamfunnet Kiruna i Nord-Sverige og paralleller til det ofte enkle, men harde hverdagslivet i arbeiderklassesamfunn i USA. Budskapet om at livets realiteter som gruvearbeider gjerne er de samme for oss som for dem, kan tolkes som en variasjon over den gjenklangtematikken jeg har vært inne på tidligere. Willy Clay Band og deres musikk kan dermed autentiseres ved at framføringen "succeeds in conveying the impression to a listener that that listener's experience of life is being validated, that the music is 'telling it like it is' for them" (Moore, 2002, s. 220).

I et innspill fra Norsk Americana Forum (NAF) knyttet til Kulturrådets vurdering av den kunstneriske måloppnåelsen til NCT som knutepunktfestival med sjangeransvar (Norsk kulturråd, 2014), ble det reist spørsmål om sjangeren kunne vært tjent med en dedikert scene på knutepunktfestivalen som ivaretok americana bedre som relevant musikalsk retning. NCT hadde tidligere vært i dialog med NAF om et samarbeid rundt etablering av en slik scene for americanaartister. Én av festivalledelsens representanter ser saken fra flere perspektiver:

[J]eg tenker jo at det/ det må jo være viktigere at vi tar det [americana] inn som en del av helheten for festivalen og synliggjør det. For det vil jo man nå et mye større publikum i stedet for at vi skal bryte ut enda en scene til det, når den er så udefinerbar for folk flest. For det tror jeg er kjempeviktig: folk flest vil ikke klare å/ bluegrasskonsert skjønner de at er, det er bluegrass som er den type musikk; americana kan du gå til veldig mange og de skjønner ikke hva det er forskjell på – hva er Claudia Scott der i stedet for der. ... [P]rosjekt som Blågras eller helt nyskapende prosjekt har hatt større verdi for oss enn å skape scener til eksisterende delsjangre som vi inkluderer i festivalen. Hvis du nå tenker americana og de artistene som er aktuelle der, de kan vi òg ha ellers på festivalen. Men type prosjekt som Blågras, som blir helt nyskapende, det er nok/ det har en større verdi for både oss og for sjangeren, tror jeg da. (Gruppeintervju, 4. mars 2015)

Snarere enn å se saken fra artistenes perspektiv begrunner NCT-representanten en helhetlig integrering av americana på festivalprogrammet først og fremst med publikums behov og et mål om å nå flest mulig med musikken. I sitatet kommer en inn på det vanskelige spørsmålet om sjangergrenser og det at disse kan være vanskelige å oppfatte for folk uten spesialisert kunnskap. Den kulturelle kapitalen (jf. Bourdieu, 1986/2011) i form av musikkunnskaper NAF og andre ekspertaktører innehar og benytter seg av diskursivt, antyder representanten at publikum på

Breim har til gode å tilegne seg. Derimot kan festivalen, om den programmeres hensiktsmessig og publikum er mottakelige, bistå dem i en læringsprosess som knytter eksponering, erfaring og kunnskap sammen med ervervelse av slik kulturell kapital som potensielt resultat. Endelig antas det her fra ledelseshold at det innovative prosjektet Blågras betyr mer for sjangeren sett under ett enn det en utsjalting av americana i form av en dedikert scene ved deres festival ville gjort. Disse bestemte programmeringsvalgene og utviklingsaspektene reflekterer på ulike måter Norsk Countrytreffs ambisjoner som kunstnerisk ledende knutepunktfestival, sjanger- og publikumsivaretaker.

Vassendgutane kommer ofte i posisjon som den store 'snakkisen' i forbindelse med Norsk Countrytreff. Representerer de bare fyll og klovneri? Er tekstene deres bare tull og tøys? Spiller de egentlig country? Egner de seg på en knutepunktfestival? Det kan fremstå som om Vassendgutane er bandet man enten elsker eller hater – eller elsker å hate.

Det er tre år siden festcountrybandet sist sto på scenen på Breim, og forventningene er der på sedvanlig måte. En av publikumsinformantene mine mente jeg ville merke at Vassendgutane skal spille på festivalen i 2015. Det er full rulle og tett med folk hver gang de spiller, forklarte hun – ”det er sånn Vestlandsmusikk som man kan kjenne seg igjen i” (intervju, 5. mars 2015). En representant for festivalledelsen betegner Vassendgutane som et stemningsskapende festband og ”et kapittel for seg selv ... De årene de ikke er her er det ramaskrik” (intervju, 27. februar 2014). På sin hjemmeside forbereder bandet publikum og arrangører på hva de har i vente i følgende ordelag:

På konsert med Vassendgutane får du oppleve hva det vil si å være på en ekte fest på lokalet. Bandet gir alt, og drar med publikum i allsang så det ljømer! Det er nesten umulig å forlate lokalet uten å være i godt humør. ... Låter du vil høre er for eksempel Granada, Ungkar med dobbelseng, Siste dansen, Nam Nam Nam, 60-sone og mange fler, muligens får du også høre smakebiter av det nye låtmaterialet. (Vassendgutane, 2016)

Tilbake på Fjordhestgarden: Fra PA-anlegget strømmer det syngende pedal steel-toner og 'twangy' Telecaster-licks fra start til mål. Rike trekkspilltoner føyer seg elegant imellom de øvrige musikalske elementene og bidrar med varme i den kalde sommernatta under Bøafjellet. Bandets to vokalister, Sindre Aam og Arthur Johan Bjørdal, står for den umiskjennelige nasale vokalen på bred Ørstadialekt. Hitlåtene kommer på rekke og rad – alle de overnevnte, gammelt og nytt stoff.

Tekstene bandet formidler, spenner fra det trivielle og vulgære (eks.: 'Hei Reidar' og 'Silikon i tatti') til det satiriske og ettertenksomme (eks.: 'Russerbart og hue' og 'Lika'). Noen stikk til kultureliten i Oslo er det også rom for (eks.: 'Bygdis'). Gjenkjennelses- og allsangfaktoren er stor på Breim denne kvelden, og Vassendgutane fremstår for meg som synonymt med spilleglede og publikumsfrieri. Dette er 'festcountry', 'hard-core' og stemningsskapende sådan. Drivet, varmen og gleden smitter over på de mange publikummerne og fansen foran scenen. De kan faget sitt, Vassendgutane, noe de også fikk anerkjennelse for av Kulturrådet i deres evaluering av den kunstneriske måloppnåelsen til knutepunktfestivalen (Norsk kulturråd, 2014).

Figur 2: 'Festivalgeneral' Nils R. Sandal overrekker Vassendgutane gullplate foran folkehavet under NCT 2015 (Foto: Stian Vestby)



Innimellom den feststemte countryen og rituelle allsangen skjer det også ting:

Fra bandet er det mye fokus på ferie, øl og skåling mellom låtene – Festcountry indeed ... Nils R. Sandal overrekker gullplate oppe på scena etter andre låt. Han har en ivrig, høylydt, oppfordrende, endatil suggerende stil da han snakker til publikummet, som svarer med stor entusiasme. NRS sier: "Vassendgutane har vært med å bygge opp denne festivalen fra begynnelsen". Med andre ord er bandet viktig for countryen på Breim. Motsatt har nok festivalen også vært viktig for bandet. (Feltnotater, 11. juli 2015)

Opptredener på landets store og små countryfestivaler utgjør et årlig sommerlig ritual for Vassendgutane. I løpet av noen få uker spiller de for tusentalls fans rundt omkring i Norges land. Slik pleier, vedlikeholder og utvikler de den store fanbasen. Bandet har i media blitt beskrevet som "en viktig økonomisk garantist for festivalene" (Henriksen, 2011, 10. juli), noe flere aktører i

countryfestivalfeltet bekrefter i samme artikkel. Sandal er selv inne på det i sitatet ovenfor: at det eksisterer en kommersiell symbiose mellom band, festival og publikum. Overrekkelser av platebransjens salgstrofeer representerer også noe rituelt for bandet. Vassendgutane har gitt ut i alt ni album over en 15 års periode – det første i 2000, det foreløpig siste i 2015. Av disse har de sju seneste utgivelsene vært inne på VG-lista. Tre album klatret helt til topps på lista i henholdsvis 2008, 2013 og 2015 (Lista.vg.no, 2016). Bandet har en rekke ganger solgt til gull, platina og dobbel platina, og bensinstasjonen er stedet Vassengutanefans typisk går til innkjøp av bandets CD'er (Brunstad, 2015, 11. juli) Slik kan Vassendgutane ses på som en aktør i 'feltet for storskalaproduksjon' (Bourdieu, 1993a), alternativt som del av det Solhjell og Øien (2012) kaller det 'kommersielle kretsløpet' (*børsen*) i motsetning til det 'eksklusive kretsløpet' (*katedralen*):

Katedralen er ren, børsen er uren. Børsen aksepteres i katedralen bare i den utstrekning den kan finansiere katedralen, og noen ganger knapt nok da. (s. 42)

Den kommersielle og urene lavkulturen festcountrybandet representerer, i likhet med landets danseband (se Stavrum, 2014, s. 297-300), vekker gjerne avsmak blant smaksdommere som kan knyttes til det eksklusive kretsløpet av mer eller mindre smal country. I Aftenposten snarlig etter at Breim var tildelt knutepunktstatusen, ble det luftet tydelige forventninger til leveranse fra kulturelitistisk hold:

En knutepunktfestival kan ikke ha Vassendgutane på topp eller slippe inn mer og mer av dansebandmiljøet, slik vi har sett de siste årene. Det er uendelig avstand mellom internasjonal kvalitetscountry og norske danseband. ... Når Nils R. Sandal sier de ikke bare vil gå for de store publikumsyndlingene, må han også se ut over mainstream-klassen og skue til folk-delen av country, til no depression-bølgen (som var for country det grunge ble for rock) og dets innflytelsesrike band som Wilco, Son Volt, Jayhawks og andre. (Kvalshaug, 2011, 11. juli)

Den typen internasjonale kred-/alternative artister Kvalshaug her etterspør – artister som antakelig kan sies å tilhøre, eller ha tilhørt, countryfeltets eksklusive kretsløp (jf. Solhjell & Øien, 2012) – har også i tiden etter knutepunkttildelingen vært fraværende på NCT. Countryrockerne i The Desert Rose Band, som spilte på festivalens hovedscene i 2014, er imidlertid anerkjente også blant journalister og smaksdommere i Norge, og sentrale bandmedlemmer vekker fremdeles oppmerksomhet og hyllest (Gjestad, 2014, 4. juni; Selvik, Skjeklesæther & Pharo, 2015, 19. juli). Dette bandet fenget ikke bare lytterne og de dansende på Breim dette året, men også mange ungdommer som var kommet for å høre Gunslingers (feltnotater, 12. juli 2014). Prisbelønte

Rhonda Vincent – festivalens hovedartist i 2015 – opptrådte på samme scene etter norske Staut og før Kurt Nilsen. Én av mine publikumsinformanter og flere personer i festivalledelsen uttrykte store forventninger til Vincents konsert (intervjuer, 4. mars og 7. mars 2015; samtale, 11. juli 2015). Artisten på sin side imponerte med sin virtuose, dansbare og publikumsvennlige bluegrass og tradisjonelle country (feltnotater, 11. juli 2015). En annen av mine publikumsinformanter, Eirik, var blant dem som lot seg imponere av både Desert Rose Band og Rhonda Vincent & The Rage. Ifølge han var dette country og bluegrass av høyeste kvalitet og medvirkende årsaker til at han sitter igjen med et svært godt inntrykk av NCT etter sine to første år på festivalen (intervju, 14. januar 2015). Da Kurt Nilsen entret scenen og avsluttet 2015-utgaven av festivalen, tok det imidlertid ikke lang tid før Eirik takket meg for samværet denne kvelden og forlot området. Nilsens sett hadde lite med country å gjøre og besto av de samme sangene som artisten fremførte på andre norske scener den sommeren (feltnotater; bildemateriale). Breimpublikummets oppslutning rundt Nilsen var likevel god. Idet jeg selv forlot festivalområdet da konserten var slutt, var det likevel med et visst vemod. Den siste musikken jeg hørte som deltakende forsker på festivalen, var to av denne artistens største hiter, 'She's so high' og 'Beautiful day'. Jeg tenkte da på noe Nils R. Sandal sa til meg året før:

[V]i er veldig, veldig klare på at vi skal holde oss innenfor sjangeren, men vi skal ut. Vi skal nærme seg (*sic*) grensene både i forhold til blues, i forhold til rock, i forhold til jazz. ... Vi skal gå oppimot grensen, men ikke overskride grensen. (Intervju, 24. februar 2014)

Personlig opplevde jeg nettopp at festivalen hadde overskredet en grense – med Kurt Nilsens fremførte repertoar. Etter tre år på festivalen og en lang rekke konserter hadde jeg ikke tidligere registrert noe tilsvarende. I et strengt sjangerperspektiv opplevde jeg aldri dansebandfaktoren (jf. Kvalshaugs utsagn på forrige side) som påtrengende i forbindelse med datainnsamlingen. Under Kurt Nilsens konsert var imidlertid pop- og rockefaktoren dominerende. Slik må det kanskje også være i et konkurranseutsatt festivalfelt og hos en knutepunktinstitusjon hvis offentlige bevilgninger er minst i klassen, men som likevel har bidratt til å prege festivalens innhold og oppslutning, jf. det 'inklusive kretsløpet', også kalt *rådhuset* (Solhjell & Øien, 2012):

Som delfelt er rådhuset preget av politiske og demokratiske motiver bak støtte til kunst, og at kunsten skal tjene formål som det politiske feltet har interesse for. Det går gjerne under navnet av en instrumentell kulturpolitikk – kunsten skal tjene andre formål enn seg selv. (s. 42)

Anniken Huitfeldt og Kulturdepartementets strategi med eget knutepunkt for countrysjangeren var ment som et inkluderende grep. Det var en generell anerkjennelse av countrymusikken som kvalitetsmessig jamstilt med andre sjangre, slik det het seg i den offisielle retorikken omkring tiltaket (Kulturdepartementet, 2011). Tildelingen av knutepunktet kan på én og samme tid ses på som del av en langvarig, politisk styrt kulturell demokratiseringsprosess og som en musikalsk gentrifiseringsprosess hvor makronivået representert ved staten, eleverer og institusjonaliserer en musikkform og -kultur med lav status. Dette skjedde i 2011/2012. Etter bare tre år med denne statusen, ble altså Kulturrådets vurdering av knutepunktfestivalens kunstneriske måloppnåelse (Norsk kulturråd, 2014) lagt fram. Kulturrådet vurderte det kort og godt slik at NCT ikke hadde levert tilstrekkelig med artister av den kvalitet man skal forvente av knutepunktfestivaler med faste bevilgninger i millionklassen over statsbudsjettet. Denne diskursive trefningen i kulturfeltet kan tolkes som en følge av at én aktør primært tilhørende børsen (NCT) kommer i kontakt med katedralens aktører (Kulturrådet) via rådhuset (Kulturdepartementet). Politikernes 'armlengdes avstand' til de musikkfaglige ekspertene kan her se ut til å ha medført et betydelig tap i kulturell kapital og anerkjennelse for countryfestivalen. Dette kommer jeg tilbake til mot slutten av kapitlet.

7.3 Flertydig programmering og innhold

I de foregående skildringene av åpningskonserten, Blågras og utvalgte konserthendelser på hovedarenaen var jeg kort inne på 'hard-core'/'soft-shell'-dikotomien (Peterson, 1995/2004). Dette begrepsparet henger sammen med ulike måter å autentisere countrymusikk på (jf. Ching, 2001; Moore, 2002; Peterson, 1995/2004, 1997). Med Claudia Scott som eksempel viste jeg at artister gjerne har en primærorientering enten i retning 'hard' eller 'soft', men at musikkuttrykk innenfor den ene kategorien gjerne låner trekk fra den andre. Populærmusikkens musikere og låtskrivere, for eksempel innenfor country, tenker antakelig sjelden eksplisitt over at slike estetiske motsetninger er virksomme i skape- og lytteprosesser. Det er velkjent at mange kreative artister og komponister ofte tar avstand fra slik og lignende kategorisering av musikk og således forsøker å etablere autonome rom for sin skapende virksomhet og formidling. Mer eller mindre intuitivt dreier nok mange likevel i en bestemt retning slik at et gitt musikkuttrykk autentiseres av artisten og produksjonsapparatet, og i neste rekke av publikum og lyttere, som det ene eller det andre – som hard eller soft, som ekte og dyp eller uekte og grunn.

Petersons teori om harde og myke countrymusikkuttrykk kan også knyttes til en rekke andre dikotomier og omdreiningspunkter for identitet. Blant disse er sentrum versus periferi (sted), samt maskulin versus feminin (kjønn) og høy versus lav status (diskursiv posisjon) (jf. Hubbs, 2014, s. 9-10). Som det kommer frem av denne studien, navigerer aktører blant festivalens publikum både implisitt og eksplisitt etter disse motsetningene i sosial interaksjon (se kapittel 8). Likevel er de for rigide som entydige klassifiseringskategorier i den norske countrymusikkonteksten. Et stort mangfold, innbefattet en viss ubalanse og flere dissonerende trekk, kommer til overflaten ved nærmere analyse av sider ved knutepunktfestivalens program og musikkens symbolske innhold.

7.3.1 Sentrum versus periferi

Den stedlige dimensjonen kan vise til countrymusikkens historiske og estetiske forankring i rurale dal- og kyststrøk i Norge og til de kjente countryfestivalenes lokalisering på bygda. Samtidig er det slik at byer som Oslo, Bergen, Halden og Kongsvinger i ulike faser også har vært viktige samlingssteder for country-/americanakultur. Videre har Norsk Countrytreff i og med knutepunktstatusen ett særskilt ansvar for countrysjangeren i Norge. Festivalen kan med støtte i utformingen av knutepunktoppdraget likevel anta en mer regional innretting og profil (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008, s. 27), noe NCT til en viss grad synes å ha gjort blant annet gjennom et relativt sterkt fokus på artister fra Vestlandet. Men til tross for dette eksisterer det et betydelig diskursivt trykk rettet mot festivalen som nasjonalt knutepunkt for countrymusikk, og NCT har selv ambisjon om å være den kvalitetsmessig beste festivalen på feltet (Brønnøysundregistrene.no, 2015; Norsk Countrytreff, 2015c) (intervjuer, 24. februar 2014 og 4. mars 2015). I nasjonal sammenheng spiller derfor sentrum/periferi-dikotomien en rolle her, samtidig som kulturpolitikken er diffust formulert med hensyn til hvilke overordnede føringer som bør gjelde for bookingarbeidet. Forutsatt tilstrekkelig høy kunstnerisk kvalitet, skal hovedvekten da ligge på norske artister? I den grad regionale artister skal få slippe til, bør dette programsegmentet begrenses til artister som hevder seg på minst nasjonalt nivå? Eller innebærer sjangeransvaret helst å skaffe fremragende amerikanske artister til Breim og til landet? I en større sammenheng er de amerikanske sørstatene sentrum for countrymusikken, mens Norge forblir periferi.

7.3.2 Maskulin versus feminin

Kjønnsdimensjonen kommer til syne i fordelingen av mannlige og kvinnelige artister og innslag på Norsk Countrytreff. Countrymusikken på Breim har i årene med knutepunktstatus vært tydelig mannsdominert med hensyn til de største navnene på programplakaten. Den amerikanske bluegrassartisten Rhonda Vincent, som var festivalens hovedartist i 2015, representerer det eneste unntaket her. Det amerikanske 'trekkplastersegmentet' består ellers av etablerte og velkjente mannlige countryartister, mens de kjente festcountrybandene, som utelukkende består av menn, typisk utgjør de norske trekkplastrene. Den flerårige satsingen på *Blågras i Lada 'na Malla* utpeker seg i et slikt kjønnsfordelingsperspektiv i og med Sigrid Moldestads sentrale rolle og den jevne balansen mellom mannlige og kvinnelige utøvere som har deltatt der. Litt lenger ned på plakaten finnes for eksempel Claudia Scott, Hege Øversveen, Rita Eriksen, Hanne Sørvaag, Kari Svendsen og Karin Wright omkranset av mannlige artister som Twang Gang, Odd Nordstoga, Steff Nevers, Steffen Jakobsen, Onkel Tuka og Ila Auto. En relativt god balanse mellom mannlige og kvinnelige innslag finnes også nederst på plakaten, for eksempel gjennom den programmessige inkluderingen av talentkonkurransvinnere av begge kjønn og grupper med både mannlige og kvinnelige medlemmer, eksempelvis Lucky Lips, Toini & The Tomcats og Empty Bottles Broken Hearts (Norsk Countrytreff, 2014, 2015a). Rene 'gutteband' finnes det mange av i countryens verden og på Breim. Rene 'jenteband' er til sammenligning svært uvanlig. Ett unntak er norske Honky Tonk Angels, som spilte på knutepunktfestivalen i 2013.

7.3.3 Høy versus lav status

Tradisjonelle festivalplakater av den typen NCT opererer med, uttrykker også andre former for hierarkisering og forskjell. Med bestemte navn øverst og øvrige navn stavet med gradvis mindre typer lengre ned visualiserer slike plakater typisk det som kan omtales som en overklasse, en mellomklasse og en underklasse av artister. Dette kan kanskje oppfattes som et søkt resonnement. Som ledd i å gjøre seg attraktive og tiltrekke seg et størst mulig betalende publikum, vil en festival som NCT vanligvis plassere de største og mest populære artistene øverst på plakaten med store typer foran mer ukjente og mindre populære artister. Både festivalledelsen og flere publikummere jeg intervjuet, tok til orde for at 'trekkplastrene' og de folkelige artistene må med, hvis ikke vil de økonomiske konsekvensene for festivalen mer enn sannsynlig bli dramatiske (intervjuer, 24. og

26. februar 2014, 15. januar, 4., 5. og 7. mars 2015; feltnotater). Likevel er det slik at denne formen for seleksjon og visualisering synliggjør et hierarki – et hierarki av diskursive posisjoner de fleste nok vil ta for gitt og akseptere, men hvor virkninger av eksisterende forskjeller mellom aktuelle artister antakelig også miserkjennes (jf. Bourdieu, 1996, s. 45) av mange. På den ene siden kan det for en mindre kjent artist ofte være flott å stå på samme plakat som et stort navn, samtidig som arrangørens strategiske hierarkisering kan vekke en viss ambivalens hos enkelte artister henimot øvrige navn. I det aktører fra ulike delfelt innenfor musikkfeltet assosieres med hverandre slik at artister med ulik grad av legitimitet rangeres på måter som skaper (utilsiktede) gnisninger i maktforholdet mellom dem, kan dette føre med seg ubehagelige eller negative konsekvenser som situasjonelt må tilsløres gjennom miserkjennelse så lenge delfeltene er i kontakt, men som senere kan tillates å komme til overflaten når kontakten mellom feltene er brutt, og da gjerne til de dominerende aktørenes fordel. Sagt med Bourdieus egne ord: ”Slik omformes styrkeforholdene til en symbolsk makt som kan frambringe reelle virkninger *tilsynelatende uten anstrengelse*” (s. 46, egen kursivering).

I lys av denne generaliserende betraktningen om tradisjonelle festivalplakaters artisthierarki og latente, konfliktfylte virkninger er det interessant å se nærmere på noen eksempler fra NCTs offisielle katalog av plakater (se figur 3 nedenfor). Plakatene fra 2012 og 2013 har til felles at de opererer med to sjikt av eksplisitt nevnte artister. For 2012 topper de amerikanske countryartistene Vince Gill og Bobby Bare plakaten med store typer, mens alle de 22 øvrige artistene – anført av Hellbillies, Vassendgutane, Onkel Tuka og Ila Auto – listes opp under med mindre skrift. På lignende vis topper Bellamy Brothers, Gene Watson og Hellbillies 2013-plakaten, mens fem norske artister er plassert i sjiktet under. Det treffende her er at hele 23 navn er utelatt fra plakaten. Det vises heller til festivalens nettside for utfyllende informasjon. 2014- og 2015-plakaten signaliserer festivalens nye visuelle profil fra og med 20-årsjubileet. Med unntak av de fire headlinerne (to amerikanske og to norske) oppløses hierarkiet av artister i mellom- og underklassen i et sammensurium av ulike skrifttyper og -størrelser på disse to plakatene. Talentkonkurransvinneren Alice Kucevic Hugøy står for eksempel oppført foran og med større skrift enn publikumsfavorittene Gunslingers, mens norske Empty Bottles Broken Hearts listes opp før amerikanske The John Jorgenson Bluegrass Band. 2015-plakaten har en tydelig hovedartist i Rhonda Vincent og en mer konvensjonell rangering av de øvrige deltakende artistene enn det som var tilfellet året før. Rett under den meritterte amerikanske bluegrass- og

countryartisten følger fem artister innenfor henholdsvis pop/rock, folkrock, country og americana med mindre typer. Likevel representerer disse fem festivalens trekkplastre dette året sammen med nevnte hovedartist (gruppeintervju, 4. mars 2015). Lenger ned på plakaten er mellomstjiktet av artister representert med fire norske artister, inkludert Sigrid Moldestad, samtidig som konseptene Blågras og NRK Countrylutt er tatt med. Et sjikt bestående av 20 artister er utelatt fra plakaten. Denne underklassen av utøvere, representert ved for eksempel Lucky 4, Sivert Bjørndal Band og de øvrige Blågras-musikerne, er heller inkludert i festivalens programoversikter online og i festivalbrosjyren.

Figur 3: Norsk Countrytreffs offisielle konsertplakater for årene 2012, 2013, 2014 og 2015 (Foto: Stian Vestby)



Som kjent har jeg i all hovedsak unnlatt å snakke med eller intervjuet artister i forbindelse med denne studien. Jeg valgte bevisst å unngå dette av avgrensningshensyn. Problemstillingene mine krever ikke slik datainnsamling blant artister for å kunne besvares på adekvate måter. Jeg kan derfor ikke gå nærmere inn på diskursive stridigheter i artist-til-artist-relasjoner.

7.3.4 Stedets betydning i 'hard-core' og 'soft-shell' country

Breim er et sted av betydning i det norske countrylandskapet, akkurat som Skjåk, Seljord, Vinstra, Oslo, Halden, Risør og Drolsum på ulike måter er det. At sted og kultur har betydning, reflekteres også i navnene på viktige countrystiler som Nashville sound, Bakersfield sound og Cajun. Appalachene og de sørøstlige statene denne fjellkjeden strekker seg gjennom, har òg stor betydning som arnested for countrymusikken og som 'pilegrimsdestinasjon' – et slags Mekka for countryfans.

Da festcountrybandet Gunslingers sto på NCTs hovedscene som festivalens siste band ut i 2014, spilte de blant annet publikumsfavorittene 'Hiakktreff på Osterøy' (2009) og 'Seljord' (2008). Begge er fengende og stemningsskapende countryrock-låter med tekster som respektivt tar opp sider ved hverdagslivet i ungdomskulturen på Osterøy og den festlige atmosfæren på Countryfestivalen i Seljord. En publikummer jeg traff på NCT-campingen, beskrev Osterøy, ikke langt fra Bergen, som en 'cowboy-øy' (feltnotater, 12. juli 2014), og det er godt kjent at festcountrypioneren Teddy Nelson gjorde mange opptredener der i løpet av sin karriere som turnerende musiker og underholder. Denne artisten dukker også opp i teksten til Gunslingers sin festivallåt: "Ååå Seljord, la oss sitta heilt i ro på ein plen å ve kanon, Teddy Nelson e eit savn ..." (Seljord, 2008). Hva ville countryfestivalene vært uten artister som han, og hva ville Teddy Nelson og dagens festcountryband vært uten Seljord, Breim, Skjåk og Vinstra? Valg av steder – og persongalleri – i denne countrymusikken er med andre ord ikke tilfeldig. Stedet har betydning siden det parallelt utgjør rammen folk lever store deler av sine liv innenfor og et utgangspunkt for estetisk virksomhet og produksjon. Flere av mine intervjuinformanter blant NCT-publikummet pekte på at mange tilhørere får sine liv og sin identitet speilet gjennom denne vestnorske countrymusikken (intervjuer, 14. januar, 5. mars og 7. mars 2015). Musikken har således tydelige intertekstuelle trekk og viser til en polyfoni av stemmer som klinger i og over i hverandre (Bakhtin, 1981, s. 293) – en form for 'performativ biografisme', betegnende for "en subjektiv insisteren på retten til det private og til at optræde med det på kunstens egne betingelser" (Haarder, 2005, s. 5). Betingelsene for slike kunstneriske uttrykk forblir på sett og vis fundert i en bestemt kultur, slik jeg viser her. Poenget med og overførbarheten i Haarders begrep er imidlertid hvordan – i dette tilfellet – tekstforfatteren/artisten benytter empirisk-biografiske referanser og fenomener som *estetiske virkemidler* i en 'live-performance' (s. 5). I og med publikums engasjement med musikken kan narrativet i neste rekke vokse seg større og kraftfullt, nærmere bestemt til noe estetisk-funksjonelt. I tilfellet Gunslingers og lignende norske festcountryuttrykk bidrar estetiske virkemidler som tekstlig innhold, sang på Vestlandsdialekt (en lokalt forankret 'twang'), den nære kontakten med publikum, det røffe imaget, rocke-beaten og instrumenteringen til at denne musikken videre kan autentiseres som 'hard-core' country og som folkelig motkultur. En motsatt autentisering som 'soft-shell' synes, i tråd med Petersons teori (1995/2004, s. 94-95), lite sannsynlig.

Bluegrassmusikken representerer en annen form for 'hard-core' country – musikk som kan sies å tilhøre en 'rustikk tradisjon' (Peterson, 1995/2004, s. 89). Bluegrassens forbindelse til Appalache-fjellene er velkjent i det denne musikken trekker sterkt på 'string band' og 'old time'-musikk fra denne delen av USA. Likevel er bluegrass noe annet, til dels en stilisering og til dels en betydelig videreutvikling av gammel tradisjonsmusikk, og den representerer fra midten av 1940-tallet således en helt ny uttrykksform (Neal, 2013, s. 127). Mens Kentucky ofte kalles 'The Bluegrass State' og er hjemstaten til denne musikkens grunnlegger, Bill Monroe (1911-1996), har dagens utøvere innen sjangeren sine stedlige røtter også andre plasser. Under en rekke konserter med amerikanske bluegrassartister på Norsk Countrytreff ble jeg oppmerksom på hvor viktig den stedlige tilknytningen synes å være for mange utøvere. Bandmedlemmene i Grasstowne (2013), Feller & Hill and The Bluegrass Buckaroos (2014), Darrell Webb Band (2015) og Rhonda Vincent & The Rage (2015) ble alle presentert fra scenen med informasjon om hjemstat/-sted og nåværende bosted (feltnotater). Fokus på artistenes og musikernes sørlige – og gjerne fattige – opphav er, ifølge Peterson (1995/2004), typisk for 'den rustikke tradisjonen' (s. 89, 94-95). I 'soft-shell' countrymusikk eller 'salongtradisjonen' (s. 89), som i årene med knutepunktstatus har vært lite representert på Breim (unntak er The Bellamy Brothers fra Florida, Savannah fra Nederland og til dels Vince Gill fra Oklahoma), fokuseres det vanligvis mindre på stedlig tilhørighet og opphav (s. 94-95).

Norsk bluegrass har i senere år vært representert på Breim blant annet ved Earlybird Stringband og Lucky 4. Disse artistene blander estetiske virkemidler og uttrykksformer fra lokale, norske tradisjoner med musikalsk materiale fra amerikansk country, bluegrass og gospel. Slik lar de 'stedet de kommer fra', få sette preg på musikken de fremfører. Earlybird Stringbands sang låter på både engelsk og norsk under NCTs bluegrasskonsert i 2014. Et eksempel på sistnevnte er 'Den fyrste gongen eg såg deg' (s.a./2013) – en norsk folkevise/tradisjonslåt fremført med tradisjonell amerikanske bluegrassbesetning (lydopptak). Under samme festivalkonsert på Nordfjord Folkemuseum i 2015 fremførte Lucky 4 eksempelvis 'Hengebjørka' (s.a./2012). Denne sangen er en norsk adaptasjon av en av de aller første kommersielle countrymusikkhitene i USA, 'Bury me under the weeping willow tree' med The Carter Family. I det vokalisten skifter fra vers til vers i Lucky 4 sin versjon, skifter også dialekten det synges på, fra vestlandsdialekt til standard østnorsk (lydopptak) (Vestby, 2015). Etter konserten kom jeg i prat med en tilhører som uttrykte: "Lucky 4 er ikke en kopi, men en norsk variant" (feltnotater, 10. juli 2015). Med dette utsagnet pekte

han indirekte på stedets – eller snarere *steders* – betydning for denne musikkens hybride, intertekstuelle og glokale karakter. Heri finnes tydelige paralleller også til ulike musikalske uttrykk presentert innenfor rammen av festivalens Blågras-konserter.

7.3.5 *Kjønnsdimensjonen i 'hard-core' og 'soft-shell' country*

Over here on the fiddle, I think she's probably the prettiest one up on the stage right now, I'm not sure what she think (*sic*), but eh, she's also a very fine fiddle player and a wonderful singer, and her name is Jenny Obert. (Tom Feller, bluegrasskonserten, 11. juli 2014)

På et overordnet samfunnsnivå representerer countrymusikken konservative holdninger og tradisjonelle kjønnsroller. Rent estetisk, der mye annen populærmusikk innenfor eksempelvis rocken har eksperimentert i retning av postmoderne uttrykk, har countrymusikken i stor grad holdt fast ved moderne uttrykksformer med et tradisjonelt islett, noe som har bidratt til å konstruere bestemte koblinger til samfunnsdimensjonen. Og der rocken gjerne har sett framover, har countryen heller sett seg nostalgisk tilbake. Videre kan de tilbakeskuende blikkene og lengselen i amerikansk countrymusikk ofte knyttes til familie og kjønnsroller (Mandrell, 2014, s. 1016). Eksempler på dette fra NCTs program i årene med knutepunktstatus er budskapet i forannevnte 'Coat of many colors' (Parton, 1971c) av Dolly Parton (på NCT fremført som coverversjoner under Blågras 2014). I denne biografiske sangen forteller Parton om sin mor og hennes rolle som omsorgsperson og fast holdepunkt i deres familie. Faren er ikke tilstede i teksten, noe som også kan implisere farens fysiske fravær fra hjemmet grunnet arbeid. Den amerikanske countryartisten Billy Yates fremførte – også innfor et 'hard-core' countryparadigme – låta 'MFC (Mama's fried chicken)' (Yates, 2011) under festivalen i 2015. Som tittelen mer enn antyder, synger Yates her om en mor hvis plass er, i tråd med utbredte moderne verdier og kjønnsroller, på kjøkkenet (feltnotater). Selv står Yates på scenen på Breim kledd som en omreisende 'cowboy' med hatt, boots, skjorte og jeans. Hans egen sønn er med på reisen og får opptre som gjesteartist under konserten (feltnotater). Konvensjonell 'hard-core' countrymusikk på tvers av en rekke ulike stilarter og uttrykksformer har i utbredt grad vært tradisjonelt og konservativt kjønnnet som *maskulin* og *heteroseksuell* både i Norge (Solli, 2006, s. 72-73, 121-122) og USA (Mandrell, 2014, s. 1024; Pecknold, 2004, s. 86-87). Det eksisterer dog interessante unntak, blant annet i Dolly Partons musikk, og jeg skal komme tilbake til noen av disse, samt belyse 'soft-shell' countryens feminine 'edge' senere i underkapittelet.

I *Den maskuline dominans* hevder Bourdieu (1998/2000): ”For kjønnene, som langt fra å være banale ’roller’ man kan spille etter eget forgodtbefinnende (som *drag queens*), er innskrevet i kroppene våre og i et univers hvor de henter sin styrke” (s. 111-112). Bourdieu beskriver her kjønnsroller og -identitet som strukturerte og stabile sosiale konstruksjoner, nedfelt i habitus og retningsgivende for intersubjektiv erkjennelse og regulær sosial praksis. En tradisjonell kjønnsidentitet/-habitus – kvinnelig eller mannlig – er både biologisk og kulturelt betinget i et slikt perspektiv, men Bourdieu vektlegger den sosiokulturelle konstitueringen av kjønn ved å fremheve at biologisk kjønn og det hierarkiske styrkeforholdet mellom mann og kvinne *naturaliseres* og *legitimeres* gjennom sosiale prosesser (s. 31). Slik jeg tolker det, utgjør de til enhver tid rådende kjønnsdiskurser, i ordets videste forstand, det styrkegivende universet Bourdieu viser til i sitatet. Countrymusikken bidrar, akkurat som annen musikk gjør det, slik til å fore den maskuline og heteroseksuelle *doxaen* i vestlige samfunn som det norske og det amerikanske med innhold – innhold som først og fremst er egnet til å befeste tradisjonelle roller og styrke konvensjonelle identitetstilskrivelser. Jenny Obert er først og fremst pen, jamfør sitatet fra bluegrasskonserten på forrige side. At hun er en dyktig musiker, kommer i andre rekke. ”Symbolsk vold er en mild form for vold”, sier Bourdieu (s. 9) – en vold som i utstrakt grad miserkjennes innenfor den doxiske tilstand av mannlige og kvinnelige aktørposisjoner (s. 10).

Stereotypiske fremstillinger av menn finnes i såvel amerikansk som skandinavisk country. Da Willy Clay Band fremførte ’The miner (Kiruna)’ (2009) på Breim i 2014, ble publikum presentert for følgende skildring (utdrag):

Well, I had me a woman tried to treat her right
But she had dreams about them city lights
I just couldn’t make her see
That change ain’t easy for a man like me

My daddy was a miner and I am too
The only little thing I know how to do
Some might call me just a simple man
‘Cause my feet ain’t never gonna leave this land

Kvinnen i denne fortellingen er ikke ’fastlåst’ slik mannen og gruvearbeideren er. Det sterkt deterministiske ved tilværelsen synes først og fremst å gjelde mannen i forholdet, mens kvinnen drømmer om en mer spennende urban tilværelse og har antakelig forlatt Kiruna til fordel for storbylivet. Solli (2006, s. 122) viser at denne tematikken er tilstede også i tekstene til norske

festcountryband, mens Ching (2001) og Fox (2004a) finner parallelle tematiseringer og sosioestetiske fenomener i amerikansk countrymusikkultur.

I andre countrytekster hørt på Breim synes både kvinnene og mennene å forbli i lokalsamfunnet med bestemte roller å oppfylle. Én av Vassendgutanes store hits, 'Granada' (Bjørdal & Dalene, 2005), handler om en type norske 'rednecks': rånere og damene deres. Tiltrekkingen mellom kjønnene skjer på mennenes premisser i denne teksten, da de er i stand til å lokke med seg damer ved hjelp av en stylet bil – en *Granada 2,8 Ghia i* (utdrag):

Der stende to fine dame
Å ser på kor ej børna
Ej he røyklagt heile plassi
Det e nummere før dei tørna
Dei peika å dei sei
Sjå ka wunderbaum han he
Ska me far å høyre om me fe være me

Da jeg-personen i teksten er i stand til å tillegge bilen bestemte egenskaper, øker tiltrekningskraften på damene. Et annet vers i sangen beskriver hvordan bilen er utstyrt med et kraftig bassanlegg og 'horelys' i taket. Slik reduseres kvinner i slike miljø implisitt til sexobjekter, og tekstens mannssjåvinistiske karakter styrkes. Den performative biografismen (Haarder, 2005) henviser her til to stereotyper: En (antakelig) ung og godt utstyrt mann – en råner fra Vestlandet, og de lokale kvinnene som naivt lar seg begeistre og vil underkaste seg hans dominans. Den vulgære og seksualiserte tematikken i låta får følge av 'blå' pedal steel-toner og 'twangy' el-gitarlicks, og en gammeldansaktig trekkspillsolo. Låta er et godt eksempel på "[hard-core] country going glocal" (Vestby, 2015). Sagt med andre ord kan den beskrives som 'real country' (jf. Fox, 2004b, s. 54) på norsk – en låt av, om og for norske 'rednecks'.

En ikke fullt så stereotypisk fremstilling av kvinner og menn sto Lucky 4 for på NCT i 2015. Under Barnas Countrytreff fremførte de en sang hvor teksten tok opp det å være annerledes (feltnotater; lydopptak). I ett vers ble det sunget om å være tjukk og forlatt, mens det i et annet ble sunget om å være transkjønnet (utdrag):

Jeg har ei gammel tante som heter Jonathan
Hun ække sånn som andre, for tanta mi er mann
Med skjegg og lange kjoler ...

Jeg håper at hun skifter navn, da kan vi kalle henne onkel Gunn

Hvorfor er det sånn da? Det er bare sånn det er. Fordi, forda, forderfor... Du fårke svaret her!

Denne sangen kan kategoriseres som barnemusikk. Den har en morsom og underfundig tekst, og den ble fremført som en fengende og lettfattelig vise i en bluegrassinspirert konstellasjon. Lignende barnemusikalske uttrykk observerte jeg òg i Trivselshagen i 2013 og 2014, da henholdsvis Onkel Tuka²⁰ og Silje Sirnes Winje opptrådte på Barnas Countrytreff. I tillegg til å stimulere barns fantasi, glede, lek og erkjennelse oppfyller slik uformell musikalsk aktivitet gjerne også pedagogiske og normative hensikter (jf. Vestad, 2013, s. 59, 375-377). Spesielt for Lucky 4 var at de med denne sangen rettet barnas oppmerksomhet mot ulike kjønnsuttrykk og at det er greit å være annerledes i et slikt henseende. I sangens C-del kommer det normative og inkluderende tekstlig til uttrykk slik (utdrag):

Ja, inni er vi like, men det er utenpå ...
Fins mange rare mennesker og jeg er ett av dem
Men er du snill med meg, er jeg snill med deg
Og kanskje vanker det en klem

Country som sjanger og kulturform kan historisk sett sies å ha en sterk strukturelt nedfelt konservativ og heterofil orientering (Hubbs, 2014; Keel, 2004; Malone, 2002; Solli, 2006). Dette eksempelet viser imidlertid at unntakene som bekrefter regelen – eller snarere de sosiologiske regularitetene – finnes. Unntakene finnes likevel ikke på alle arenaer – tilsynelatende kun på de arenaer og scener hvor countrymusikkens konservative verdigrunnlag og identitet ikke står nevneverdig på spill. Barnas Countrytreff i Trivselshagen på Sandane er en slik arena. Den årlige kulturhendelsen på Breim, med alle de elementer av hyllest og feiring som hører til kjernevirksomheten oppe på hovedarenaen, gir derimot ikke rom for praksiser og uttrykksformer som rokker for sterkt ved denne sjangerens og kulturens egenart. Her handler det for arrangører, artister og publikum mer om å bekrefte og vedlikeholde countrymusikkens tradisjonelle identitet og verdigrunnlag.

²⁰ Under festivalens kirkekonserter i 2013 tok Onkel Tuka opp annerledeshet og utenforskap overfor et annet publikum enn det som er tilstede på de årlige barnearrangementene. Med låta 'Det her er ditt land' (Guthrie & Ohlgren, 2012), en norsk versjon av Woody Guthries 'This land is your land', pekte bandet på den ujevne fordelingen av goder i samfunnet og de appellerte til publikum om å vise solidaritet med marginaliserte grupper (feltnotater). Mine observasjoner tyder på at slike og lignende temaer ikke artikuleres eksplisitt under konserter på countryfestivalens hovedarena.

I lys av Petersons begrepspar (1995/2004) kan det være fristende å tolke de lette og sjangeroverskridende musikkuttrykkene som er typiske for Barnas Countrytreff, som en form for 'soft-shell' bluegrass i motsetning til denne sjangerens/stilartens mer konvensjonelle, rustikke uttrykk myntet først og fremst på voksne. Petersons teori er imidlertid vel så mye en dialektikk over countrymusikkens vekslende popularitet, som den er et verktøy for å analysere generelle estetiske og funksjonelle virkemidler i musikalske uttrykksformer. Det er heller ikke formålstjenlig innenfor rammen av denne studien å anvende denne motsetningsorienterte delen av teorien som et rigid analytisk verktøy. I det foreliggende resultat- og analysekapittelet synes det likevel relevant å stille spørsmål ved om ikke deler av denne 'bluegrassen for barn' representerer en feminisering av en uttrykksform innenfor countrymusikkens vide sjangerområde. Omsorg og toleranse har i den vestlige kulturkrets status som myke verdier – verdier som lenge og strukturelt har vært knyttet til det feminine og til morsrollen mer enn til det hardbarkedede mannlige domenet. En helt annen programaktivitet under Barnas Countrytreff spiller tydeligere på maskuline verdier. Etter selve konserten tar mange barn del i lekende aktiviteter. Én av disse er 'skyting med pil og bue' – en aktivitet som henspiller på tradisjonelle former for aggresjon og konfrontasjon innenfor det maskuline univers og som kan knyttes til utbredte forestillinger om og representasjoner av den Ville Vestens cowboyer og indianere. Andre aktiviteter som 'tur med hest og kjerre' og 'linedancekurs' kan ikke like lett assosieres med det stereotypisk maskuline. Linedance, for eksempel, er det flest jenter og voksne damer som engasjerer seg i både på Barnas Countrytreff og på NCTs hovedarena (feltnotater; bildemateriale). Dette forsterker denne dansens assosierte feminine verdier og kjennetegn, som kan beskrives som myke, fleksible og elegante.

Maskuline gitarhelter og feminine opprørere

Gitaren er viktig i mye populærmusikk, og instrumentet opptrer i utallige former og fasonger også der countrymusikk fremføres. Den ikoniske Telecasteren (se figur 4 nedenfor) assosieres i likhet med pedal steel-gitaren sterkt med country. Dette instrumentet er langt på vei allestedsnærværende i både lydlig og visuell sammenheng (Mann, 2008, s. 93, fotnote 12) (feltnotater; bildemateriale) og er således en viktig artefakt og et symbol som legger føringer for sjangerens konvensjoner og identitet. Mens både kvinnelige og mannlige countryartister ofte spiller på (halv)akustiske Western-gitarer (kassegitarer), håndteres imidlertid den elektriske Telecaster-gitaren relativt sjelden av kvinnelige artister. Om ikke den kvinnelige sanger-låtskriveren spiller på en, er sannsynligheten stor for at den mannlige gitaristen ved hennes side

gjør det. Instrumentet maskuliniseres gjennom slik kjønnet bruk. Videre bidrar den vanligvis klare og potente lyden av Telecasteren, kombinert med den elektriske gitarens generelle fallosattributter (Weinstein, 2013, s. 152), til å konstruere og forsterke countrymusikkens maskuline innholdsside.

Figur 4: Fender American Vintage '52 Telecaster® (Bilde gjengitt med tillatelse fra Fender Musical Instruments Corporation)



I tråd med tradisjonelle konvensjoner i country- og bluegrassmusikk ses en populær artist og sanger som Dolly Parton normalt med en kassegitar rundt halsen, av og til med en banjo, og en sjelden gang spillende på el-gitar. Rhonda Vincent spiller likeledes – i tråd med konvensjonene for hovedsangeren i bluegrassband, det være seg både kvinnelige og mannlige vokalistere – på mandolin. På scenen på Breim fremstår Vincent som en svært dyktig mandolinspiller. Som instrumentalist står hun ikke tilbake for sine mannlige kollegaer i The Rage. Den virtuositeten Vincent og andre sammenlignbare mandolinspillere på NCT – Darrell Webb (med Darrell Webb Band i 2015), John Jorgenson (med The John Jorgenson Bluegrass Band i 2014) og Alan Bibey (med Grasstowne i 2013) – utøver er ambivalent med hensyn til dikotomiene myk og hard, feminin og maskulin. Det musikalske håndverket, rettere sagt mandolinspillingen, til disse artistene veksler fra den ene kvaliteten til den andre i takt med ulike sangers samtidig vekslende karakter – fra raskt og aggressivt til langsomt og vart (feltnotater).

En signifikant forskjell hva gjelder valg av type gitar, synes imidlertid å ligge i hvilke kvinnelige artister som plukker opp Telecasteren og i bruken av dette instrumentet. I senere år har kvinnelige artister på NCTs program sjelden spilt på Telecastere. Hege Øversveen og Claudia Scott brukte imidlertid begge selv Telecaster i løpet av sine respektive sett på Kolbeins Saloon i

2015 (feltnotater; bildemateriale). Disse to artistene har tilknytning til americana- og sangerlåtskriverfraksjonen av norske countryartister. Telecasteren brukte de i hovedsak som et rytmeinstrument – som akkompagnement til sangen og den underliggende beaten i musikken. Mannlige gitarister på programmet, som John Jorgenson i Desert Rose Band, Lars Håvard Haugen i Hellbillies og Frank Willy Utgård i Vassendgutane, har på sin side ikke dominerende roller som sangere i disse bandene. De er først og fremst lead-gitarister med tydelige solistroller. De spiller også rytme, men først og fremst riff, fills og gitarsoloer som ligger langt framme i lydbildet, og som ofte krever avanserte ferdigheter. Jorgenson og Haugen tar i bruk både Telecaster og andre typer gitarer under konserter med sine band. De to musikerne signaliserer at de innehar en autoritet som tillater at sjangerkonvensjoner kan settes til side der de vurderer alternativer til Telecasteren som bedre egnet. Like fullt er det først og fremst med 'Tele'n' rundt halsen at de bidrar til det umiskjennelige harde og 'twangy' countrysoundet. De er countrymusikkens gitarhelter, og de tar i bruk flere av de samme maskuline spillemåtene og praksisene som finnes innenfor rocken. Slik blir det mulig å betrakte gitaren som en penisforlenger som gjør det mulig å levere musikalske tirader som kan oppleves som 'gitaronani', og som fremkaller orgasmiske ansiktsuttrykk og spastiske bevegelser hos utøveren (jf. Weinstein, 2013). En annen mulig lesning inkluderer analogien mellom el-gitaren og kvinnen som sexobjekt i såkalt 'cock-rock' (se Frith, 1981, s. 227). Her kjærtegnes gitaren som om den skulle vært en kvinne av den mannlige solisten, som på sin side blir stimulert av den seksualiserte kontakten og lydene som oppstår, noe rykningene i ansiktet hans røper. Jorgenson, Haugen og Utgård opererer med de nevnte bandene primært innenfor stilretningene countryrock og norsk festcountry. Dette er retninger som historisk har tillatt mer eksperimentering med ikke-vokaltekstlige virkemidler enn det som har vært tilfelle innenfor den tradisjonelle og klassiske countryen, hvor kjente sangerlåtskrivere ofte har lagt stor vekt på formidling av private, hverdagslige og nostalgiske historier vanlige folk ('the common man') lett har kunnet identifisere seg med (Malone & Neal, 1968/2010, s. 294-301). Slik åpnes det opp for mer ekstravagante og seksualiserte solistroller på de mannlige utøvernes premisser i mer rocka country. Det kan dermed være fristende å kalle enkelte sceniske manifestasjoner av slik musikk for 'cock-country'.

Den maskuline dominansen som på mange måter preger countrymusikken og dens kulturelle sfærer, har imidlertid blitt utfordret både i USA og her hjemme. Keel (2004) fremhever at populære amerikanske countryartister med feministiske agendaer, slike som Shania Twain, LeAnn

Rimes og Faith Hill, har måttet ty til mildere former for samfunnskritikk og rettferdighetssøken enn det pop- og rockartister og mannlige countryartister har kunnet tillate seg. Strategiene disse kvinnelige countryartistene har tatt i bruk, for eksempel i tekstlige og sceniske fremstillinger, har dels vært tilpasset en industri sterkt dominert av menn (s. 168) og dels den konservative kulturtilstand som preger store deler av landet:

Country is a mainstream genre that reflects the taste of middle America, so there simply isn't room for extremism. Most working women can't relate to Courtney Love, but they can understand Reba McEntire or Faith Hill. (s. 173)

Den myke, kommersielle countrypopen disse artistene gjerne representerer, har størst appell hos kvinnelige lyttere, ifølge Keel (s. 171). Loretta Lynn, Dolly Parton og enkelte tidlige 'hillbilly'-sangere før dem bidro òg til å bane vei for feministiske verdier og initiativ innen countrymusikken og dermed også til å øke sjangerens kommersielle nedslagsfelt (s. 156-158). Gradvis har forskjellige kvinnelige countryartisters opprør blitt mer vågalt og manifestert seg på mer eksplisitte måter, slik tilfellet har vært med eksempelvis Gretchen Wilson og Dixie Chicks, samt yngre artister som Kacey Musgraves og Taylor Swift. De overnevnte artistene har innenfor den amerikanske konteksten over tid brutt tabuer gjennom å utfordre tradisjonelle kjønnsroller, idéer om seksualitet og politisk ideologi. Flere av dem representerer samtidig noen av countrysjangerens største og mest bejublete navn og har høstet anerkjennelse ikke bare av folk flest, men også av smaksdommere tilhørende ulike kultur- og medieeliter. Ingen av disse artistene har vært del av NCT's program oppgjennom årene. Flere av dem ville vært for dyre for en festival som NCT, all den tid det opereres med begrensede budsjetter og ressurser (intervjuer, 24. februar 2014 og 4. mars 2015).

Solli (2006) skriver at den norske countryartisten Lillian Askeland lenge var den mest populære kvinnelige representanten for sjangeren i Norge, og at hun på 1970- og 80-tallet ble omtalt som den norske 'countrydronningen', dog uten reelle utfordrere til denne posisjonen (s. 70-73). Askeland er ingen kontroversiell countryartist i hva gjelder de overnevnte aspektene. Hun har imidlertid vært med å bane vei for flere kvinnelige country/danseband-crossover-artister her hjemme, slike som Heidi Hauge og Anne Nørsti. To av disse tre har stått oppført på NCT's programplakater gjennom årene: Heidi Hauge i 2002 og Lillian Askeland i 2007 (Norsk Countrytreff, 2014). Claudia Scott har gjennom flere tiår markert seg på den norske

countryscenen både som soloartist og gjennom samarbeid med blant andre Ottar 'Big Hand' Johansen og Casino Steel, og sammen med faren i Clive Scott & The Skywegians. Hun opptrådte i Breimshallen på Reed under NCT 2008 sammen med farens band og Arne Bendiksen (Norsk Countrytreff, 2014), mens hun som soloartist først gjestet festivalens hovedarena i 2015 (feltnotater).

Kvinnelige artister baner vei

Til tross for at den er omdiskutert, henger det å motta en Spellemannpris høyt for mange norske artister. Den er vårt svar på amerikanernes Grammy-utdeling. En Spellemannnominasjon og eventuell tildeling representerer former for kvalitetsanerkjennelse som kan bety økt kulturell og symbolsk kapital og makt for ekspressive utøvere (jf. Solhjell & Øien, 2012, s. 45, 50). Claudia Scott har vunnet to Spellemannpriser for sin musikk, både alene og sammen med andre, i countryrelaterte klasser. Utover dette har hun vært nominert fire ganger. Den 30 år yngre artisten Ida Jenshus vant på sin side Spellemannpris for hvert av sine tre første soloalbum i 2008, 2010 og 2012 – alle i klassen 'country' (Spellemann, 2016). Dette er en bemerkelsesverdig prestasjon og unikt i countrysammenheng i Norge. Jenshus spilte på NCT i 2009 og 2011 (Norsk Countrytreff, 2014, 2015a), men har ikke stått på scenen på Breim noen av årene festivalen har hatt knutepunktstatus. Selv har Jenshus uttalt at hun ikke lenger slipper til på de store norske countryfestivalene (Dyndahl et al., 2014, 26. september). I kjølvannet av sin så langt siste utgivelse, *Let it go* (Jenshus & Vestrheim, 2014), som hun ble nominert til Spellemann for i klassen 'popsolist' (Spellemann, 2016), opptrådte hun derimot på knutepunktfestivalen for rock, Øyafestivalen, i 2015. Samme år gjestet for øvrig en annen ny og toneangivende countryartist, amerikanske Sturgill Simpson, også hovedstadsfestivalen (feltnotater) – en begivenhet beskrevet som "et vannskille i forhold til countrymusikkens standing også i Norge de nærmeste årene" (Selvik, 2015, 19. juli).

Tidligere kulturminister Anniken Huitfeldt fremholder Ida Jenshus' betydning for countrymusikkens status i Norge: "[Knutepunkt] er jo ingenting i forhold til hva Ida Jenshus har gjort. ... Hun har endra hvem du (*sic*) er. Altså det er ikke eldre amerikanske menn, men det er en ung norsk kvinne" (intervju, 10. november 2014). Huitfeldt snakker videre om at det eksisterer en bevissthet om denne musikken på helt andre premisser enn det kulturpolitiske, at interessen for country er tilstede uavhengig av knutepunktstatusen og at sjangerens nedslagsfelt

har økt i senere tid mye beroende på norske artister som nevnte Ida Jenshus og amerikanske artister som Emmylou Harris, Dixie Chicks og Taylor Swift:

Så er det jo veldig mange unge jenter som har fornyet sjangeren og kanskje fått interesse for det som er eldre også. Altså popcountry-jentene har nok åpnet det for en ny generasjon. (Intervju, 10. november 2014)

Disse artistene skaper original musikk, slik også Vassendgutane, Hellbillies, Billy Yates og Bellamy Brothers gjør. De blir alle tillagt ulik grad av anerkjennelse av ulike aktører innenfor forskjellige felt. Men der disse eldre amerikanske – og norske – mennenes kreative uttrykk gjerne fremstår som relativt tradisjonsnære og formelbaserte, preger fornyelse og lek med sjangre kanskje oftere mange av de yngre kvinnelige artistenes bidrag. Huitfeldts poeng samsvarer med sentrale kulturpolitiske mål knyttet til *nyskaping og kvalitet* i kunsten (se f.eks. Enger, 2013; Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008; Norsk kulturråd, 2014). Hun fastholder likevel at den betydning en artist som Ida Jenshus – i kraft av sin skaperkraft og utbredelse – har hatt for countrymusikken her til lands, går langt utenpå det politisk tiltaket med egen knutepunktfestival til sjangeren.

Om Huitfeldts betraktninger legges til grunn, noe de bør, er det nødvendig å revurdere i hvilken grad musikalsk gentrifisering kan forklare den fornyede aktualiteten og økte statusen til countrymusikken. Sant nok er knutepunktstatusen til NCT uttrykk for at en strukturell maktinstans i samfunnet (Kulturdepartementet) investerer i tradisjonell lavkultur (countrymusikk). Dette er i tråd med gentrifiseringsbegrepets definisjon slik den er formulert hos Dyndahl et al. (2014, s. 54). Imidlertid kan det, som jeg har vært inne på tidligere, settes spørsmåltegn ved hvorvidt denne prosessen har gitt knutepunktfestivalen økt kulturell kapital som kvalitetsleverandør av countrymusikkopplevelser til et (antatt) stadig mer altetende publikum. Solhjell og Øien (2012) konstaterer at ”*det er bare det eksklusive kretsløpet som har posisjoner med agenter som kan tildele kunstnerisk anerkjennelse*” (s. 44). Politikere, inkludert den tidligere kulturministeren, har ingen posisjoner i dette kretsløpet, ifølge forfatterne, og kan som portvakter kun tildele *politisk kapital* i form av offentlige bevilgninger (s. 43). Om NCT og countrysjangeren har fått politisk kapital, betyr ikke det, ifølge denne logikken, at de/den automatisk også har fått kulturell kapital.

Fornyerne av countrysjangeren, det vil si artistene selv, kan derimot inneha posisjoner som bidrar til å utstyre countryfestivalen med kulturell kapital. Dette er kun mulig dersom anerkjente artister fra det eksklusive feltet får opptre på festivalen. Den anerkjennelsen det gir å ha slike artister på programmet, vil potensielt kunne gi NCT belønning i form av en plass i det eksklusive kretsløpet/hos eliten i det norske countryfeltet. Og hvis det faktisk er slik at flere av de mest innovative artistene er kvinner, må kvinneandelen blant headlinerne nødvendigvis opp også på Breim. I en annen artikkel har forskerne bak gentrifiseringsbegrepet tatt til orde for at det i noen tilfeller, avhengig av de empiriske forhold, like gjerne kan være former for 'genderfication' som gjør seg gjeldende (Dyndahl et al., 2016, s. 13-14). De forskjellige feministiske bevegelsene innen countrymusikken dette underkapittelet har belyst, kan tyde på at strukturelle 'genderfiseringsprosesser' også kan gi ulike estetiske former og sosiale aktører økt kulturell status og legitimitet.

7.3.6 Avspeilinger av sosial klasse i 'hard-core' og 'soft-shell' country

Akkurat som stedlige og kjønnslige perspektiver bidrar til countrymusikkens meningsinnhold og til å strukturere lokal og global countrykultur, er posisjoner sosiale klasseoppfatninger utgår fra, vesentlige for forhandlinger omkring denne musikkens og kulturens innholdsside. Countrykultur beskrives ofte i countrymusikken, og arbeiderklassetilknytningen har som implisert ovenfor ofte blitt artikulert gjennom til dels realistiske og til dels romantiserende tekster og bilder (Fox, 2004a; Malone & Neal, 1968/2010). I sammenheng med konserter på NCT (og andre steder) legges det til rette for interaktive, rituelle møter hvor bestemte korrespondanser mellom artister, uttrykk og publikum kommer til syne. Under live-fremføringer av countrymusikk er det ofte enkelt å identifisere den symbolske relasjonen til arbeiderklassen. Men det er også mulig å få øye på forbindelser – eller *homologier* – henimot middel- og overklassen. I det kommende skal jeg rette fokuset mot avspeilinger av sosial klasse i ulike countrymusikkuttrykk jeg som forsker har observert på flere av knutepunktfestivalens konsertarenaer. Herunder avdekker jeg et stykke på vei en viss strukturell dissonans i 'homologimyten' knyttet til country, da flere aktuelle musikkuttrykk synes å komme med relativt vidtrekkende estetiske meningsassosiasjoner og funksjonelle egenskaper hva angår klasseperspektivet. Dette delkapittelet og det neste resultat- og analysekapittelet, som blant annet tar for seg læringsaspekter knyttet til bestemte festivalinnslag,

belyser sider ved ulike aktørers omgang med countrymusikk som på forskjellige måter inngår i musikalske gentrifiseringsprosesser (jf. Dyndahl et al., 2014).

I sammenheng med programmet på knutepunktfestivalen kan sosiale klasseforhold for det første gjenspeiles i enkeltartisters bakgrunn, image og sceniske opptreden. En (country)artist kan gjennom ulike iscenesettelser fint skape et inntrykk hos publikum av å tilhøre eller representere for eksempel en arbeiderklasse, en middelklasse eller en overklasse. Under festivalens åpningskonsert i 2014 spilte Odd Nordstoga, som vist tidligere, på stereotypiske middelklasseholdninger hvor det tas avstand fra countryfestivaler og elementet av fyll blant det folkelige publikummet. Artisten uttrykte dette på en løssluppen, humoristisk måte, og ironiserte over sin egen tilstedeværelse på en slik festival i dag. Nordstoga aktiviserte her sin kulturelle kapital som humorist, satiriker og norsk toppartist. Under Åpningskonserten iscenesatte han seg selv som del av en musikerelite versus den folkelige countrykulturens mer rølpete aktører. I lys av Nordstogas posisjon i det norske kulturlivet, er det ikke tilfeldig at nettopp han valgte å spille på slike holdninger her. Ingen andre deltakende artister har fremsatt sammenlignbare ytringer på disse konsertene i Trivselshagen i 2013, 2014 og 2015 (feltnotater; lydopptak). Odd Nordstoga er heller ingen countryartist i tradisjonell forstand, noe som setter han i posisjon til å gjennomføre en slik harselas uten for stor fallhøyde.

Elitistiske trekk har likevel kommet til uttrykk på andre måter hos andre deltakende artister, som for eksempel da den norske bluegrass- og gospelkvartetten Lucky 4 opptrådte på Åpningskonserten i 2015. Denne gruppa forklarte for tilhørerne at de oppsto som et 'arrangert ekteskap' sammensatt av ulike musikere som sammen bidro med musikk til filmen *Sykt lykkelig* (Hørsdal & Sewitsky, 2010). Videre fortalte de at gruppa har reist mye rundt i landets fylker og spilt for skoleelever som del av Rikskonsertenes turnévirkosomhet (feltnotater; lydopptak). Musikernes engasjement i filmproduksjonen vitner om en åpen og fleksibel tilnærming til kreativt kulturarbeid – en tilnærming som nok handler om økonomisk overlevelse i en freelancers hverdag, men som også kan knyttes til en form for 'omnivorousness' og tilbøyelighet til å operere innenfor i et mangfold av sjangre og uttrykksmåter, inkludert tradisjonelt nedvurderte former. Denne lekne og desinteresserte omgangen med ulike ekspressive former kan leses som en form for ressursbeherskelse, som kulturell kapital (jf. Dyndahl et al., 2014, s. 52). At gruppa med sine norske tolkninger og omskrivninger av amerikansk bluegrass og gospel, har turnert for

Rikskonsertene og således blitt tatt inn i den offisielle kulturen, signaliserer også at de – og denne musikken – har en viss anerkjennelse i musikkfeltet. Lucky 4 kan gjennom blottstillelsen av disse sidene ved sin musikalske virksomhet følgelig betraktes som et relativt kapitalsterkt og distingvert innslag i programmet til Norsk Countrytreff. Det er nærliggende å tolke dette engasjementet som uttrykk for tilhørighet til en kreativ klasse (jf. Florida, 2002) i det norske kulturlivet.

I tillegg til opptredener med Lucky 4 under festivalen i 2015 deltok sangeren og banjospilleren Hans Martin Austestad på NCT også i 2014, da med den to ganger spellemannominerte gruppa Earlybird Stringband (Spellemann, 2016). Som nevnt tidligere, representerer denne konstellasjonen – i likhet med Lucky 4 – en musikalsk hybrid mellom det amerikanske og det norske. Under bluegrasskonserten i Frislidlada på Nordfjord Folkemuseum i 2014 fremførte Earlybird Stringband materiale fra utgivelsen *Lassofolk* (Earlybird Stringband, 2013). Musikken på albumet har Austestad selv beskrevet som ”norsk folkemusikk gjort med bluegrassinstrumenter og med frie tøyler til å gjøre litt som man vil, men ingen får lov å gjøre noe som vi syns er dårlig smak” (Selvaag, 2013). I sin Bourdieu-inspirerte studie beskriver Halnon og Cohen (2006) hvordan ”middle classes continue to distinguish themselves with the ’victorious’ ’aesthetic’ consumption of lower-class symbols in popular culture” (s. 36) som del av estetiske gentrifiseringsprosesser. Dette konsumeringsperspektivet kan overføres til musikalske skaper- og fremføringsprosesser som de Earlybird Stringband – og Lucky 4 – manifesterer på innspillinger og på konserter, jmfør analysen på side 160-161. Under de aktuelle opptredenene på NCTs bluegrasskonserter ble det musikalske stoffet supplert med andre utvalgte symbolske elementer som inngikk i gruppenes ’image’. Disse inkluderte blant annet rustikke klesplagg som bestefartrøye, Western-skjorte, flanellskjorte og jeans; en tradisjonell sixpence-lue og en hipp trailercaps påført den ironiske teksten/logoen ’Darth Brooks’; samt velpleid ansiktshår i form av bart og skjegg. Slik kombinerer disse artistene, i vår kontekst forstått som representanter for en ’altetende’ kreativ klasse heller enn som trendjagende ’hipstere’, opprinnelig folkelige symboler og uttrykksformer – dog ikke hvilke som helst – strategisk og på nye måter utfra egne distingverende kvalitetsstandarder. Både musikalsk og med hensyn til ’image’, kan Austestads prosjekter slik tolkes som manifestasjoner av kulturell kapital – som ”a class-coded, nuanced application of aesthetics” (s. 37). Disse eksemplene innebefatter òg den egenskap Halnon og Cohen, fremdeles i tråd med Bourdieu, refererer til som ”consecrating the common” (s. 45). Sagt med andre ord, demonstrerer Earlybird Stringband og Lucky 4 en strategisk og kompetent *helliggjøring av det*

profane og en distansert oppgradering av folkelig estetikk. De kan slik forstås som musikalske gentrifiseringsagenter som opererer innenfor bestemte praksisfelt på samfunnets mikronivå.

Tilhørighet til arbeiderklassen og dens kultur har blitt artikulert også på andre måter og ofte med symboltung kraft i flere artisters opptredener på countryfestivalen. Så langt har det nære sambandet – tilsynelatende fritt for akademisk distanse og desinteresse – mellom countrymusikken og arbeiderklassen blitt belyst gjennom analyser av opptredener med blant andre Riley Baugus på Blågras, og Willy Clay Band og Vassendgutane på hovedarenaen. Tematiseringer av avstand til andre sosiale grupper og klasser forekommer også innenfor countrymusikk fremført på NCT. Sistnevnte band signaliserer for eksempel tilhørighet til/sympati med 'the common man', samtidig som de markerer avstand til 'fiffen' og 'hipstere' i Oslo, i sangen 'Bygdis' (Aam, 2013, utdrag):

Ej e ein heilt vanlig bygdemann, he fått mej rom ned på Grand
Ja, midt nedi Oslobya, midt nedi styggetida
Ej he haurt at Oslo kan vere flott, og no veit ej her e mykje godt
For ein alminnleg bygdekar, so lika å gå på bar

Ej e ein bygdis i Oslo, det kan du sikkert sjå
Ej kjøme skjeivande opp Karl Johan, sovidt ej greie gå
Ej ska'kje ned på opratakjet, ej skal ikkje bort på Blå
Ej jenge rett inn på Scotsman og site bakerst i ei krå

Som jeg viser andre steder i denne avhandlingen (se underkapittel 2.1.2 og 2.1.3), artikuleres imidlertid elitenes avstandstaken til 'bygdisen' og den rølpen han representerer i langt krassere ordelag. Dette henger sammen med at countrymusikken som musikkarv og praksisfelt er 'felleseie', og at den, slik analysen har vist så langt, ikke tilhører én samfunnsklasse. I en etnografisk studie av texansk countrykultur påpeker Fox (2004a) at "my premise here is not that (some) country music is 'working-class'. It is that (some) working class culture is 'country'" (s. 31), hvilket innebærer en form for hverdagsverden- eller livsverdensautentisering heller enn én betinget av musikkindustrien (s. 31). Det er imidlertid grunn til å være kritisk til dette siste poengets overføringsverdi, all den tid kommersielle estetiske produkter i dag griper langt inn i mange menneskers situerte hverdagsliv. I globaliserte og høyteknologiske samfunn som det norske, synes det i det minste nødvendig å legge til grunn et dualistisk samband mellom det identitetsskapende handlingsrommet der individer forstått som *aktører* mestrer i hverdagslivet og den kraft individer forstått som *konsumenter* er underlagt i markedet (jf. Shuker, 2013, s. 163).

Fox' premiss slik det er formulert i sitatet ovenfor, har likevel mye for seg i den foreliggende countryfestivalkonteksten, da jeg både avdekker hvordan arbeiderklassekultur kan være 'country', men også hvordan middelklassekultur kan være det. Jeg kommer nærmere inn på dette i det neste resultat- og analysekapitelet (kapittel 8) og helt til slutt i etnografien (kapittel 9).

7.4 Kulturrådets evaluering og countryfeltets forventninger

NCTs programansvarlig, Nils R. Sandal, har ved flere anledninger uttalt: ”Jeg vil heller ha kjeft ifra Oslo enn kjeft lokalt” (gruppeintervju, 4. mars 2015; feltnotater). Sandals utsagn forteller noe om hvem festivalen først og fremst er til for og skal fungere for. Det er ikke den urbane kultur- og utdanningsklassen, men det folkelige og varierte publikummet fra primært den landsdelen NCT opererer utfra, uten at det ekskluderer interesserte tilreisende annetsteds fra, som naturligvis også er i målgruppen (intervjuer med festivalledelsen, 2014 og 2015). Utsagnet impliserer for øvrig at festivalen forventer og er vant med kritiske innspill og røster. Opp gjennom årene har det både for Breim og andre aktører i det rurale countryfestivallandskapet kommet en god del – kall det gjerne – 'kjeft' fra sentralt hold. Den kanskje sterkeste kritikken kom i forbindelse med Kulturrådets kunstneriske vurdering av NCT i 2014.

Som jeg har vært inne på, var det på oppdrag fra Kulturdepartementet at Kulturrådet vurderte NCTs kunstneriske måloppnåelse som knutepunktfestival i 2014. Evalueringen forholdt seg til de kunstneriske og programorienterte kriteriene i Stortingsmeldingen for knutepunkt (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008), nærmere bestemt at festivalen skal være *kunstnerisk ledende* samt *nyskapende og utviklingsorientert* i sin programmering og formidling. Kulturrådet konkluderte med at NCT i perioden det ble sett på (2012, 2013 og tilliggende år), ikke møtte disse kriteriene og dermed heller ikke oppfylte forventningene til dem som knutepunktfestival:

Norsk countrytreff ser ut til å være på høyde med sammenlignbare festivaler nasjonalt, men kan ikke vise til en kunstnerisk måloppnåelse i tråd med gjeldende kriterier for ordningen. (Norsk kulturråd, 2014)

I evalueringsnotatet belegges og utdypes denne konklusjonen over flere sider. Kulturrådets redegjørelser og begrunnelser favner mange aspekter ved countrymusikken før og nå, i tillegg til aktuelle sider ved kultur- og (country)musikkfeltets forventninger. De i stor grad overlappende

kriteriene *kunstnerisk ledende, nyskapende og utviklingsorientert* fylles i løpet av notatet med en mengde forklarende ytringer som kan sies å representere en sammensatt feltspesifikk symbolsk kapital – en argumentasjonsform og måte å lede diskursen på med potensielt monologiserende virkninger (jf. Bakhtin, 1965/2003, 1981; Mørch, 2003). Dette skal jeg snart komme tilbake til. Innledningsvis kan denne oppsummerende paragrafen fra Kulturrådets evaluering tjene til å situere festivalen ytterligere rent diskursivt oppimot andre aktører i feltet nasjonalt og internasjonalt:

Norsk countrytreff skiller seg ikke vesentlig fra de andre norske countryfestivalene, som også gjennomgående kan vise til sammenlignbare trekk i sin bookingpolitikk. Norsk countrytreff fremstår allikevel som den av festivalene med de mest konservative headliner-artist-valgene. Festivalen kan i liten grad sammenlignes med amerikanske countryfestivaler programmessig og fremstår også vesentlig snevrere i sitt program enn engelske americana/ countryfestivaler, som ofte kan vise til en sterk utviklingsorientering. Tidligere gjennomgående beskrevne trekk vitner om at aspektene nyskapning og utvikling ivaretas i svært liten grad, men at enkelte relevante artister har stått på programmet i perioden og at konseptet 'Blågras' kan by på gode kvaliteter og troverdighet i fremføringen. (Norsk kulturråd, 2014)

For en knutepunktfestival med nasjonalt sjangeransvar kan vel dette knapt beskrives som annet enn en knusende dom. Hvordan NCT møtte kritikken, er gjenstand for analyse i det kommende. Hva gjelder offentlighetens møte med denne kritikken – som først ble lagt frem i et notat unntatt offentlighet, men som senere ble frigitt – kunne Dagbladet tidlig rapportere om den under følgende talende overskrift: "Countryfestival får kritikk for å bidra til å opprettholde fordommer og stereotyper" (Pettersen, 2014, 15. desember).

I den grad jeg kan si noe om det utvidede norske countryfeltets forventninger til NCT som knutepunktfestival og nasjonal sjangerivaretaker, så er det først og fremst på grunnlag av et utvalg artikler og innlegg i pressen samt gjennom de innspill enkelte aktører knyttet til countryfeltet har gitt Kulturrådet som del av den omtalte evalueringsprosessen. Disse bidragene teller ikke mange, men de vitner om et relativt stort engasjement og eksistensen av sterke interesser og verdikonflikter i feltet. Flere av bidragene har jeg allerede referert til i den forutgående analysen, mens andre vil bli belyst i det følgende.

7.4.1 Kvalitet, autenticitet og makt

I den skriftlige vurderingen, som oppgis å være ”forankret i Kulturrådets musikkutvalg for arrangørstøtte” og utarbeidet av ”administrasjonen i samråd med fagutvalget” (Norsk kulturråd, 2014), forfektes det visse tett sammenkoblede – dog ganske vage – kvalitets- og autenticitetsforståelser. Sentrale poenger fra notatets innledning forteller at ”[k]ravet til kunstnerisk kvalitet omfatter både kunstuttrykket (*sic*) og formidlingen” og ”det skal vektlegges å være innovativ og utviklingsorientert i programvalg, formidling og rekruttering av nye publikumsgrupper” (Norsk kulturråd, 2014). Jeg forstår dette som at kvalitet her knyttes både til de musikalske verkene som sådan og til fremførelsen av dem, inkludert artistens formidlingsevner og kontekstuelle rammer for formidlingen. Videre leser jeg av formuleringene at høy kvalitet gjerne fordrer nyskapende og grenseoverskridende artister på programmet samt tilsvarende former for formidling og publikumsutvikling. Den autenticitetsforståelse jeg mener kommer til syne i vurderingsdokumentet og som henger sammen med kvalitetsforståelsen, knytter seg først og fremst til countrymusikkens sterke forankring i ”[amerikansk] kultur og språk”, til ”kunstnerisk strek og -uttrykksevne (*sic*)”, og til ”originalitet i materialet” på bekostning av covermateriale (Norsk kulturråd, 2014). Ett ord som gjentas ofte i vurderingen er ’troverdighet’. Det blir brukt på steder hvor det snakkes eksplisitt om god kvalitet og om autenticitet, men uten at noen av de faktisk formidlede verkene – altså fremførte sanger/kunstuttrykk – på festivalens konserter diskuteres. Flere artister og formidlingssituasjoner nevnes imidlertid som eksempler på tilstrekkelig troverdige og kvalitativt gode programinnslag med stadig relevans, mens andre omtales som ikke fullt så troverdige og gode og uten særlig relevans. I førstnevnte gruppe finnes for eksempel norske Hege Brynhildsen, Onkel Tuka, Ila Auto, Odd Nordstoga og Sigrid Moldestad med Blågras. Blant amerikanske artister som høster lignende anerkjennelse i vurderingen er Vince Gill, The John Jorgenson Bluegrass Band og Feller & Hill and the Bluegrass Buckaroos. I sistnevnte gruppe – artister som ikke høster særlig anerkjennelse – finnes blant annet Bellamy Brothers, Billy Yates, Mark Chesnutt og Georgette Jones, i tillegg til flere nederlandske coverartister og veletablerte norske artister. Kulturrådet kan her sies å stå for et distingvert syn på kvalitet hvor originalitet, troverdighet og utviklingsorientering i kunstuttrykket og formidlingen er det som gir relevans og anerkjennelse. Gjengangere og konserverende trekk er det imidlertid ikke særlig stor aksept for innenfor dette vurderings- og anerkjennelsesregimet, noe også enkelte andre aktører forfektet som del av sine bidrag i vurderingsprosessen.

Deler av den folkelige norske countrymusikken blir likevel tillagt noe positiv vekt i dokumentet. Kulturrådet anerkjenner blant annet den norske festcountryen – og ikke bare Hellbillies – som en legitim del av innholdet på knutepunktfestivalen:

Hellbillies (*sic*) materiale er i betydelig grad basert på tolkninger og fornorsking av amerikansk country. På tross av et utgangspunkt som ikke alltid er å anse som like stuerent fremstår bandet som et av Norges beste uansett sjanger. I perioden og tilliggende år så er sammenlignbare innslag band som Gunslingers, VON, Kruttrøyk og Vassendgutane. Disse kan ikke vise til samme grad av troverdighet som Hellbillies, men fyller mye av samme funksjon og er ikke til å komme utenom som aktører i den norske delen av sjangerlandskapet. De kan vise til god formidling, godt håndverk og evner å skape god stemning blant publikum. (Norsk kulturråd, 2014)

I Kulturrådets vurdering legges det dermed til grunn et kvalitetsbegrep som tar høyde for både det folkelige og det distingverte. Men det konkluderes likevel med at måloppnåelsen ikke er i tråd med gjeldende kriterier for ordningen. I evalueringsprosessen ble det, som jeg har vært inne på, hentet inn uttalelser også fra eksterne aktører. Spesielt én stemme fra countryfeltet pekte på programmessige svakheter og lyktes et stykke på vei med å monologisere diskursen gjennom blant annet å spille på den antatt legitime countrysmaken til den sentraliserte kultur- og utdanningseliten hvor blant annet kunstnerisk innovasjon og sjangeroverskridende evner hos artister og låtskrivere gjerne blir tillagt stor vekt. Flere av denne aktørens kritiske poenger, begreper og eksempler ble innlemmet i sluttvurderingen (aktuelle forekomster er markert med kursivering i sitatet nedenfor). Noen av disse fant deretter veien inn i rikspressens omtale av saken. Dette leser jeg, med Bourdieus termer, som uttrykk for en bestemt kulturell kapital i det norske countryfeltet og videre som en form for symbolsk kapital og maktutøvelse – et forsøk på monologisering av diskursen, jamfør Bakhtins begrep. I Kulturrådets vurderingsnotat (2014, egen kursivering, jf. over) påpekes det under overskriften 'Begrensninger i programmeringen' at:

På tross av at arrangøren utviser god kunnskap om sjangerens store mangfold, så legger etablerte bookingmønstre en del begrensninger når det gjelder en (*sic*) enkelte sentrale retninger og toneangivende artister de senere årene.

Dette gjelder spesielt etablert, *moderne mainstream country* som for eksempel The Pistol Annes, Brad Paisley, Trace Adkins eller Dierks Bentley, nykommere med bred appell som Zac Brown Band, Jamey Johnson og Blackberry Smoke, etablert *alternativ country og americana* som Steve Earle, Nanci Griffith, Emmylou Harris, Rodney Crowell, Tom Russell, *The Flatlanders* eller yngre artister som Jason Isbel, Old Crow Medicine Show, Chatham County Line, Turnpike Troubadours, Nikki Lane, Kacey Musgraves og Sturgill Simpson, samt *singer/songwritere* innen sjangeren. Sistnevnte kategori bør tillegges et tydelig fokus i en sjanger som ellers kan bære preg av tolkninger

av andres materiale. I tillegg til at flere av allerede nevnte artister er viktige singer – songwritere, så kan det herunder nevnes artister som Mary Gauthier, Roseanne Cash, Gillian Welch, Guy Clark og Justin Townes Earle. *Bluegrassprogrammet synes ikke å representere sjangerens viktigste nåtidige navn eller dens innovatører*, som Del McCoury, Jerry Douglas/Union Station, the Infamous Stringdusters og Sarah Jarosz, men snarere habile sjangerhåndverkere, gjerne hentet fra den amerikanske og europeiske underskogen av bluegrassband.

Fraværet av americana-artister er av sentral betydning, både fordi denne vide sjangeren teller flere av countrymusikkens innovatører, sørger for en betydelig bredde av uttrykksformer og fordi artister i denne sjangeren i særlig grad har bidratt til å utvikle countryinteresse og -forståelse i Norge de siste to tiårene.

Disse formuleringene fra notatet må anses å representere Kulturrådets syn. Selv om denne ekspertinstitusjonen presenterer egne vurderinger og artistforslag i dokumentet, må flere momenter likevel ses i sammenheng med den omtalte eksterne aktørens innspill. De kursiverte delene av teksten ovenfor er ordrette, eller nær ordrette, gjengivelser av den eksterne aktørens opplysninger og poenger slik de står formulert i det aktuelle innspilldokumentet til evalueringen. Dette omfatter de 'sentrale retningene' markert med kursiv ovenfor, de kursiverte 'toneangivende artistene' og de kursiverte poengene knyttet til bluegrass og americana. Vi er her ved det jeg oppfatter som kjernen i kritikken. De faktisk presenterte artistene ved festivalen holder i det store og hele ikke høy nok kvalitet; de distingverer seg ikke som innovative og nyskapende; de representerer ikke aktuelle trender og utviklingstrekk i det kontemporære internasjonale countryfeltet, slik de foreslåtte artistene listet opp i vurderingsdokumentet gjør:

Programmet er preget av to sentrale bevegelser sett opp mot kriteriene 'kunstnerisk ledende' og 'nyskapende og utviklingsorientert'. Den ene at programmet i høy grad består av tradisjonelt funderte uttrykk, det andre at programmet ikke i utstrakt grad presenterer dagsaktuelle og fremadrettede artister. ... *Inneværende situasjon bidrar ikke til å øke interessen eller forståelsen for countrysjangeren i Norge, men snarere til å opprettholde en del fordommer og stereotypier som over tid har gjort seg gjeldende for sjangeren. Ut fra denne betraktningen kan festivalen heller ikke bidra som kompetansesenter på artistsiden for andre festivaler og arrangører som formidler countrymusikk i Norge.* (Norsk kulturråd, 2014, egen kursivering)

Den kursiverte delen av sitatet er for øvrig en nær ordrett gjengivelse av den samme eksterne aktørens formuleringer. Det sentrale poenget knyttet til opprettholdelse av fordommer og stereotypier fant òg veien inn i Dagbladets nyhetsoverskrifter (Pettersen, 2014, 15. desember). En antakelig rådende *doxa* i det hippe countryfeltet kommer til syne her (jf. Bourdieu, 1972/1977; Bourdieu, 1990). I dette inngår en feltspesifikk symbolsk kapital som uttrykkes gjennom representanter for kultur- og utdanningsklassen (den eksterne aktøren, Kulturrådets musikkutvalg og journalisten) sine bestemte forventninger til og anerkjennelser av hva som er tilstrekkelig god

kvalitet og hva Breim grunnet sin 'malpraksis' følgelig må svare for. Heri ligger det som nevnt et tydelig monologiserende element (jf. Bakhtin, 1965/2003, 1981; Mørch, 2003), men ikke bare i kraft av den eksterne aktørens argumenter. En sterk utviklingsorientering i forbindelse med musikkuttrykk fremstår også som det rådende kulturpolitiske kriteriet for kunstnerisk kvalitet på tvers av svært ulike sjangre, inkludert country (Enger, 2013; Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008). En festival eller annen arrangørs innretning etter dette og lignende kriterier vil derfor, forutsatt 'armlengdes avstand' mellom bevilgende politikere og vurderende fageksperter, kunne belønnes med symbolsk kapital og makt i og på tvers av aktuelle delfelt (jf. Bourdieu, 1994/1996; Solhjell & Øien, 2012).

7.5 Oppsummering: Program, profil og posisjon

I dette resultat- og analysekapittelet har jeg belyst en rekke sider ved Norsk Countrytreffs kunstneriske programtilbud i perioden med knutepunktstatus fra 2012 til 2015. Det har av ressurs-, relevans- og avgrensingshensyn ikke vært mulig å foreta en fullstendig gjennomgang av samtlige artisters representasjon, ei heller alle arenaer/formaters manifestasjon, på festivalen. Samtidig har jeg unnlatt å gjøre en komparativ analyse av programmet før og etter knutepunkttildelingen, først og fremst fordi dette har vært en metodisk og etisk umulighet med hensyn til tilstedeværelse på og rapportering fra NCT-konserter før knutepunkt og før prosjektstart. De programmessige endringene og sosioestetiske implikasjonene jeg har presentert og drøftet underveis i kapittelet, gjør det imidlertid mulig å besvare studiens første problemstilling, med hovedvekt på *institusjonsnivået* bestående av festivalen, artistene, kulturpolitikken og den omkringliggende maktdiskursen.

Norsk Countrytreff endret sitt programtilbud i og med knutepunktstatusen på flere sammenkoblede måter og nivåer. For det første etablerte festivalens ledelse fem nye konsertarenaer/-formater som svar på sjangeransvaret og forpliktelsene i mandatet for knutepunktfestivaler nedfelt i Stortingsmelding nr. 10 (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008). Fire av disse nyetableringene har foregått i forbindelse med avviklingen av festivalen om sommeren: åpningskonserten (arrangert fire ganger), Blågras (tre ganger), NRK Countrylutt (to ganger) og intim-/stuekonsertene i Pederhuset (én gang). Den femte nyetableringen – Norsk Countrytalent (arrangert tre ganger) – har blitt arrangert utenom kjernevirksomheten, i

månedsskiftet februar/mars. Etter at den gradvise avviklingen av knutepunktordningen ble besluttet fra politisk hold (Habbestad, 2016, 25. februar; Kulturdepartementet, 2015), er det verdt å merke seg at ingen av disse fem nyetableringene og arrangementene ble satt opp som del av NCTs programtilbud i 2016. Dette synliggjør bestemte inkluderende/utvidende og ekskluderende/innskrenkende sosioestetiske funksjoner av kulturpolitikken knyttet til festivalens differensieringsmuligheter i programtilbudet.

Disse arrangementene svarer på forskjellige måter og med ulike tyngde på de sentrale knutepunktkriteriene. Av nyvinningene har jeg lagt spesiell vekt på den offisielle åpningskonserten og Blågras-konseptet i min gjennomgang (og jeg skal fortsette å gjøre det også i siste del av det neste resultat- og analysekapittelet). Talentkonkurransen ble viet noe plass, mens NRK Countrylutt og stuekonsertene i Pederhuset ikke ble drøftet. Felles for alle fem formatene/arenaene for musikkopplevelser er at de kan knyttes til kriteriet om *publikumsutvikling* i St.meld. nr. 10 (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008), og jeg viste eksempelvis hvordan kartlagte publikumsgrupper ved Blågras og åpningskonserten samlet sett hadde betydelig høyere inntekts- og utdanningsnivå enn utvalgte publikummere som primært deltok på konserter på den tradisjonelle, utendørs hovedarenaen, selv om det var en viss overlapping mellom gruppene og deltakelsen. Kriteriet om publikumsutvikling handler ikke bare om å nå nye publikumsgrupper og formidle, for NCTs del, *countrymusikk av høy kvalitet* til disse gjennom differensiert programmering. Det handler også om å ”stimulere eksisterande publikum til å bruke tilbudet meir” (s. 25-26). Med gratisarrangement som NRK Countrylutt, som ble radiosendt direkte på NRK Sogn og Fjordane og senere lagt ut som video på kanalens nettsider, og gjennom intimkonsertene i Pederhuset brakte festivalen innslag blant annet fra de adskilte Blågras- og talentarrangementene til festivalområdet på Fjordhestgarden og til allmennheten. Jeg belyste samtidig at dette arbeidet med publikumsutvikling, formidling og deltakelse bygger på tidligere utviklingsinitiativ ved festivalen, som for eksempel etableringen av egne årlige kirkekonserter, bluegrasskonserter og Barnas Countrytreff i lys av slagordet og strategien ’Country for alle’ og målet om å bli ikke den største, men den beste countryfestivalen i landet (Brønnøysundregistrene.no, 2015; Norsk Countrytreff, 2015c) (gruppeintervju, 4. mars 2015). Knutepunkttildelingsens implikasjoner for sosiale gruppe- og klassekiller på countryfestivalen må – på bakgrunn av funn presentert i *dette* kapittelet – derfor kanskje nedtones. Mye tyder på at

NCTs tradisjonelle inklusive profil, hvor nye konsepter og konserttrekker kommer *i tillegg til* det eksisterende, ble videreført og videreutviklet i perioden med knutepunktstatus.

Videre ser det ut til at festivalledelsen bevisst har fulgt opp og vektlagt bestemte estetiske kvalitetsforståelser og formidlingsstrategier i perioden 2012 til 2015. De to sentrale knutepunktkriteriene *kunstnerisk ledende*, og *nyskapende og utviklingsorientert* henger sammen med publikumsutviklingstiltak, men står i knutepunkt-konteksten i et særlig sterkt samband med sjangeransvarets krav om høye kvalitetsstandarder (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008, s. 27). Bestemte manifestasjoner i NCTs program imøtekommer disse føringene, samtidig som aktuelle programinnslag og formidlingssituasjoner enten ble møtt med anerkjennelse eller kritikk fra kulturelitistisk hold eller i stor grad ble oversett av toneangivende medier og evalueringe instanser. I avhandlingen har jeg så langt vist hvordan kulturpolitikken og definisjonsmakten kan åpne for og trekke opp skiller mellom god og dårlig musikk, god og dårlig country. Nyskapende og sjangeroverskridende uttrykk fremført med troverdighet (autentisitet) verdsettes høyt i dette maktfeltet, mens mer strømlinjeformede og reproduktive uttrykk gjerne devalueres. Imidlertid viser mine funn at den såkalt 'dårlige musikken' også kan være troverdig, men at denne troverdigheten beror helt eller delvis på andre autentisitet-skriterier enn dem som ofte forfektes av kultur- og utdanningsklassen/-eliten. Blant disse kan det for eksempel se ut til at troverdigheten (for)svinner når vulgaritet og karikeringer fremheves i det tekstlige materialet, slik som i norsk festcountry. Norsk Countrytreff derimot fremmer et syn på kvalitet og formidling som åpner opp også for slike uttrykk, i tillegg til at de bevisst programmerer med mer stueren americana og countryrock på hovedarenaen, med eksplorative og sjangeroverskridende konstellasjoner innenfor Blågras-konseptet og med både moderne og tradisjonell norsk og amerikansk bluegrass og honky-tonk på festivalens ulike scener. Denne praksisen er langt på vei i overenstemmelse med innholdet i de to aktuelle knutepunktkriteriene, selv om NCTs oppfølging av den ene føringen om "dristige kunstuttrykk i programmeringa" (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008, s. 25) nok kan diskuteres.

Rent programmessig og ideologisk fremstår knutepunktfestivalen NCT således som en stadig kompromissløs folkelig festival som verken har latt seg målbinde av elitistiske smaksdommere eller har bukket under for kulturforvaltningens/byråkratiets potensielt beherskende karakter. Som ledende sjangerfestival ser NCT likevel ikke ut til å ha funnet seg særlig godt til rette i spennet

mellom feltet for småskala- og storskalaproduksjon (Bourdieu, 1993a), ei heller på tvers av de antatt særnorske eksklusive, inklusive og kommersielle kretsløpene (Solhjell & Øien, 2012). Festivalen ville antakelig tjent mye på å inkludere noen profilerte unge, eksperimenterende amerikanske country-/rootsartister fra år til år for å oppnå et mer balansert program. NCTs posisjon i det norske musikkfeltet og i countryfeltet fremstår derfor ved nærmere ettersyn som ganske ambivalent og vanskelig å plassere – for noen aktører er den bestemt lavt posisjonert, mens den for andre er innenfor både som utøverarena og som ramme for kvalitetsopplevelser. Som kunstnerisk arena og leverandør av mangfoldig innhold i det vide ekspressive praksisfeltet, som jeg er mer opptatt av og anser som viktigere, opptar knutepunktfestivalen imidlertid en sentral posisjon som premissleverandør for sitt publikum og som mot-/antistruktur til sentralmaktens implisitte og eksplisitte estetiske formaninger og pressmidler (jf. Bakhtin, 1965/2003; Turner, 1969/1997).

Endelig viser mine analyser at ulike 'hard-core'-orienterte countryuttrykk (Peterson, 1995/2004) opptar størst plass på programmet til knutepunktfestivalen. Selv om både amerikanske, skandinaviske og nederlandske country-, bluegrass-, americana- og folkartister tidvis kan fremstå som 'soft-shell', forekommer dette sjelden på helhetlige måter hva angår ekspressive uttrykk og sceniske iscenesettelser. Ett unntak i denne sammenhengen er den sjangeroverskridende soft-countryduoen The Bellamy Brothers, som optrådte på festivalens hovedscene i 2013. Denne totalt sett tydelige dreiningen mot 'hard-core', eventuelt 'real', country kan ha forutgått knutepunkttildelingen og like mye bero på mer generelle utviklingstendenser i sjangeren og i markedet. Likevel erfarer jeg at pop- og dansebandfaktoren, som ville forsterket 'soft-shell'-representasjonen på programmet og som festivalen tidligere har blitt kritisert for, har vært sterkt fraværende de tre årene jeg har vært tilstede på NCT. Et band som Vassendgutane fremstår for meg i dag som et tydelig eksempel på norsk 'hard-core' country, noe jeg skal utdype senere. Funn fra resultat- og analysekapittel 7 viser videre at med en primær tilstedeværelse av 'hard-core' countryartister følger også et bestemt konservativt sett av verdier og autentisitetsmarkører. Heri betones det rurale, maskuline og lavkulturelle fremfor det urbane, feminine og høykulturelle, dog ikke uten enkelte glidende overganger og dikotomiske utjevninger. I lys av teorien om musikalsk gentrifisering (Dyndahl et al., 2014) viste jeg hvordan tilfeller av distansert helliggjøring og estetisk elevasjon av en grunnleggende sett folkelig og konservativ musikkultur også har funnet sted innenfor knutepunktfestivalens kunstneriske programtilbud.

8. Festivalens publikum - meningsorienteringer og sammensetning

Dette resultat- og analysekapittelet knytter seg først og fremst til avhandlingens andre problemstilling. Herunder utgjør festivalpublikummets kulturelle smak, bruk og identitet et sammenvevd hovedfokus. Resultatene som presenteres og analyseres i denne delen av etnografien, omhandler ikke bare publikumsgrupper som primært kan kobles til det kvantitative datamaterialet (spørreundersøkelsen). Resultatene knytter seg, i større grad enn i det foregående kapittelet, også til utvalgte deltakere blant publikum og deres kulturelle preferanser, praksiser og erfaringer – med andre ord til hvordan de orienterer seg og finner forankring kulturelt gjennom meningsbærende aktivitet. Kvalitative analyser av data fra individuelle intervjuer med publikumsinformanter blir viet stor plass i kapittelet. Ikke dermed sagt at funn fra den kvantitative spørreundersøkelsen ikke utgjør en viktig del. Etter en kort innledning som tar for seg sentrale myter om countryfolket/-fansen, presenterer og diskuterer jeg først deskriptiv statistikk og bivariate analyser knyttet til henholdsvis konsertdeltakelse på NCT i 2014 og musikalske preferanser. De kvantitative funnene danner så et bakteppe for en mer nyansert kvalitativ analyse hovedsakelig basert på intervjuinformantenes utsagn, holdninger og opplevelser. Etter denne delen oppsummerer jeg resultatene som angår publikums kulturelle smak, bruk og identitet og besvarer samtidig studiens andre problemstilling et godt stykke på vei.

Til slutt i dette kapittelet supplerer jeg det kultursosiologiske perspektivet med et musikkdidaktisk blikk på estetisk-funksjonelle kategorier og praksiser – et grep som setter sentrale funn og begreper i avhandlingen i et nytt lys. Dette delkapittelet innbefatter selvstendig teoriutvikling og foregriper således de konkluderende og avsluttende anmerkningene på avhandlingens vesentligste bidrag, det vil si den etnografiske fremstillingen i sin helhet (kapittel 7, 8 og 9).

8.1 Myter om countryfolket

Countryfolket er omgitt av myter. Gjennom flere tiår og i forbindelse med de årlige countryfestivalbegivenhetene har avismedier både lokalt og nasjonalt i Norge løftet fram de samme stereotype skildringene og oppfatningene om countryfolket som mest opptatt av fest og fyll på campingplassen og mindre opptatt av musikken fra scenen (Solli, 2006, s. 130). 'Harry' er en betegnelse på publikum som går igjen, og dansebandfaktoren går gjerne for å være i overkant høy på disse festivalene. Spesielt utsatt for slike framstillinger og stigma har publikum og artister som trekker til og opptrer på countryfestivalene i Seljord, Skjåk, Vinstra og Breim vært. I forbindelse med opprettelsen av et eget knutepunkt for countrysjangeren her til lands har de samme mytene gjentatte ganger kommet til syne i det offentlige ordskiftet (se f.eks. Kvalshaug, 2011, 11. juli; Meisingset, 2014, 17. desember; Pettersen, 2014, 15. desember) slik jeg har belyst det. Typisk har disse mytene blitt fremsatt av aktører som kan defineres som del av en norsk kulturelite (jf. Ljunggren, 2014), i skarp kontrast til de som oftest 'stemmeløse' festivaldeltakernes egne oppfatninger og opplevelser. ”Jeg er lei av at avisene i Oslo bare skriver dritt om countryfestivaler. Skriv fint!’ snøvler én, like før kompisen hans flater ut i campingstolen” (Bjånesøy, 2004, s. 30). Slik rapporterte Dagbladet fra 2004-utgaven av countryfestivalen i Skjåk. Fokuset vris fra publikummerens frustrasjon over Akersgatas forakt umiddelbart over til stigmatiserende aspekter ved fylla. I sin avhandling fra 2006 beskriver Solli medienes diskursive ynkeliggjøring av harrypraksisene på bygda slik:

[I]n Norwegian public discourse, country music festivals have come to represent a rural dystopia of cultural depravity and drunken degeneracy; in short, these events have become associated with a form of 'abject rurality.' (*sic*) For example, over the last twenty years, *Dagbladet* ... has consistently employed a sensationalist preoccupation with excessive drinking and partying in their coverage of country music festivals. (s. 130)

Solli illustrerer videre en mediedrevet diskurs hvor musikken blir fullstendig tilsidesatt til fordel for et fokus på fyll og vold. Medias framstilling synes å ha vært skjev og på mange måter å ha bidratt til å gi festivalene og publikummet deres et ufortjent dårlig rykte.

Solli finner også at publikum på de norske countryfestivalene i overveiende grad representerer arbeiderklassen, og at countryfans tilhørende middelklassen normalt ikke oppsøker disse arrangementene (s. 113). I takt med countrymusikkens fornyede aktualitet kan dette imidlertid

ha endret seg en god del siden Sollis undersøkelse fra begynnelsen på 2000-tallet. Flere av mytene om countryfolket, og spesielt countryfestivalfolket, kan være i ferd med å forvitne i det brede lag av befolkningen. I dette prosjektet undersøker jeg som kjent om den økende interessen for og eksponeringen av countrymusikk i dag kan forstås som del av en musikalsk gentrifiseringsprosess hvor tilhørende kultur og uttrykk gjennomgår endringer (jf. Dyndahl et al., 2014).

Senere forskning styrker imidlertid tilstøtende myter om tilhengere av folkelig populærmusikk, inkludert country-, danseband- og trekkspillmusikk. Hjelseth og Storstad (2013) påpeker dette i artikkelen *Festivalfolket – hvem er de?*, hvor de blant annet analyserer det generelle norske festivalpublikummets musikksmak og konkluderer at:

Sannsynligheten for at man liker folkelig populærmusikk, er større desto eldre man er, jo lavere utdanning man har, jo mer øl og jo mindre vin man drikker. De som gjerne lytter til den folkelige populærmusikken, bor oftere på mindre steder enn i by, de har lavere kulturell kapital og lavere utdanning – og sannsynligheten for at de liker denne typen musikk, øker desto mindre interessert de er i musikk. (s. 42)

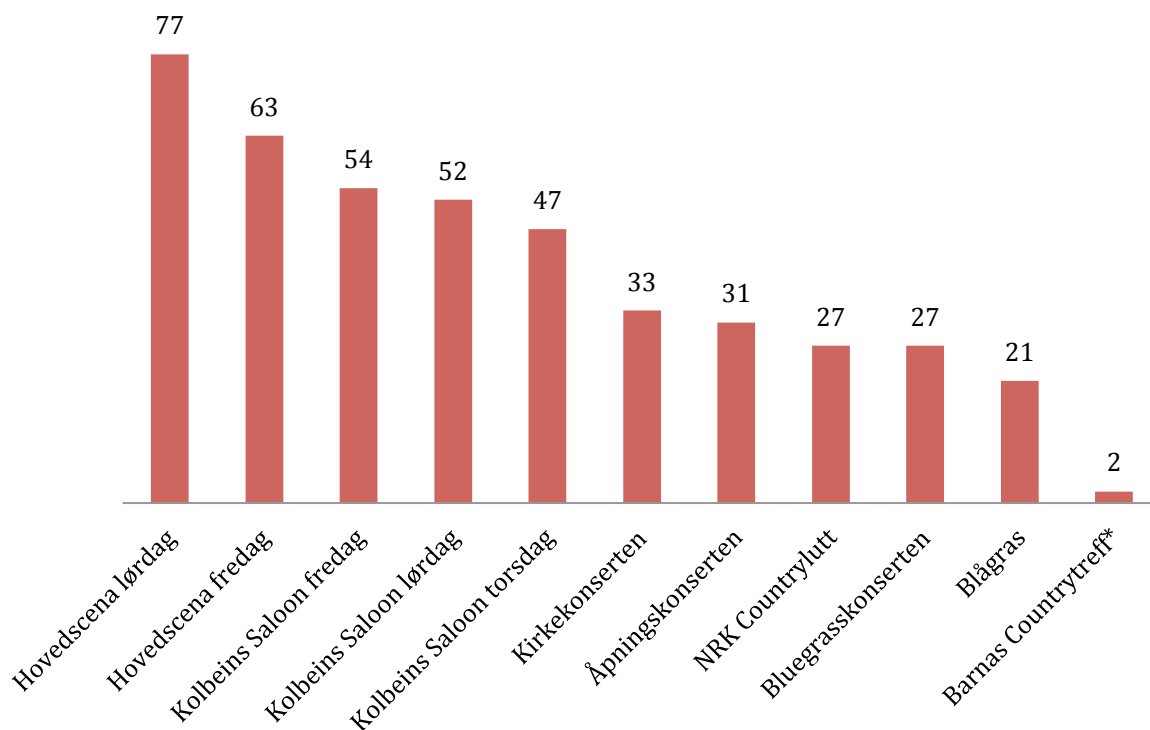
Country er en grunnleggende folkelig form for populærmusikk, men interesser og konfliktnivået i for eksempel det norske countryfeltet bekrefter at denne musikken innebærer uttrykk og egenskaper som treffer folk også utenfor grasrota, med andre ord i høyere samfunnsjikt som kulturelle fraksjoner av den øvre middelklassen og overklassen. Hva kjennetegner så publikummet på knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff? Er det i stor grad de overnevnte 'lavkulturelle' trekkene som gjør seg gjeldende også her? På bakgrunn av skildringer og funn i kapittel 7 er det rimelig å kunne forvente et mer komplekst bilde, en mer mangfoldig publikumssammensetning. I det kommende skal jeg presentere en rekke funn med direkte relevans for studiens andre problemstilling knyttet til publikum. Beskrivelsene av denne delen av datamaterialet og de analytiske perspektivene forholder seg imidlertid også til programmessige og kunstneriske aspekter ved festivalen og andre musikalske fenomener. De to analyseenheterne – musikken og publikum – henger naturligvis tett sammen i en studie som denne.

8.2 Publikums fordeling på NCT-konsserter i 2014

Ifølge Hjelseth og Storstad (2013, s. 48-49) kjennetegnes festivalfolket ikke overraskende av at de vektlegger det sosiale ved festivalopplevelsen like mye som musikken. Dette stemmer bra med

mine funn blant countryfestivalfolket på Breim. På spørsmål om hva som var de viktigste årsakene til at de deltok på Norsk Countrytreff i 2014, teller de to viktigste sosiale og musikalske faktorene (se vedlegg 4, del D.1) henholdsvis 48 % og 52 % i det totale utvalget av spørreskjemarespondenter (N=119). Med andre ord står kombinasjonen av det sosiale og det musikalske – et aspekt som også understøtter behovet for å se estetikk og funksjon som del av et kontinuum – ofte sentralt når det gjelder både motivasjon og opplevd utbytte, noe jeg skal komme utførlig tilbake til. Videre antyder Hjelseth og Storstad (s. 48-50) at en tiltakende breddeprogrammering i det generelle festivallandskapet her til lands nok har ført til at også festivalpublikummet sett under ett har blitt mer homogent eller normalisert, som de kaller det. Dette momentet ser ut til å forholde seg mer eller mindre motsatt i min undersøkelse av publikum på Breim i lys av knutepunktstatusen. Dette kan forklares med at NCT er en nisjefestival (dog en nisjefestival for en bestemt gren av den folkelige populærmusikken) som, til tross for den smale orienteringen, jobber aktivt for å tiltrekke seg nye publikumsgrupper. Countryfolket er i dag kanskje en mer heterogen gruppe enn før var tilfelle. Og countryfestivalfolket, i det minste mange av dem som oppsøkte knutepunktet for sjangeren i 2014, ser ut til å ha bestemte karakteristikk som skiller seg ganske klart fra mange av forestillingene om denne gruppen så vel som fra Hjelseth og Storstads homogeniseringsargument.

Tabell 5: Spørreskjemarespondentenes frekvensmessige fordeling på NCT-konserter i 2014 (N=119)



Tabell 5 viser hvordan de 119 deltakerne i spørreundersøkelsen fordelte seg på de ulike konsertformatene festivalen tilbød sommeren 2014, og hvor – med unntak av Barnas Countrytreff (markert med asterisk i tabellen) – det måtte løses billett. De fleste respondentene deltok på flere konserter, og tallene i tabellen overlapper som følge av dette. Hovedtendensen er at utekonsertene på hovedarenaen var best besøkt. Det er også disse som har størst publikumskapasitet og som gjenspeiler en festivalprofil hvor nettopp kombinasjonen av musikk og sosialt samvær er viktig. De enkeltstående konsertene på andre arenaer i kommunen hvor kapasiteten er mindre og den tradisjonelle festivalatmosfæren er tonet ned til fordel for en mer rendyrket lyttetilnærming, var mindre besøkt i dette tallmaterialet. Barnas Countrytreff var fullsatt i 2014, men som tabellen viser, deltok kun en marginal andel av spørreskjemarespondentene på denne. Denne skjevheten kan forklares med at vi ikke rekrutterte til spørreundersøkelsen under dette arrangementet. Samtidig er det tydelig at Barnas Countrytreff retter seg mot andre primærmålgrupper enn det det øvrige konserttilbudet på NCT gjør, for eksempel småbarnsfamilier og barnehagegrupper.

I tillegg til det totale utvalgets fordeling på de ulike konsertformatene som ble tilbudt under NCT 2014, er det interessant å merke seg at majoriteten av de 119 publikummerne ikke benyttet seg av festivalens campingtilbud på Fjordhestgarden dette året. 35 % av dem som svarte på undersøkelsen, oppgav at de bodde på festivalcampen, mens de resterende 65 % overnattet andre steder. Likevel er utekonsertene foran hovedscena og på Kolbeins, som alle avvikles på hovedarenaen i nær tilknytning til campingområdene, de klart best besøkte. Dette tyder på at hovedarenakonsertene er populære ikke bare blant campingfolket, men også blant etablerte fastboende og andre tilreisende. Her kan det også legges til at selv om disse konsertene inne på hovedarenaen typisk scorer lavest på utdanningsnivå, hadde likevel 31 % av respondentene som var tilstede ved eksempelvis hovedscena lørdag, hvor Rita Eriksen, The Desert Rose Band og Gunslingers optrådte, fullført en grad innen høyere utdanning (bachelor, master eller tilsvarende). Forhold knyttet til konsertdeltakelse og musikksmak vis-à-vis utdanningsnivå og andre sentrale omdreiningspunkter for identitet skal jeg komme detaljert tilbake til.

8.2.1 Publikum, utdanning og programinnretning

Flere aspekter ved programinnholdet og den faktiske kulturbruken til de publikummerne som deltok i spørreundersøkelsen, vitner om at en bør se forbi stereotypene og mytene om at countryfestivalpublikummet helst består av folk med lav utdanning og arbeiderklassebakgrunn. Bildet er som nevnt mer nyansert, noe jeg skal belyse med noen eksempler fra mitt datamateriale. I den forbindelse innleder jeg med en kort refleksjon knyttet til publikums kulturbruk jamfør et utsnitt av mangfoldet av artister og musikalske uttrykksformer begrenset til 2014- og 2015-utgaven av festivalen. Dette danner så et bakteppe for en mer finmasket gjennomgang av empiri relatert til aktiviteter og fenomener tilknyttet de ulike konsertformatene og -opplevelsene NCT tilbyr, samt deres implikasjoner for musikalsk gentrifisering.

Som jeg har redegjort for tidligere, opererer NCT med flere arenaer og formater/scener for ulike countrymusikkopplevelser. Den største – og av kultur- og utdanningseliten antagelig mest stigmatiserte (Kvalshaug, 2011, 11. juli; Meisingset, 2013) – blant disse er hovedscena på Fjordhestgarden med kvelds- og nattkonserter fredag og lørdag. Ifølge myten er det her et ”publikum godt marinert i sprit, campingutstyr og klovneantrekk” (Kvalshaug, 2011, 11. juli) flokker seg sammen og skyver ut det seriøse countrypublikummet. En viktig observasjon i denne

sammenhengen er imidlertid at NCT har tradisjon for streng regulering og kontroll over området tilknyttet sin hovedscene. Plassen foran scena preges av en stor danseplattning, men har også god plass både foran, bak og til siden for dem som ønsker å fokusere på den musikalske fremføringen. Hele dette området er avstengt for publikum som ønsker å nyte alkohol under konsertene på hovedscena. Personer hvis oppførsel avviker fra dette og et ellers strengt festivalreglement, bortvises fra området (intervjuer; feltnotater; bildemateriale).

Konsertene på hovedscena lørdag kveld i 2014 var som nevnt samlet sett det best besøkte arrangementet blant respondentene i min spørreundersøkelse. Av totalt 119 respondenter oppga 77 at de var tilstede ved hovedscena lørdag kveld (jf. tabell 5). Utdanningsnivået til disse personene forteller noe om det brede tilfanget av publikummere festivalen har, også oppe på hovedarenaen. Av de 77 tilstedeværende rapporterer 47 % at deres høyest fullførte utdanning er enten grunnskole eller videregående skole. 22 % har fullført fagskoleutdanning, mens 31 % svarer at de har fullført en bachelor- eller mastergradsutdanning, eller tilsvarende. Til sammenligning fant Kristian Meisingset (2013) i sin journalistiske publikumsundersøkelse fra NCT 2013 at 79 % av publikummerne på hovedscena kun hadde fullført grunnskole eller videregående skole. Imidlertid målte han ikke fagskolenivået. Verken min eller Meisingsets undersøkelse kvalifiserer til å generalisere funn til å gjelde festivalens samlede publikum. Jeg lette strategisk etter et mangfold (jf. utvalgskriteriene, se side 117) og fant relativt stor variasjon. Meisingset lette kanskje snevrere og fant følgelig et mer homogent publikum i tråd med stereotypene. Hvilken utvalgsstrategi han faktisk benyttet, sier han ingenting om i *Kulturbloffnen* (2013).

Ytterligere en empirisk faktor som henviser til potensialet for nyansering av alteter-/’omnivore’-tesen, er fordelingen av konserter under NCT med henholdsvis ’hard-core’- og ’soft-shell’-orientering (se kapittel 5 og 7 for begrepsavklaringer og analyser knyttet til disse overgrepene musikalske kategoriene). Gjennom analyser av artistenes uttrykksformer og publikums tilstedeværelse/kulturbruk supplert med informasjon fra oppfølgingsintervjuer avdekker jeg i denne studien – i hvert fall et stykke på vei – publikums egenskaper i retning av det jeg i teoridelen introduserte som ’musikalske altetere med kulturelt beslektede orienteringer’ og ’musikalske altetere med kulturelt overskridende orienteringer’. Bennett et al. (2009) fant som kjent at store grupper mennesker i Storbritannia bare utviser ”’short-range’ omnivorousness” (s. 81) ved at de begrenser preferanse og forbruk til såkalte ’cognate musical forms’ (s. 77). I tråd

med dette kan det se ut til at ulike publikumsgrupper og enkeltindivider på NCT også foretrekker og forbruker musikk på tvers av sjangre og stiler som har til dels lignende estetiske og funksjonelle særtrekk, men først og fremst sammenlignbar status i hierarkiet for kulturelle uttrykksformer. Det i min spørreundersøkelse best besøkte arrangementet – hovedscena lørdag kveld – kan med noen forbehold være egnet til å belyse et slikt mønster. I tråd med omtalte funn i forrige kapittel bestod programmet lørdag kveld i 2014 av *country*artister og -uttrykk med relativt tydelig 'hard-core'-orientering, noe som også var tilfelle kvelden før samme år og for hovedscenekonsertene begge dager i 2015. En oversikt over disse artistene og når de opptrådte på hovedscena, finnes i tabell 6 nedenfor. De tre artistene i parentes regner jeg ikke for country i denne sammenhengen. Likevel representerer de på ulike måter primært rustikke, røffe og folkelige musikkuttrykk innenfor vise, folk og underholdningspreget pop og rock, som supplert med det faktum at de har fått plass i NCTs programtilbud, kan tolkes som 'cognate' med mye av denne countrymusikken.

Tabell 6: Artistoversikt, hovedscena, Norsk Countrytreff, 2014 og 2015

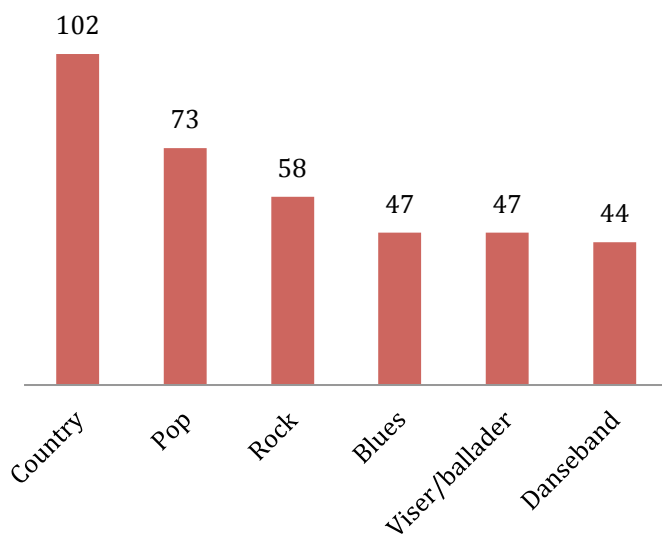
2014		2015	
Fredag	Lørdag	Fredag	Lørdag
G. Thomas	(Rita Eriksen)	Billy Yates	(Staut)
Tore Andersen & A11	Desert Rose Band	Willy Clay Band	Rhonda Vincent
Mark Chesnutt	Gunslingers	Vassendgutane	(Kurt Nilsen)

Publikums estetiske preferanser og programinnretningen festivalen selv står ansvarlig for, representerer begge faktorer som vil kunne påvirke publikums sans for distinksjoner og faktiske kulturbruk. Så langt i dette resultat- og analysekapittelet har jeg trukket frem noen få empiriske fenomener og implisitte endringsaspekter knyttet primært til sosial klasse og utdanningsnivå som del av utbredte oppfatninger om countrykultur. Dette er ikke tilstrekkelig all den tid andre faktorer og variabler også spiller inn. I delkapitlene som følger skal derfor disse og andre relaterte utviklingstendenser og fenomener tilstede i mitt samlede datamateriale gjøres til gjenstand for en mer systematisk og omfattende analyse.

8.3 Publikums fordeling på sjangre og stilarter i 2014

”[T]astes are perhaps first and foremost distastes, disgust provoked by horror or visceral intolerance (‘sick-making’) of the tastes of others”, skriver Bourdieu (1979/2010, s. 49) i *Distinksjonen*. I denne sammenhengen peker han på at former for livsstilforakt betinget av habitus bidrar til å skille sosiale klasser fra hverandre. På denne måten konstrueres diskursive ”livsstilsrom som mennesker fra ulike sosiale lag kan bevege seg innenfor, men sjelden fritt imellom” (Karlsen, 2004, s. 65). I det kommende skal jeg analysere og problematisere NCT-publikumets smak og avsmak – identifikasjon og disidentifikasjon – på grunnlag av først en rekke kvantitative data fra studien og deretter en rekke kvalitative data. Resultatene forsterker alt i alt inntrykket av at kulturelle preferanser og forbruksmønstre gjenspeiles i et antakelig seiglivet strukturelt hierarki av sosiale forskjeller og diskursive posisjoner i dagens Norge.

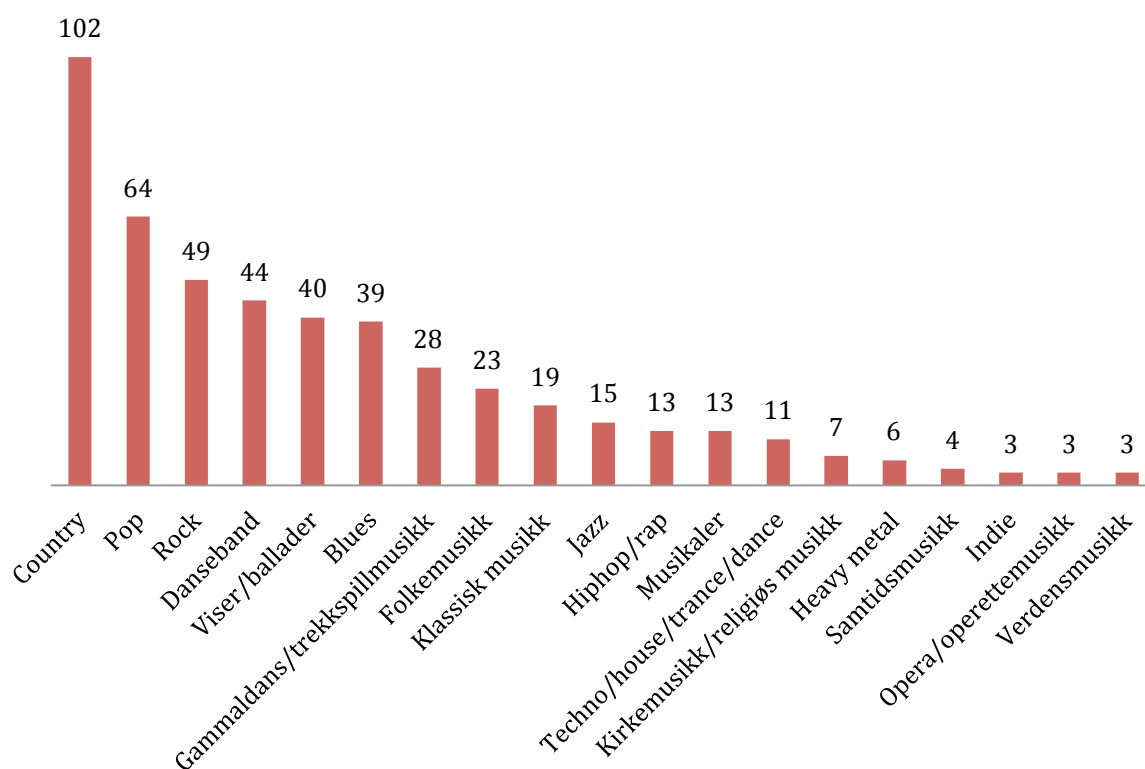
Tabell 7: Mest populære generelle musikkjangrene i det totale utvalget, frekvens (N=119)



Når det gjelder musikksmaken til respondentene, viser tabell 7 ovenfor de mest populære generelle sjangrene i det totale utvalget på 119 personer, mens tabell 8 nedenfor viser den totale preferansefordelingen til de 102 personene definert som ’countryfans’ i denne studien. Hver respondent ble i spørreskjemaet bedt om å rangere de inntil fem musikkjangrene han eller hun

likte best fra en alfabetisk organisert liste over i alt nitten utbredte sjangre. Som det fremgår av tabell 7, er country – ikke uventet og med god margin – den best likte musikkjangeren etterfulgt av pop og rock på henholdsvis andre og tredje plass. Videre er det svært jevnt mellom bluesjangeren, viser/ballader og dansebandmusikk på de neste plassene. For øvrig er jazz og klassisk, blant andre, ikke tatt med i tabell 7 over. Begge disse sjangrene var mer populære i det totale utvalget, og også om vi isolerer countryfansen, enn for eksempel heavy metal og verdensmusikk, som begge befinner seg i den nedre enden av preferanseskalaen (se tabell 8).

Tabell 8: Countryfansens generelle sjangerpreferanser, frekvens (N=102)

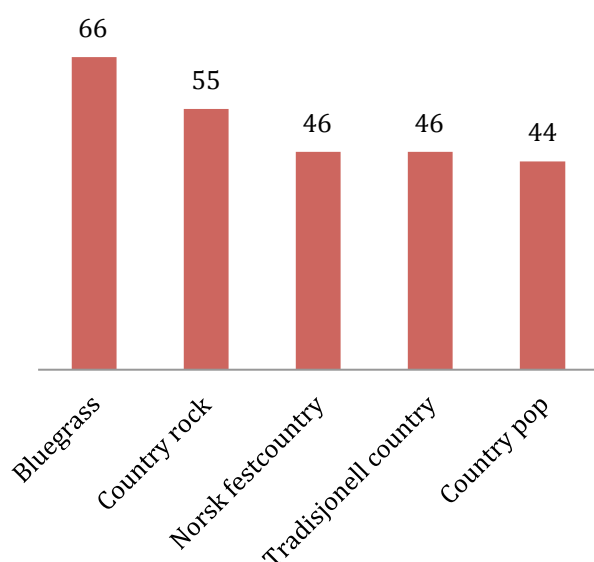


Disse frekvensfordelingene forteller at preferansen for country matcher en relativt sterkt preferanse for dansebandmusikk i det totale utvalget, og at denne forbindelsen forsterkes når countryfansen isoleres. Faktisk er det slik at alle i totalutvalget som ikke oppga å like countrymusikk (i alt 17 personer), heller ikke krysset av for danseband. Samtidig er det klart at den sterke preferansen for countrymusikk på langt nær går hånd i hånd med preferanse for heavy

metal, som kan synes å være svært dårlig likt blant respondentene. Et spørsmål å ta med seg videre blir da: Er det presist å beskrive disse individene som 'musikalske altetere' – også når de selv gjør nettopp det?

Når det gjelder preferanse for ulike stilarter innenfor countrymusikken, ble hver enkelt respondent bedt om å rangere sine inntil fem best likte stilarter ut fra en alfabetisk liste over totalt tjue ulike stiler. Ulikt spørsmålet om generelle sjangerpreferanser hadde respondentene her mulighet til selv å identifisere ytterligere én stilart og rangere denne blant sine inntil fem favoritter. Listen jeg presenterte for deltakerne i spørreundersøkelsen, baserer seg i all hovedsak på to kilder: Neals (2013, s. xxii) taksonomi over countrystiler og NCTs (Norsk Countrytreff, 2015a) program-/artistoversikter for de siste fem årenes festivaler. Jeg måtte åpenbart operere med stilistiske kategorier som kunne gjenkjennes og forstås av så mange respondenter som mulig. Av den grunn utelot jeg bevisst enkelte obskure og antatt lite kjente stilarter, mens jeg heller ga deltakerne mulighet til å identifisere en tilleggskategori.

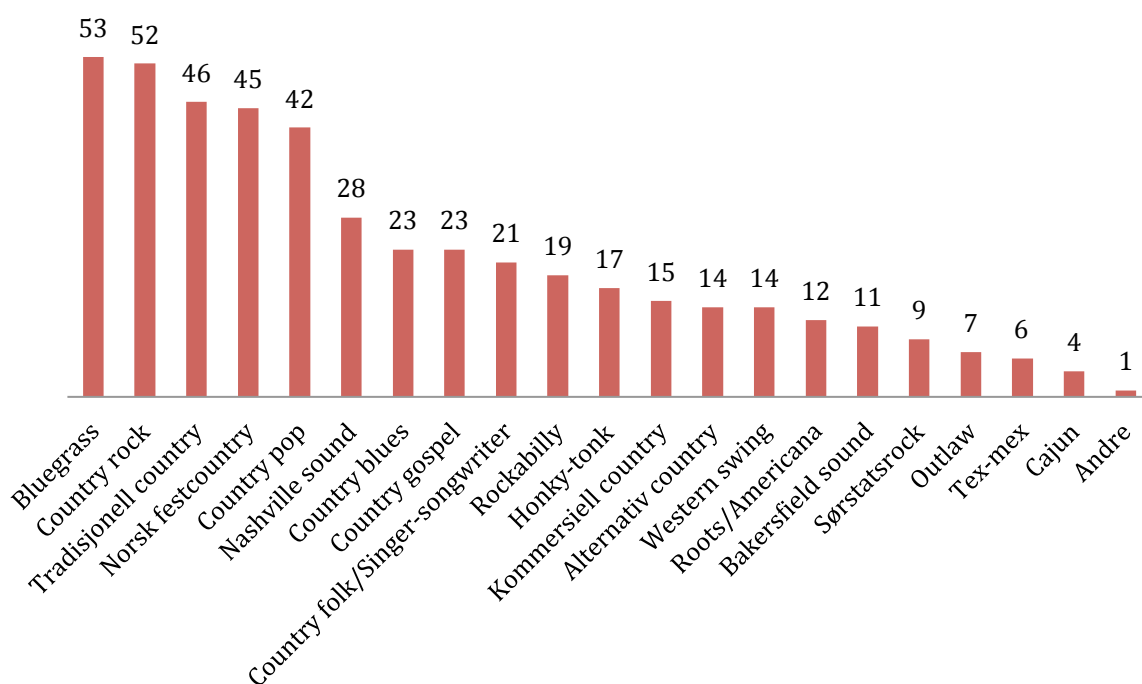
Tabell 9: Mest populære countrystilarter i det totale utvalget, frekvens (N=119)



Tabell 9 viser at bluegrass er den klart hyppigst foretrukne countryrelaterte stilarten blant de i 119 spørreskjemarespondentene. Country rock er en god nummer to etterfulgt av norsk

festcountry, tradisjonell country og country pop – alle tre med nær lik score. Ved å isolere de 102 countryfansene i utvalget (se tabell 10 nedenfor) fremgår det at de fem samme stilartene er best likt også i denne gruppen. Den tydeligste forskjellen vis-à-vis totalutvalget er at bluegrass, til tross for at denne stilen fremdeles troner øverst, ikke lenger er en så klar favoritt. Tabellen viser snarere at countryfansens musikksmak her kommer til uttrykk i et – forklart metaforisk – ganske jevnt oppløp mellom én identitetsmessig distinkt stilart innenfor countrymusikken og fire retninger som på ulike komplekse måter i en norsk kontekst synes å overlape betydelig hva angår stilistisk identitet.

Tabell 10: Countryfansens stilpreferanser, frekvens (N=102)



Totalutvalget består av 17 flere personer enn gruppen jeg har definert som countryfans. Sammenligning viser altså at mens 13 av disse 17 indikerte preferanse for bluegrass, krysset ingen av disse respondentene av for tradisjonell country og kun én av for norsk festcountry. 76 % av respondentene i gruppen som ikke oppga preferanse for country på spørsmålet om generelle musikksjangre, oppga med andre ord preferanse for bluegrass på neste spørsmål. Denne favoriseringen av bluegrass og den parallelle nedvurderingen av tradisjonell country og festcountry

impliserer at førstnevnte stilart har distingverende funksjoner som de to andre mangler. Den lille gruppen av ikke-countryfans markerer her tydelig avstand til den store gruppen av countryfans og deres musikksmak.

Av tabell 10 fremgår det også at countryfansen i stor grad velger bort for eksempel sørstatsrock, outlaw country og cajun. Sistnevnte har antakelig fått for lite eksponering og er ikke godt nok kjent til at den var et aktuelt valg for mange respondenter. At de to førstnevnte scorer såpass lavt, er nok mer oppsiktsvekkende. Det er likevel problematisk å antyde at publikum på Breim i utstrakt grad ekskluderer outlaw-bevegelsen og den tilhørende 'helligjøringen' av artister som Waylon Jennings, Wille Nelson og Merle Haggard fra sitt smaksrepertoar. Kvalitative data peker på det motsatte i denne studien, noe jeg skal komme tilbake til. Det er også sannsynlig at mange respondenter og øvrige publikummere relaterer disse kjente og utbredt populære artistene til andre stilarter innen countrymusikken, som for eksempel tradisjonell country og country gospel.

8.3.1 Samvariasjon mellom kjønn, alder, utdanning og musikalske preferanser

Kjønn, alder og utdanningsnivå representerer tre interessante demografiske faktorer som kan assosieres med kulturell smak og bruk. Jeg skal nå bringe analysen ett steg videre ved å presentere noen aktuelle funn knyttet til publikums musikkspreferanser relatert til disse tre variablene. Nærmere bestemt analyserer jeg kjønn, alder og utdanning først opp mot tre generelle musikksjangre og deretter tre anerkjente stiler innenfor country i et komparativt lys. Formålet er å eksemplifisere ved hjelp av sammenligning (1) i hvilken grad henholdsvis kjønn, alder og utdanning ser ut til å samvariere med respondentenes musikalske preferanser, og (2) hvordan dette forholder seg blant allerede gentrifiserte sjangre og stiler versus ikke-gentrifiserte.

I grove trekk viser disse variabeldataene at forskjeller i alders- og utdanningsnivå i større grad kan assosieres med aspekter ved det totale utvalgets generelle musikksmak enn det kjønnsforskjeller kan. Når det gjelder de samme variablenes fordeling målt mot preferanse for utvalgte stilarter, er tendensen til samvariasjon størst for utdanningsvariabelen. Imidlertid ser kjønn og alder også ut til å ha noe å si, spesielt hva gjelder preferanse for henholdsvis bluegrass og Nashville sound.

Tabell 11: Krysstabell over kjønns-, alders- og utdanningsmessig fordeling vs. preferanse for tre generelle musikkjangre (N=119)

		Preferanse for country	Preferanse for jazz	Preferanse for klassisk
Kjønn	Kvinne	42 %	43 %	38 %
	Mann	58 %	57 %	62 %
	Sum	100 %	100 %	100 %
Alder	16-44	33 % *	19 % *	23 % *
	45-79	67 % *	81 % *	77 % *
	Sum	100 %	100 %	100 %
Utdanning	Lav	64 % *	29 % *	35 % *
	Høy	36 % *	71 % *	65 % *
	Sum	100 %	100 %	100 %

Krysstabellen (tabell 11) gir informasjon om det totale antall respondenters kjønns-, alders- og utdanningsmessige fordeling hva angår preferanse for klassisk musikk, jazz og country. De to førstnevnte sjangrene kan ifølge Dyndahl et al. (2015, s. 141-142) betraktes som 'cognate musical forms'. Klassisk musikk har alltid hatt en plass i de øvre samfunnsklassene. Jazzen løftet seg ganske raskt fra populære til mer elitistiske sfærer utover i det 20. århundre (Peterson, 1997; Storey, 2003). Selv vil jeg hevde at country på sin side er i ferd med å bli gentrifisert her til lands, noe blant annet knutepunktstatusen og det raskt voksende unge countrymiljøet i Oslo signaliserer. Likevel har denne sjangeren over tid ikke oppnådd samme status, anerkjennelse og institusjonalisering i Norge som det jazzmusikken og den klassiske musikken har (Dyndahl et al., 2014; Solli, 2006).

Som det fremgår av tabellen, er den kjønnsmessige fordelingen på tvers av de tre sjangrene iøynefallende lik. Et relativt stabilt og beskjedent flertall av menn oppgir preferanse for både country, jazz og klassisk, mens kvinneandelen er noe lavere for alle tre sjangrene. Markant spenn i fordelingen mellom undergruppene (25 % eller mer, markert med asterisk i tabellene) finnes imidlertid gjennomgående ved både alders- og utdanningsvariabelen. Et klart flertall av respondentene som liker country, jazz og klassisk, er fra 45 år og oppover. Skjevheten i alder utjevnes imidlertid en god del dersom man måler jazz og klassisk opp mot country. Videre har respondentene som angir preferanse for jazz og klassisk, tydelig høyere utdanning enn dem som

angir preferanse for country. Og dersom man går bakenfor disse tallene, fremgår det at respondentene som liker jazz og klassisk, i hovedsak fordeler seg på de to nivåene for høyere utdanning, mens respondentene som oppgir å like country, fordeler seg tynnere på fortrinnsvis videregående skole, fagskole og høyere utdanning, lavere grad.

Krysstabellen nedenfor (tabell 12) viser på samme måte kjønns-, alders- og utdanningsmessig fordeling opp mot tre utvalgte stilarter innenfor countrysjangeren, nemlig bluegrass, Nashville sound og norsk festcountry. Av tabellen fremgår det at preferanse for bluegrass og norsk festcountry er relativt jevnt fordelt mellom kjønnene, mens en klar majoritet av dem som foretrekker Nashville sound, er menn. Verdt å merke seg er imidlertid det faktum at norsk festcountry er den eneste av disse sjangrene og stilene som flere kvinner enn menn oppgir preferanse for. Når det gjelder alder, er bluegrass tydelig mest populært blant dem fra 45 år og oppover, mens aldersgruppene så å si er likestilt hva angår norsk festcountry. Videre liker publikumsrespondenter med både lav og høy utdanning bluegrass, som totalt sett er undersøkelsen klart mest foretrukne stilart. Her blir forskjellene mellom grupper markant først når det kommer til de to andre stilartene. Preferanse for Nashville sound og norsk festcountry er klart overrepresentert blant respondenter med lav utdanning til og med fagskolenivået.

Tabell 12: Krysstabell over kjønns-, alders- og utdanningsmessig fordeling vs. preferanse for tre countrystilarter (N=119)

		Preferanse for bluegrass	Preferanse for Nashville sound	Preferanse for norsk festcountry
Kjønn	Kvinne	45 %	34 % *	57 %
	Mann	55 %	66 % *	43 %
	Sum	100 %	100 %	100 %
Alder	16-44	26 % *	38 %	52 %
	45-79	74 % *	62 %	48 %
	Sum	100 %	100 %	100 %
Utdanning	Lav	48 %	69 % *	76 % *
	Høy	52 %	31 % *	24 % *
	Sum	100 %	100 %	100 %

I lys av disse tallene er altså utdanning den variabelen som totalt sett tenderer til å samvariere mest med respondentenes preferanse for disse tre generelle musikkjangrene og likeledes for de countryspesifikke stilartene. Videre kan alder i mindre grad assosieres med respondentenes identifikasjon med de utvalgte stilene innenfor countrymusikken enn det som er tilfelle med de tre generelle sjangrene. Endelig er kjønn den variabelen som ser ut til å samvariere minst med musikksmak i dette materialet, da markant differanse mellom undergruppene kun kan spores til én stilart.

8.4 Sju deltakere - sju portretter

Ved hjelp av spørreskjemaundersøkelsen kartla jeg demografisk bakgrunn, musikksmak og festivaldeltakelse (primært på NCT) hos 119 publikummere. Fra dette utvalget valgte jeg ut og gjennomførte oppfølgingsintervjuer med 7 informanter. Her presenterer jeg disse informantene gjennom 7 deltakerportretter. Dybdeintervjuene jeg gjorde med dem, utgjør et rikt empirisk tilfang for bedre å kunne forstå festivalen og festivaldeltakernes komplekse meningsinnhold, -orienteringer og praksiser.

Innledningsvis i hvert portrett gir jeg en kort oppsummering av sentrale trekk ved den enkelte intervjuinformantens meningsorienteringer og kulturelle utsyn med fokus på blant annet musikksmak og NCT-deltakelse, samt hans eller hennes sosioøkonomiske ståsted. I denne forbindelse plasserer jeg til slutt i hver innledning den enkelte deltaker i et bestemt sosial classesjikt. Den klassevise innplasseringen trekker tydelige vekslers på analyseredskapet *Oslo registerklasseskjema* – også kalt 'ORDC-modellen' (se Hansen et al., 2014) som igjen er inspirert av Bourdieus (1979/2010) hierarkiske skjemaer i forbindelse med korrespondanseanalyse. Som grunnlag for å bestemme klassetilhørighet har jeg imidlertid kun tatt hensyn til utdanningsnivå og alminnelig husholdningsinntekt (ikke formue – en variabel jeg ikke har kartlagt i prosjektet), i tillegg til forhold ved informantens kulturelle/estetiske smak og bruk/konsumpsjon.

Deltakerportrettene hovedinnhold er skrevet på en måte som fremhever den enkelte informants fortellinger, meninger, verdier, livssituasjon og ståsted i kulturen. De semistrukturerte intervjusamtalene jeg hadde med disse personene, var i ganske stor grad preget av tematisk styring fra min side. Innenfor hvert tema, for eksempel 'countrymusikkens status' og 'festivalopplevelser', fikk informantene likevel god plass til å boltre seg fritt og anledning til å lede samtalene videre et godt stykke på vei. I intervjuene var jeg ute etter deres personlige stemmer og erfaringer knyttet til så mange aspekter ved countryfestivalkonteksten som mulig. Samtidig var generell musikkinteresse, kulturelt engasjement, sosiale og estetiske forskjeller også tema for intervjuene. Ved å gjenfortelle deres narrativer på grunnlag av empirien generert fra disse intervjusituasjonene og ved å fremheve sentrale direktisiteter søker jeg med disse etnografiske deltakerportrettene primært å gi et nyansert og differensiert bilde av publikumssammensetningen på Norsk Countrytreff og hva musikalsk mening kan innebære for enkeltmennesket.

8.4.1 Hilde: I sitt rette element på Breim

Hilde (kvinne, 25-44 år, bygd, Vestlandet)²¹ er svært opptatt av musikk og spesielt country. Hun er en aktiv lytter på tvers av ulike sjangre, og hun oppsøker én eller flere countryfestivaler stort sett hvert år. Både musikken i seg selv og det sosiale ved festivalopplevelsen er viktig for henne. Hun er selv med på å arrangere en mini-/grasrotfestival der hun bor. Hilde jobber heltid som sosialkurator og har fullført relevant høyere utdanning (lavere grad). Hun er singel uten barn og

²¹ I tillegg til å gi samtlige publikumsinformanter pseudonymer, har jeg av anonymiseringshensyn også valgt å ikke spesifisere alder, bosted og arbeidsplass.

tjener 350 000-499 000 kroner i året. Hilde tilhører et profesjonssjikt innenfor den nedre, norske middelklassen.

Under countryen på Breim bor Hilde og den samme gjengen hun bortimot hvert år besøker festivalen sammen med, fast på Øvre camping. Der har de det veldig kjekt og gøy sammen. Når musikken kommer fra alle kanter, en masse telt er slått opp rundt omkring, countryskjorta er på og sola har begynt å gå ned, da er Hilde i sitt rette element. ”Du blir litt barnslig òg faktisk ... litt barnslig følelse, ja ... glede!”, resonnerer hun (intervju, 15. januar 2015).²² Men selv om countrymusikken dominerer på festivalen og på campingen – noe annet ville blitt feil, så er det ikke alltid de bruker cowboyhatt. I vennegjengen kan de heller finne på å sette på tulleting, som katteører. Det er viktig å gjøre litt gøy ut av det, ”blande litt”.

Gjennom jobben sin som sosialkurator kommer Hilde ofte i kontakt med folk som befinner seg i forskjellige krisesituasjoner. Hun har respekt for klientene sine. Som saksbehandler må hun også opptre profesjonelt. Hilde sier hun legger fra seg alt dette på countryen: ”Du kan være deg selv. Folk er egentlig ikke opptatt av egentlig hva du jobber med ...” Festivalramma bryter med jobbens krav til forståelsesfullhet, det formelle, og til kommunikasjon, utdyper hun. ”Det er litt mye pisspreik og ... ja!”, oppsummerer hun smilende om hvordan de ofte kommuniserer på festivalen.

Men selv om de gjør og snakker om mye rart på countryfestival, må man fremdeles være imøtekommende og hyggelig der. For de vil gjerne henge med andre folk enn de de kjenner hjemmefra på countryen. Ser de noen de omgås hjemme, så prøver de heller å unngå disse personene på Breim. Da er det artigere å være sammen med alle de folkene – gjengangerne – man ser bare én eller to ganger i året på, nettopp, NCT eller i Seljord.

Under Norsk Countrytreff holder Hilde og gjengen hennes seg stort sett oppe på festivalcampen og foran hovedscena under de store konsertene der. Det holder at det bare er én eller to artister hun liker fra før. ”Mark Chesnutt han har vært der to ganger nå. Kanskje på tide å få noen litt andre”, foreslår Hilde, for eksempel ”noen yngre fra USA ... som vi kjenner.” Hilde har mange countryfavoritter, både amerikanske og norske, gamle og unge: The Band Perry, Faith Hill,

²² Referansen gjelder hele deltakerportrettets hoveddel.

Gunslingers, Hellbillies, Vassendgutane, Blake Shelton, Miranda Lambert, Lady Antebellum, Garth Brooks, Alan Jackson, for å nevne noen.

Hva er det som gjør at countryfestivalkonsserter blir bra? For Hilde er det konsertene som 'tar av', hun husker best. Artister som evner å dra med seg publikum sånn at alle blir gira, har høy stjerne hos henne. Det klarte Gunslingers, Lynn Anderson, Bellamy Brothers, Tanya Tucker, og selvfølgelig også Hellbillies. Og kjenner man sangene fra før, er nok forutsetningene ekstra gode, for da er det bare å synge med. Dierks Bentley spilte på Seljord ett år og skapte bra liv. "Han kan godt komme til Breim òg", sier Hilde og utdyper: "Han var veldig ukjent for meg ... men jeg hørte på plata hans og kunne nesten alle sangene hans når han kom, og det var/ toppa det litt bedre faktisk." Hun finner gjerne også fram til originalen av låter som blant annet Hellbillies har gjort norske coverversjoner av: "... den synes vi er like grei å høre på."

Hilde liker musikk som fenger, og hun hører ordentlig godt på tekstene. Hun er countryfan, men tenker ikke country 24 timer i døgnet, selv om hun nok aller mest bruker countrylister på Spotify. Hilde forklarer at hun følger mye med på hva som rører seg i USA: "Jeg føler jeg forsker etter hva som er bra nå og, ja, hva som er nytt ... jeg kunne hørt på country hele tiden hvis det var det, [men] jeg hører på mye andre ting ... det som er hipt nå ...," for eksempel ny techno og dance, gammel 90-tallsrap, og det vanlige innen pop og rock. Rednex, Ariana Grande, Broiler, Katy Perry, Ylvis, Sia, Kurt Nilsen, Shakira og Plumbo utgjør deler av i spennet i 'den øvrige' musikksmaken til Hilde.

8.4.2 Eirik: Rhonda Vincent er countryens Formel 1

Eirik (mann, 45-66 år, by, Vestlandet) har et stort hjerte for countrymusikk. Både som festivaldeltaker og på privaten søker han etter nye artister og uttrykksformer innenfor sjangeren, samtidig som han har en avmålt åpenhet for musikk utenfor sjangeren. Eirik jobber som ingeniør på heltid og har fullført høyere utdanning (lavere grad). Han er gift/samboer med barn, og familiens samlede husholdningsinntekt er på over 1 million kroner. Eirik tilhører et profesjonssjikt i den øvre, norske middelklassen.

”Jeg har alltid hatt lyst til å dra på countryfestival, men det har hatt et såpass negativt omdømme i mitt miljø at ingen vil være med – det er for hARRY” (intervju, 14. januar 2015).²³ Kona ble med Eirik første gang på Norsk Countrytreff i 2014. Året etter kom han igjen – alene. Eirik forklarer at flere og flere i omgangskretsen har blitt nysgjerrige og interesserte i å bli med på countryfestival – at det har blitt større aksept for det også i urbane strøk. Det han sier, får meg til å tenke at det nok ofte er forskjell på teori og praksis – på hva folk sier og hva folk gjør.

Eirik er ingen selverklært musikalsk alteter: ”[J]eg er nok ganske snever, det er både country og western”, ironiserer han over egne lyttevaner. Country-pop som for eksempel Shania Twain og Garth Brooks, fester han seg sjelden ved. Blant favorittene er honky-tonk og ulike former for klassisk country – og dansebandmusikk. Tydelighet i rytme, stemmer og tekstframføring er gjennomgående trekk han setter pris på:

Dolly Parton og 'Coat of many color' (*sic*) er vel en av høyderne. Den krystallklare stemmen ... du kan høre hver bokstav/ nyansene i hver bokstav nærmest. Det synes jeg er stort. ... Og så må det være flinke instr/ eh... musikere som spiller de enkelte instrumentene. Jeg er ikke noen musiker selv, så jeg vet ikke hvilken/ om det er den eller den gitaren eller det og det. Men det må lyde godt ... instrumentene må tre godt fram i musikken. Og så må det være en rytme jeg kan, på en måte, føle at jeg kan henge med [på]. Så musikk uten rytme – sånn klar, litt tydelig rytme – den fenger meg mindre.

Under konserten med prisbelønte Rhonda Vincent & The Rage på NCTs hovedscene i 2015 forteller Eirik meg at dette er ”countryens Formel 1” (samtale, 11. juli 2015).²⁴ Denne artisten spiller bluegrass og klassisk country med imponerende treffsikkerhet satt opp mot Eiriks tre ’krav’ til ’tydelighet i musikken’. På NRK Countrylutt på Kolbeins samme år lot han seg også begeistre av innslaget med Blågraskollektivet ledet av Sigrid Moldestad: ”Da var det country!” Selve Blågras-konserten innfridde imidlertid ikke forventningene. Den var ikke rendyrket nok – ikke country nok.

Slagordet ’Country for alle’ og festivalens arbeid med å bygge ned fordommer var noe av det Eirik opplevde positivt på NCT i 2014. Harryfaktoren så han lite til – litt rundt midnattstider, men ellers var det veldig god anledning til å lytte til musikken fra de ulike scenene. ”Og for min del så har jeg jo plutselig lært mer om countrymusikk ... blitt mere interessert faktisk ... fått innblikk i

²³ Referansen gjelder hele deltakerportrettets hoveddel der ikke annet er angitt.

²⁴ Referansen gjelder dette avsnittet. Blant informantene jeg intervjuet vinteren og våren 2015, var Eirik den eneste jeg fikk anledning til å ’henge med’ under festivalen det året.

noen jeg ikke kjente fra før.” Eirik eksemplifiserer med læringsutbyttet han fikk i møte med John Jorgenson Bluegrass Band. At bluegrass, som han egentlig ikke har noe videre sansen for, kunne gjøres slik – på en mer moderne måte – var nytt for han: ”[F]or mye banjo da pleier jeg å hekte meg av og se etter noe annet”, men Jorgensons band fant balansen og leverte på øverste hylle. Det var ”så nakkehårene reiste seg” under fremføringen av ’Whiskey lullaby’. Dette og flere andre band Eirik ble introdusert for på NCT, har han hørt mye på i ettertid.

8.4.3 Annlaug: Det er nenedom og hjem uten disse artistene

Annlaug (kvinne, 25-44 år, bygd, Vestlandet) har countrymusikk som sin absolutte favoritt og går gjerne i hatt og boots til hverdags så vel som på festival. God country er for henne musikk som på ærlige måter skildrer hverdagslivet på godt og vondt, og som hun kan kjenne seg igjen i. Annlaug har en åpen og respektfull holdning til folk som driver med ulike former for kunst og kultur, men velger selv stort sett bare country. Hun er gift/samboer med barn, og den samlede husholdningsinntekten er mindre enn 500 000 kroner. Annlaug har fullført grunnskolen. Hun er for tiden uten fast arbeid, men deltar i arbeidstiltak og mottar økonomiske ytelser fra NAV. Annlaug tilhører den norske arbeidsklassen, nærmere bestemt sjiktet av ufaglærte på velferdsoverføringer.

Annlaug vokste opp med countrymusikk, leikarring og bygdedans på Vestlandet på 1970- og 80-tallet. Hun var aktiv i det lokale ungdomslaget både som deltaker og instruktør – gammeldans og felespill gikk igjen i generasjoner i hjemmemiljøet hennes. Ungdomslagene i fylket bytta på og arrangerte bygdedans hver helg på den tida. Teddy Nelson var blant dem som reiste mye rundt og spilte. Det var ikke som i dag med VIP-rom og tilmålt tid: ”Da var det fra begynnelse til slutt ... Jeg kan ikke ... huske at det var pause” (intervju, 5. mars 2015).²⁵

”[C]ountrymusikken har så god rot at det kan/ jeg tror de skal streve fælt for å få det til å bli noe negativt eller lite verdt”, mener Annlaug. Stigmaet har hun selv kjent på, og kulturelitens ’kvalitetskrav’ opprører henne: ”Hvis ikke de norske skal kunne levere musikken sin i Norge, da er det noe galt.” Et Breim uten disse artistene? ”Da er det nenedom og hjem.” Vi snakker om Gunslingers, Vassendgutane og Sie Gubba. Dette er bygdemusikk man lett kan kjenne seg igjen i

²⁵ Referansen gjelder hele deltakerportrettets hoveddel.

gjennom tekstene og den lokale forankringen, forklarer hun, og ”live-opplevelsen blir jo mye større hvis du i tillegg har hørt på sangene i forkant.”

Annlaug har i mer enn ti år på NCT holdt seg på hovedarenaen og campingen sammen med familie og venner. De er der for å oppleve den gode stemninga og musikken i lag. Hun vet at festivalens kirkekonserter har vært veldig populære, men selv har hun ikke deltatt der: ”Når en har kommet inn på plass og en har parkert ... så er det vanskelig å komme derifra annet enn til fots.” Og på kirkekonserteren ”der ligger mer den kulturen... litt høgere, hvis du skjønner hva jeg mener”, sier Annlaug. Folk der ”hører på musikken på en annen måte.”

Tilbake på hovedarenaen er det likevel ganske orden på ting. De er opptatte av *både* musikken og det sosiale. På Kolbeins har Annlaug oppdaget nye band og latt seg positivt overraske av blant andre Odd Nordstoga. Ikke country, heller vise, sier hun, ”men jammen klarte han å lage god stemning, det var ’tenna i tapeten’ ... Han hadde sin plass der.” Andre ganger, som da Hellbillies ikke levde opp til forventningen ved å spille for mye instrumentalt og dra ting ut, ble hun forbanna og gikk. Publikum tar ikke bare imot, de stiller krav til artistenes leveranse – tekst og tema er viktig. Men av og til er det også fint bare med kvalitetsmusikk i bakgrunnen mens de prater eller danser. At den sosiale rammen og familieprofilen til festivalen betyr mye for mange, har Annlaug erfart gjennom mange år. Her er det ikke for mye fyll og ikke kaostilstander, snarere rent, pent og ordentlig – ”alle har respekt for at dette her det er faktisk/ det er matjord ... brukt hele året”.

8.4.4 Øystein: Tok kanskje trenden litt tidlig

Øystein (mann, 25-44 år, by, Vestlandet) er den eneste aktive musikeren blant informantene. Han har lenge spilt og lyttet til metall og punk, men er også opptatt av ulike former for country, både som utøver og som lytter. På festival og konserter er både musikken og det sosiale viktig for Øystein, men han holder de ulike aktivitetene ganske adskilt. Øystein har avbrutt høyere utdanning og jobber nå med logistikk/distribusjon. Han er gift/samboer uten barn, og husholdningens inntekt er på under 500 000 kroner. Øystein synes å stå med ett bein i arbeiderklassen (delvis faglært) og ett bein innenfor den kulturelle fraksjonen av den øvre

middelklassen. Samtidig representerer han en subkultur av musikere og kulturfolk i rockemiljøet lokalt:

Jeg føler meg på mange måter at jeg er litt satt til side, liksom. Jeg føler kanskje at jeg hadde/ jeg hadde hatt større sjanser for suksess i en/ i en verden uten regler. Og litt av den outlaw-feelen der – det at du gjør/ du gjør det du vil, du kjører på... æh, liksom gir litt faen her og der – det er nok en stil som jeg kjenner meg igjen i. (Intervju, 15. januar 2015)²⁶

1970-tallets outlaw-bevegelse representerte et opprør mot 1950- og 60-tallets myke og velproduserte Nashville-country. Bevegelsen var sentrert rundt noen av de største amerikanske countryartistene – mytiske skikkelser som Waylon Jennings, Willie Nelson, Kris Kristofferson og Johnny Cash, som sammen utgjorde The Highwaymen. Øystein identifiserer seg med outlaw-countryens verdier og musikalske uttrykk – det rå, ærlige og maskuline som uttrykk for levd liv, harde prøvelser og frihet. For han er det viktig ”hvem som skriver sangene” og fra hvilket utgangspunkt.

Øystein forteller at han likte godt den perioden da folk i miljøer han vanket i, oppdaget Johnny Cash på 2000-tallet. ”Alle hørte på Johnny Cash ... både i punk- og metal-miljøet ... og black metal-miljøet ... til og med der var det kult å høre på Johnny Cash plutselig.” I den perioden satte han ofte på country som folk ikke visste om. ”Jeg kanskje var litt/ litt godt forberedt, eller tok den/ den trenden litt tidlig”, for countrymusikk hadde han vært bevandret i siden barndommen. Øystein opplevde at countryinteressen igjen vokste: ”alle visste plutselig hvem The Highwaymen var.”

Øystein har deltatt på NCT med familie og venner i en årrekke. Til å begynne med handlet det mest om det sosiale, men etter hvert kom musikken mer i sentrum. Da The Desert Rose Band spilte på hovedscena i 2014, var Øystein i sitt eget univers. Han kjente sangene veldig godt fra før og fokuserte på musikken og håndverket. Disse countryrockerne var med på å bane veien for et norsk band som Hellbillies. Dem har han hørt mange ganger, blant annet på Breim. Gode opplevelser har han også hatt med Vassendgutane, selv om det har blitt mye fyll og tull etter hvert med dem. Heller lytte enn å rave rundt – man blir voksen. En slik tilnærming er det lagt godt til rette for på festivalen, mener Øystein. Men bluegrass og Blågras, det er han verken fan av eller interessert i.

²⁶ Referansen gjelder hele deltakerportrettets hoveddel.

8.4.5 Tina: Den gode stemninga

Tina (kvinne, 25-44 år, bygd, Østlandet) er ikke en typisk countryfan, men generelt opptatt av musikk og frivillig kulturarbeid. På NCT holder hun seg stort sett til utendørsarrangementene på hovedarenaen, mens hun ellers fremstår som relativt altetende både med hensyn til hva hun liker og lytter til av musikk og hvilke andre konsertarenaer hun oppsøker. Tina jobber heltid som resepsjonist og har fullført en relevant høyskoleutdanning (lavere grad). Hun er i et parforhold, men ikke samboende, og tjener under 350 000 kroner. I norsk målestokk kan Tina antakelig defineres som representant for et profesjonssjikt i den nedre middelklassen, til tross for at hun ikke er etablert med familie og har relativt lav inntekt.

I platesamlinga til Tinas foreldre fant man både det ene og det andre. Johnny Cash selvfølgelig, men det stoppet ikke der – den inneholdt mer enn bare country. Tina forteller at selv liker hun veldig mye forskjellig. Det spenner fra jazz, viser og folkemusikk til pop, rock og country. Festcountryband som Vassendgutane, Hellbillies og Gunslingers har hun hørt mye på – i bilen, hjemme, og under festivalen på Breim. Hekla Stålstrenga og Dumdum Boys har gitt henne store konsertopplevelser andre steder. En god konsert for Tina er en konsert hvor artist og publikum sammen finner tonen.

Tina har hatt mange festivalhelger på Breim, som publikum og som frivillig. Her møter hun kjentfolk, bidrar i dugnadsarbeidet og får hørt musikk hun kjenner fra før samt stifte bekjentskap med nye artister. Det samme gjelder for flere andre kulturarrangementer hun deltar på og bidrar til, det være seg folkemusikkfestivaler eller klubbkonserter. For Tina er kulturarbeid og sosialt nettverk to sider av samme sak – i tillegg kommer musikkopplevelsen.

Tina er blant dem som kan skrive under på 'Den gode stemninga' som NCT ofte profilerer seg med. Hun har en bra opplevelse av programmet og trives i festivalsettingen de skaper oppe på Fjordhestgarden hvert år. Om fyll og klovneantrekk sier hun: "Det vil du alltid finne ... hvis du reiser på andre festivaler òg ... på rockekonsert og sånne typer ting, så vil du finne folk som har drukket masse" (intervju, 26. desember 2014).²⁷ Slik sett har nok countrysjangeren fått et

²⁷ Referansen gjelder hele deltakerportrettets hoveddel.

ufortjent dårlig rykte. Tina mener det er viktig at man snakker bra om festivalen til andre folk. Festivalen vil slite om folk sprer negativ omtale.

8.4.6 Kristian: Country, festival, dugnad og fellesskap er helsebringende

Kristian (mann, 45-66 år, bygd, Vestlandet) lever og ånder for countrymusikk, frivillig arbeid, mangfold og trivsel. Han fremstår som en mer altetende lytter hva angår countrymusikk spesielt enn musikk generelt, selv om orienteringsflaten er relativt stor. Som pensjonist prioriterer han å holde seg oppdatert, og han besøker jevnlig kulturarrangementer, blant annet ulike musikkfestivaler. På NCT deltar han gjerne både på hovedarenaen og på spesialkonserter. Kristian er gift/samboer med barn, og de har en samlet inntekt på 500 000-649 000 kroner. Han er tidligere bonde med fullført utdanning på fagskolenivå. Slik sett tilhørte han i sitt yrkesaktive liv nok arbeiderklassens primærnæringsjikt. Kristian synes å følge en livsstil i tråd med den øvre, kulturelle middelklassen i bygde-Norge.

Da 'topper' som Bobby Bare og Chet Atkins sto på scenen i Njårdhallen på 1960-tallet, var Kristian tilstede. De grep han dypt, og han fulgte med lenge. Han skulle gjerne vært der og sett Buck Owens også, for interessen for Bakersfield-country er òg stor:

[En må ikke] bli så innelåst at en ikke har evne til å høre andre ting ... jeg har lært med årene, og jeg har gleda meg over andre typer country òg, ikke bare det tradisjonelle. (Intervju, 7. mars 2015)²⁸

Da NCT startet opp midt på 90-tallet, kom countryinteressen hans tilbake for fullt og like dyptgripende. Etter det har Kristian har hatt mange sterke live-opplevelser: Dolly Parton i Spektrum lever han på resten av livet, mens størst på Breim var Charley Pride i 2004. Årets program (2015) ser han fram til med forventning da han mener det er bedre enn i fjor. Rhonda Vincent for eksempel, med sin blanding av tradisjonell country og bluegrass, blir et nytt høydepunkt.

²⁸ Referansen gjelder hele deltakerportrettets hoveddel der ikke annet er angitt.

Blant andre live-opplevelser utover country nevner Kristian gode konserter med Vamp og Secret Garden. På Spotify liker han å sjekke ut nye ting, ofte ting i grenselandet mellom pop og country. Shania Twain, for eksempel, har han fulgt lenge. Av nye artister trekker han fram Taylor Swift – hun har rot i countryen, men våger å gjøre nye ting.

Kristian synes danseband er helt fint. Trass i en del motstridende meldinger mener han interessen for danseband er stor på Vestlandet: ”Det er kjempemye her”, forteller han, ”blant annet på Skei nå, de vant som beste festivalarrangør blant annet på danseband nå sist sommer” (2014).

Samtidig mener Kristian at det ikke bør bli for høy dansebandfaktor på countryfestivalene. Det er noe annet som hører hjemme på andre arenaer. Vassendgutane derimot, mener han har en så spesiell posisjon at de må med. ’Grasrota’ krever det, og festivalen ”er inne på noe rett der, de må ta dem inn av og til.”

For Kristian er country ”en kraftig livsstil”, som jeg oppfatter griper dypt inn i hans syn på seg selv og som samtidig påvirker hans utsyn mot verden. ”Country og festival, og jobbe dugnad og dette sosiale fellesskapet som vi får med det, det er helsebringende ... det er helt fantastisk!”, fastslår han.

På NCT er det, slik Kristian ser det, dyktige arrangører som tar tak i ting og får resultater. Og han mener at den gode jobbinga har vært der før knutepunkt. Med 15-20 års deltakelse på festivalen har han et godt grunnlag for å hevde nettopp dette. Han har over tid sett hvordan festivalen har utviklet en familievennlig publikumsprofil, en balansert programpolicy med kvalitetsartister fra ulike greiner av countrymusikken, og blitt et kulturelt fyrtårn i regionen. Han peker på at festivalen har utviklet campingtilbudet og fått kontroll på fyll og narkotika gjennom forebyggende tiltak. Kristian peker på at artister som står på scenen på Breim, er blant de beste på formidling uansett sjanger – de vet å få med seg publikum og utviser ofte høy musikalsk kvalitet. Og han mener at ”NCT betyr for Breim det som Festspillene betyr for Bergen” (samtale, 8. mars 2015).²⁹ Noe av det siste Kristian fortalte meg i løpet av våre samtaler, var at ”det kan fort by på problemer hvis Erna fjerner støtten ... spesielt for de ikke-kommersielle.” Da beslutningen om avvikling av ordningen kom fra kulturpolitisk hold, tok NCT umiddelbart grep: Høsten 2015 reduserte de først administrasjonen og antall årsverk, og ved programslipp våren 2016 sto flere av

²⁹ Referansen gjelder dette sitatet og det neste.

spesialkonsertene ikke lenger på programmet. Både åpningskonserten og Blågras var fjernet, mens Norsk Countrytalent ble varslet utsatt på festivalens nettsider. Disse arrangementene ble alle etablert delvis for å komme sentrale knutepunktkriterier i møte. Kristian hadde rett i at utfordringene raskt kunne gjøre seg gjeldende – noe de også gjorde for NCT.

8.4.7 Bjørn: Dagens regjering prøver å ta livet av kulturlivet

Bjørn (mann, 45-66 år, by, Østlandet) har bluesmusikken som utgangspunkt for sin musikksmak. Han liker allikevel mye forskjellig og har etter hvert fått veldig sans for 'norsk på norsk'. Bjørn er opptatt av å bevare et mangfoldig kulturliv og oppsøker selv en god del arrangementer, spesielt innenfor musikk. På NCT er han imidlertid selektiv og var for eksempel kun tilstede på Blågras i 2014. Bjørn jobber som prosjektleder i entreprenørbransjen og har fullført høyere utdanning (lavere grad). Han er gift/samboer med barn, og husholdningens samlede årsinntekt er på over 1 million kroner. Bjørn tilhører muligvis et økonomisk ledersjikt innenfor den øvre, norske middelklassen, men med relativt tydelige sympatier/verdimessige bånd til deler av arbeiderklassens kultur.

Kunst og kultur betyr en hel del i hverdagen til Bjørn. Ett av barna hans tar utdanning og har ambisjoner innenfor et av de estetiske fagene. Selv har han alltid vært opptatt av musikk og lyttet mye, gått mye på konserter og teater. Det at musikk hele tiden er tilstede på radio og tv, mener Bjørn synliggjør noe viktig: "Det er ... viktig for samfunnet og for trivselen egentlig" (intervju, 20. januar 2015).³⁰ Trist er det da at "dagens regjering ... de prøver jo nå å ta livet av hele kulturlivet", fortsetter han. "De nedprioriterer ... støtte og de vil jo at alt skal være lønnsomt." Bjørn er redd dette kan føre til mainstreaming: "[De smale aktørene] får aldeles ikke gode vilkår, og vi trenger nå de for å ha en utvikling i dette her", hevder han bestemt.

"[J]eg er jo i en situasjon hvor jeg har det veldig bra og er jo på en måte midt i mellom alt." Slik beskriver Bjørn sitt eget sosioøkonomiske ståsted og erkjenner med det at det finnes mennesker både over og under han på den sosiale rangstigen. "Det er ... i mange tilfeller for stor forskjell i økonomien til folk ... Hva skal de ungdommene gjøre som ikke har de forutsetningene for å kunne ... ta doktorgrader og andre ting?" Bjørn forklarer ulikhetene med økte lønnsomhetskrav

³⁰ Referansen gjelder hele deltakerportrettets hoveddel.

hvor alt skal betale seg selv, med økte krav til utdanning blant annet i byggebransjen og med utstyrskravene foreldre står overfor for eksempel innen idretten.

Hva så med klasseskillet i kulturen? Bjørn mener det ikke bare er en myte, dette med dansemusikk og campingliv versus den såkalte finkulturen: ”[D]e som driver og er opptatt av dansemusikk, går vel ikke akkurat i Operaen”, spør han retorisk. Videre har han inntrykk av at mange nok drar på festival for å høre Vassendgutane og kanskje Hellbillies, men ikke de som er store stjerner i utlandet nødvendigvis. For en god del er det nok mest for fest og moro, ”men sånn tror jeg faktisk det er på andre fest/ nesten alle festivaler, kanskje.” Der er ikke Breim forskjellig fra eller noe verre enn for eksempel Notodden, mener Bjørn, selv om bluesen nok appellerer til litt finere folk, og klassisken til enda litt finere folk.

Men selv hører Bjørn gjerne på alt dette og mer til – med unntak av danseband. Han setter Jonas Fjeld og Springsteen høyt. Fenger gjør også Reidar Larsen innenfor bluesen, Marit Larsen innen popen, og DeLillos innenfor rocken. Noen ganger er det gammel Deep Purple og mer heavy saker som gjelder. Gitarister som Hendrix, Clapton, Peter Green og han i Hellbillies har vært med han lenge. Rolig jazz og klassisk bruker han gjerne som bakgrunnsmusikk og til avslapning. Broiler og Donkeyboy derimot er ”kommerst plastikk – for mye synthesizer og for mye tullball ... da rygger jeg ut.” Bjørn liker musikk som er ærlig, nær røttene, rå og upolert: ”Jeg syns bare det er ... fint når noen gir av seg selv, og hvor du ser at de liker det de holder på med, altså ikke bare står der og lirer ut av seg noe greier, men ... at du kjenner og hører og registrerer at det ligger noe bak.” Odd Nordstoga og Sigrid Moldestad uttrykker begge slike kvaliteter, ifølge Bjørn. Sistnevnte artist opplevde han senest under *Blågras i Lada 'na Malla* på Breim. Det var stemningsfullt og fint, selv om han vedgår at det nok ble litt mye sjangermiks og ’hillbilly’ med amerikanerne for hans vedkommende.

8.4.8 Oppsummering og sammenbinding

De forutgående deltakerportrettene utgjør i vesentlig grad min gjenfortelling av de sju personenes narrativer omkring hovedtemaene festival, musikk, sosiokulturell status/konflikt og læring. Gjennom mitt møte med deltakernes fortellinger, supplert med egne observasjoner og erfaringer fra feltarbeid, utkrystalliserer det seg også en rekke undertemaer. Disse hovedtemaene og mange

undertemaer har jeg valgt å relatere til fire teoretiske konsepter. Det første av disse er Bakhtins (1965/2003) karnevalisme; det andre er Bennett et al. (2009) sitt begrep om 'cognate musical forms' – beslektede former; det tredje konseptet er musikalsk gentrifisering, jf. Dyndahl et al. (2014); og det fjerde har jeg kalt 'didaktisk kosmopolitisme' – et konsept jeg utvikler selv som del av doktorarbeidet. Dette er således sentrale teoribidrag til studien som igjen kan settes i forbindelse med annen teori, for eksempel Bourdieu (1972/1977, 1979/2010), Turner (1969/1997, 1982), Peterson (1995/2004), Peterson og Kern (1996), Rimmer (2012), Thornton (1995), Jarness (2014), Karlsen (2004, 2007, 2014), Nielsen (1998), Klafki (1959/2001) og Szerszynski og Urry (2002). I den kommende kvalitative analysen vil jeg diskutere aspekter ved de fire hovedtemaene fra deltakerprofilene i lys av disse teoretiske bidragene. De fire førstnevnte konseptene utgjør i denne sammenhengen de primære teoretiske omdreiningspunktene for analysen. Etter tre delkapitler oppsummerer jeg resultatene så langt og besvarer studiens andre problemstilling et stykke på vei. Fjerde og siste delkapittel, som er innrettet mot læringsaspekter og utvikling av en didaktisk modell relatert til festivalpraksis, setter aktuelle funn i et nytt lys og danner bro til avhandlingens og etnografiens avslutning. Men aller først skal jeg begynne med temaet festival og teorien om karneval.

8.5 Festivalopplevelsen som rituelt 'cowboy-karneval'

Som jeg har vist, beskriver NCT-deltakerne Hilde, Annlaug og Øystein alle en festivalsetting som preges av omgang med venner og familie på camping. De oppsøker festivalen kun én gang i året, nærmere bestemt én helg i løpet av sommeren, med forventinger om gode og glade opplevelser utenom det hverdagslige. Festivalen blir dermed en rituell hendelse for deltakerne blant annet i kraft av sin periodiserte inntreffen og avgrensede varighet. Det er mulig å se dette i lys av Bakhtin (1965/2003) som vektlegger at høytidens og festens forgjengelig og eskapistiske karakter som kontrast til samfunnets normaltilstand og borgernes vanlige liv er av stor betydning for fyllestgjøringen av dens kanskje viktigste funksjon, som er å fungere som motvekt til det ordinære, trivielle og hverdagslige (s. 66-67). Ifølge Hilde åpner festivalsettingen for det uformelle og barnslige. Den er en arena for lek og maskerade hvor hverdagens – blant annet arbeidslivets – kommunikasjons- og væreformer blir snudd opp-ned på. Hun konstaterer at i hennes vennegjeng kler de seg ut når de er på festival. På humoristiske måter mikser de røffe cowboy- og cowgirl-antrekk med dyrekostymer og rekvisitter. Hilde påpeker også at countryfestivalen er en arena for

møter med andre publikummere – 'rituelle gjengangerne' – som bare treffes der og/eller på lignende festivaler (intervju, 15. januar 2015). Festivalen er et tidsavgrenset bakhtinsk karneval i forlystelsens tegn og med eksistensielle undertoner:

Innenfor disse datoene fikk verden lov til å gå utenfor sitt vante spor, men utelukkende i latterens beskyttende form. Latteren selv fantes det knapt noen grenser for, så lenge det var latter. ... [M]iddelalderens latter er tett forbundet med de to egenskapene universalisme og frihet – nemlig latterens essensielle forbindelse med den *uoffisielle folkelige sannhet*. (Bakhtin, 1965/2003, s. 67-68)

Den middelalderske latterkultur som Bakhtin beskriver, lar seg likevel bare delvis overføre til festivalkonteksten på Breim. Den rommer helt tydelig viktige paralleller, slik jeg viste i avsnittet over. Det er imidlertid grenser for latterkulturen forstått som det subversive – opprørske og omveltende – fellesskapet på NCT. Mens Hilde viser til krav om sivilisert adferd på camping og på hovedarenaen (intervju, 15. januar 2015), understreker Annlaug at fylle- og kaosfaktoren er begrenset på festivalen til fordel for en familievennlig profil og utbredt respekt for hva jorda tilbyr (intervju, 5. mars 2015). Som vist er også flere andre informanter inne på noe av det samme. Mine egne observasjoner av publikums praksiser og festivalens kontrolltiltak tyder på at balansen mellom friheten til å nyte alkohol på camping og på dedikerte serveringsområder og det parallelle forbudet mot slikt konsum og overstadig beruselse foran de ulike scenene er godt ivaretatt for å oppnå trivsel og trygghet for alle festivaldeltakere (feltnotater; bildemateriale). I sum kan vi si at NCT gir rom for både latter, maskerade og rolleskifter, men det skal skje innenfor en regulativ festivalramme der både barn og voksne skal trives – og helst ikke bli konfrontert med festivalkarnevalets mindre flatterende sider.

På countryfesten utspiller latteren og gleden seg også foran scenen. I mine feltnotater fra konserten med Vassendgutane i 2015 har jeg for eksempel skrevet: "Masse glede blant publikum – folk som smiler, synger med, beveger seg, holder rundt hverandre, kysser og kliner, og mange som danser" (feltnotater, 11. juli 2015). Heri ligger forslagsvis et mer kontemporært element av det Bakhtin omtaler som 'latterens beskyttende form' i det gjengitte sitatet. De praksisene mitt feltnotat viser til, understreker regulariteten ovenfor ved å være uttrykk for en slags regelbunden frihet – en frihet under ansvar preget av godhet og omsorg – innenfor countryfestivalkonteksten/-feltet. Disse rituelle karnevalpraksisene kan slik ses som uttrykk for en omforent *doxa* (jf.

Bourdieu, 1972/1977) av anerkjente praksiser og kjøreregler integrert i 'reisverket' for trivsel og trygghet på festivalen.

Disse sosiale og musikalske fellesskapene kan betraktes som del av et sammensatt festivalritual. Turner (1982) fremhever at en rituell tilstelning som en festival blant annet innebærer bestemte rekvisitter, påkledninger, former for musikk og dans, mat og drikke, samt ulike modus for iscenesettelse (s. 12) som kan bidra til å forsterke publikums identitet og roller. På hovedarenaen og på campingen på Breim manifesterer disse elementene og modusene seg som gjenstander og artefakter, kulturelle former og symboler, estetiske og ekspressive verdier og uttrykksformer – mange med direkte eller nær tilknytning til country og americana. Noen konkrete eksempler på slike rituelle komponenter er festivalens navn i store bokstaver med (tilnærmet) 'Playbill'-font over hovedscena, cowboy- og cowgirl-antrekkene, countrymusikken, pedal steel-gitaren, dobroen, line-dancen, sørstatsflaggene, trailerne, bobilene, hestene, låven, saloonen, cowboy-ølet og BBQ-maten (feltnotater; bildemateriale).

8.5.1 Kollektive og individuelle ritualer

Solli (2006) og Stavrum (2014) viser i sine studier av henholdsvis countrykultur og dansebandkultur til flere av de samme elementene i sammenlignbare fest- og festivalkontekster. Solli (2006) diskuterer slike 'meningsbyggeklosser', og praksisene de inngår i som del av identitetsskapende prosesser som for den arbeiderklassebaserte countryfansen bidrar til å skille dem fra den norske middelklassen, ulike elitegrupper og det institusjonelle samfunnslivet (s. 131-133). Stavrum (2014) er inne på noe av det samme når det gjelder tilhengere av dansebandmusikk, i det hun viser til hvordan for eksempel dansebandpynten og dansebandmaten har funksjon som distingverende symboler i dette feltet (s. 175, 180), noe som blant annet bidrar til markere avstand til aktører tilhørende andre sosiale felt og musikalske fellesskap. Stavrum tolker i tillegg dansebandfestivaler som viktige sosiale ritualer i dansebandfeltet (s. 127), hvor blant annet samvær, dansing og spilling representerer rituelle aktiviteter (s. 131), og hvor det gjennom dansefestritualet "oppstår en situasjonell samhörighet, *communitas*, som er av en så sterk karakter at den bidrar til å opprettholde fellesskapets eksistens gjennom hele året, også utenfor festivalens spesifikke tidsrom" (s. 166).

Jeg har ikke oppholdt meg nok på landets countryfestivaler til, med belegg, å kunne si at et tilsvarende sterkt, bredt og varig 'communitas' (jf. Turner, 1969/1997) mellom aktører gjør seg gjeldende i det norske countryfeltet. Snarere mistenker jeg at dette feltet er betraktelig mer splittet og preget av verdikonflikter enn det Stavrum finner er tilfelle innenfor det norske dansebandfeltet. Derfor er jeg heller opptatt av å vise hvordan rituelle fellesskap, og videre hvordan liminalitet (jf. Turner, 1969/1997; Van Gennep, 1909/1960) kan gjøre seg gjeldende i forbindelse med bestemte konserthendelser og live-erfaringer på NCT, samt gjennom musikkens narrative innhold og budskap. Jeg skal ta for meg den rituelle liminaliteten som kan inntreffe på festival først. Om fundamentet for dette skriver Karlsen (2014):

[F]estivals offer a self-contained experience that takes participants out of their daily lives and into unusual and out-of-the-ordinary behavioural and existential landscapes. (s. 115)

Av deltakerportrettene i forrige kapittel utgår det to hovedtendenser hvor informanter på den ene siden favoriserer en kroppslig-estetisk form for lytting og kollektiv deltakelse på slike 'ekstraordinære' festivalkonserter, mens enkelte på den andre siden favoriserer mer individuelle og distanserte, eventuelt dypere og mer sofistikerte former for lytting og tilstedeværelse ved arrangementer med live-(country)musikk. Når det gjelder den kroppslige lyttingen og deltakelsen, kom det frem i intervjuene at både Hilde, Annlaug og Tina er opptatte av at det skal 'ta av' og være god stemning under de store konsertene på festivalområdet. For alle tre er tekstlig gjenkjennbarhet og det å kunne spontant synge med under slike konserter viktig for å kunne oppnå en slik deltakende atmosfære. De norske festcountrybandene trekkes frem som gode på å få med seg store deler av publikum på denne måten (intervjuer, 26. desember 2014, 15. januar 2015 og 5. mars 2015).

I felt på NCT under konserten med Vassendgutane i 2015 observerte jeg som nevnt selv hvordan spillegleden og musikken fra scenen ble omsatt til euforiske tilstander hos de fremste rekkene av fans. Og mens mange levde seg inn i og varmet seg med musikken fra scenen, holdt andre varmen med å danse. Det var trangere om plassen enn vanlig på den store danseplattingen denne kalde sommernatta. Som ellers under festivalens hovedscenekonserter observerte jeg også en god del lyttende og pratende publikummere i det naturlige amfiet mellom miksepulten og Øvre camping. Men underveis i Vassendgutanes sett la jeg merke til at det i tillegg befant seg et segment av lyttere bestående av både eldre og yngre mennesker, ganske nær scenen. Noen sto rolig og hørte

på musikken – bare av og til sang de med, smilende, i lang frakk og cowboyhatt. Andre igjen hadde et tydelig fokus på musikernes ferdigheter (feltnotater; bildemateriale).

I forbindelse med konserten til The Desert Rose Band – NCTs hovedartist i 2014 – erfarte jeg som deltakende forsker mye av det samme hva angår publikums ulike former for engasjement og innlevelse:

Alle får med The Desert Rose Band. Hits som 'One step forward' og 'Hello trouble' runger over festivalplassen på Breim lørdag kveld, og kultbandet og countryrock-pionerne fra USA leverer på øverste hylle – til stor fornøyelse for de mange tilstedeværende. Den enorme danseplattingen foran scenen er fylt opp av par som danser livlig til musikken. Line-dancerne lar seg også henføre av countryrocken. De 'spesielt interesserte' – representert ved andre deltakende musikere, pent kledde voksne menn som konsentrert filmer konserten fra begynnelse til slutt, oss som forsker, arrangøren og andre musikkentusiaster – kan heller ikke motstå bandets publikumsfrieri, de mange framifrå steel- og telesoloene, swingen og trøkket. Hakeslepp. Risting på hodet. Latter og smil. Den gode stemningen er til å ta og føle på. Mot slutten av settet trekker flere og flere unge, utklede countryfans fra campingen inn foran scenen. Noen roper på det norske festcountrybandet Gunslingers, som er neste artist ut og kveldens siste trekkplaster. Men da Chris Hillman & Co sveiver musikken i gang igjen lever ungdommen seg inn og er helt med de også. Vi står side om side. Vi deler opplevelsen. Alle får med The Desert Rose Band. (Refleksjonsnotat etter feltarbeid, sommeren 2014)

Den felles kroppslige hengivelsen som den spontane syngingen og dansen inngår i og som kan tolkes som del av hverdagsoverskridende liminale øyeblikk, observerte jeg også under konserten med Odd Nordstoga i 2014 (feltnotater; bildemateriale). Annlaug pekte blant annet på at han klarte "å lage god stemning, det var 'tenna i tapeten'", men at Hellbillies ved ett tilfelle motsatt skuffet henne ved å spille for mye instrumentalt – tekstfokuset var ikke tilstrekkelig tilstede for henne under denne konserthendelsen (intervju, 5. mars 2015). Den forventede sterke musikkopplevelsen, den kollektive følelsen og det liminale øyeblikket kan med andre ord være skjørt.

Annlaugs poeng supplert med mine felt- og refleksjonsnotater synliggjør at det midt blant den kollektive, kroppslige og karnevalistiske deltakelsen og 'overfladiske' lyttingen også foregår 'dyper' lytteprosesser blant publikum på NCTs utendørskonserten på Fjordhestgarden som kan trekke i ulike retninger. Eirik og Øystein er gode eksempler på publikumsdeltakere med en slik alternativ inngang eller tilnærming til countrymusikkopplevelser på Breim. Eirik, for eksempel, stiller bestemte autenticitetskrav til countrymusikk, noe som er betydningsfullt for at live-konserten skal fungere bra for han. Musikken må, etter hans oppfatning, låte godt med tydelige

instrumenter, klar tekst og klar rytme (intervju, 14. januar 2015). Jeg tilbrakte mange timer sammen med Eirik på en rekke konserter under festivalen i 2015. Der fremsto han som en fokusert lytter i direkte forstand, som satte seg ned når anledningen var tilstede for det heller enn å bli stående eller svinge seg på dansegulvet. Han fremsto videre som en åpen og lærende lytter under festivalen, men han var bestemt på hva som falt i smak og ikke falt i smak for han som musikalsk individ/aktør (feltnotater).

Øystein på sin side 'tok av' på blant annet festcountrykonserter før, men forteller at han i senere år ikke orker mer og nå er mer opptatt av kvalitetene i musikken og tekstene (intervju, 15. januar 2015). Under konserter på Breim sitter han gjerne ned, han også, for å lytte og følge med på musikkformidlingen. Selv er han også aktiv musiker, noe som kan gi han andre verktøy å nyttiggjøre seg i lytteprosesser enn de ikke-musikere har tilgang til. Mye tyder på at Øystein har utviklet en individuelt orientert og dyptgående lyttepraksis. Om sin erfaring fra konserten med The Desert Rose Band kom han blant annet med følgende utsagn, stikk i strid med min egen opplevelse i retning av et kollektivt liminalt øyeblikk: "Jeg var i mitt eget univers. Jeg var dessverre ikke en del av et fellesskap framfor den scena der" (intervju, 15. januar 2015).

Ifølge Turner (1969/1997) karakteriseres den liminale fasen av at de initierte utvikler et sterkt egalitært samband seg imellom i en slags limbotilstand (s. 95, 97). En slik utvisking av forskjeller og felles erfaring opplevde ikke Øystein. Jeg opplevde imidlertid det – med all den forutinntatthet jeg hadde med meg inn i settingen og dette bestemte øyeblikket som forsker. Intervju- og observasjonsdata tyder, som jeg har vist ovenfor, på at følelsen av å ta del i noe meningsfullt sammen er reell og at det vante og hverdagsstrukturelle for mange kan oppløses under konserter på NCT. Det rituelle 'cowboy-karnevalet' kan således tolkes som en arena for både individuelle og kollektive musikkopplevelser av hverdagsoverskridende art. Disse opplevelsene kan være av liminal karakter, men begrepet synes ikke alltid egnet som (del av en) forklaringsmodell. Mine informanter beskriver likevel slike erfaringer som sterke møter med musikk – 'strong experiences with music', forkortet SEM (jf. Karlsen, 2014) – enten de oppleves som personlige eller interpersonlige. I sammenheng med dette belyser Becker (2001) hvordan følelser i og mellom mennesker i intense musikalske settinger kan opptre forskjellig som del av en kulturelt betinget 'lytthebitus':

The emotion, for us [prototypical Western, middle-class listeners to music], belongs to the individual, not to the situation or to relationships. Emotion is the authentic expression of one's being, and is, in some sense natural and spontaneous. The emotion is interior, may or may not be shared with anyone else, and may be a guide to one's inner essence. ... Listening to music [also] offers the opportunity to temporarily be another kind of person than one's ordinary, everyday self. ... Among the Wolof, the musical expression of emotion is dialogical and situational, not personal and interior. ... [T]hese are the dispositions, the inclinations that are likely to be fulfilled more often than not. The key participants in these musical events exhibit a habitus of listening and a type of subjectivity that largely conforms to Wolof cultural expectations. (s. 141-142)

Øystein kan sies å ha hatt et lignende sterkt og personlig følelsesmessig møte med musikk for eksempel under konserten med The Desert Rose Band på Breim. På den andre siden synes Hilde, Annlaug og Tina heller oftere å ha deltatt i mer dialogiske følelsesøyeblikk under konserter på hovedarenaen som typisk 'tar av', slik de gjerne beskriver det.

På Norsk Countrytreffs festivalområde på Fjordhestgarden står vi med andre ord overfor et folkelig festivalfellesskap med preg av både rituell karnevalisme, 'communitas' og tilfeller av liminalitet – mulig betinget av ulike former for 'lyttehabitus'. Dette stemningsfellesskapet har òg en distingverende folkelig motkulturidentitet basert på en viss sannhetsgehalt, jamfør det foregående Bakhtin-sitatet. Man kan se for seg at deltakende publikummere, arrangører og artister sammen bygger opp et idébasert fellesskap med forestilte universelle trekk (se Anderson, 1983/1996 for parallell), i alle fall en form for transatlantisk koherens med rural countrykultur som historisk omdreiningspunkt for et legitimerende folkelig sannhetsnarrativ. Dette fellesskapet, denne festivalkulturen og dette narrativet aksepteres imidlertid ikke uten videre av omgivelsene, det være seg de umiddelbare omgivelsene så vel som de mer perifere. De rådende symboler, musikalske uttrykk, stemninger og fellesskap må alltid gå omveier via situerte aktører som setter sammen og forvalter 'communitas' og fortellingene det består av på individuelle måter. Jeg skal komme nærmere tilbake til sentrale elementer ved dette narrativets diskursive innhold og rekkevidde i løpet av de neste analytiske delkapitlene.

8.6 Musikksmak, -konsum og kulturelt beslektede musikkformer

Country er en sjanger. Country er en sekkebetegnelse. Country er en idealtipe. Country er en stereotypi. Country er en reduksjonistisk betegnelse og merkelapp.

Det er problematisk å kartlegge folks musikksmak og -konsum gjennom bare å operere med brede sjangerkategorier slik en mengde statistiske undersøkelser gjør. Sjangergrenser er flytende og vanskelige å definere. Ofte kan helt bestemte musikalske uttrykk defineres som både det ene og det andre. Ulike aktører har ulike betegnelser tilgjengelig og legger ulike kriterier til grunn for hva som er hva. Er country enklere å plassere og definere enn andre former for musikk? Hvordan forholder slektskapet mellom country og andre sjangere seg?

Ett utgangspunkt for å avdekke musikalske slektskap er å gå historisk og/eller etnomusikologisk til verks og se på hvordan musikk har blitt overlevert fra en kultur til en annen, videreutviklet seg, gitt utspring til nye former og så videre. Et annet utgangspunkt er å analysere musikalske stiltrekk og virkemidler komparativt og på tvers av sjangre og uttrykksmåter. En tredje mulig innfallsvinkel er også komparativ og tar utgangspunkt i musikkens kulturelle posisjon og status. En slik analyse av symbolske og diskursive dimensjoner ved musikk kan styrkes gjennom, i tillegg til det musikksoziologiske, å ta i betraktning aspekter ved aktuelle musikkhistoriske, etnomusikologiske og musikkvitenskapelige tilnærminger. Dette fordi en bestemt musikkforms status i kulturen ikke kommer av seg selv, men av nettopp dens sammensatte musikalske, sosiale og historiske karakteristikk, formidlingsformer og funksjoner og de måter disse genererer mening på og approprieres av sosiale aktører som del av differensierende og distingverende livsstilsprosjekter (jf. f.eks. Ching, 2001; Fox, 2004a, 2004b; Hall, 1996; Karlsen, 2004). I denne studien tar jeg utgangspunkt i denne siste sammensatte innfallsvinkelen for å forstå og utvikle et valid begrep om 'kulturelt beslektede musikkformer'.

8.6.1 Høy eller lav, hard eller soft

Bennett et al. (2009) forklarer enkelte begrensninger ved altetende musikksmak – hva folk inkluderer og samtidig ekskluderer i sitt preferanserepertoar – med begrepet 'cognate musical forms' (s. 77). Forfatterne definerer imidlertid ikke dette begrepet i særlig grad. Derimot avdekker de utbredt "'short-range' omnivorousness" i Storbritannias befolkning på grunnlag av at respondenter ofte gir uttrykk for å foretrekke "musical genres which might be deemed relatively close to each other ... in cultural space" (s. 81, 89). Hva dette kan innebære, blir tydeligere hos Dyndahl et al. (2015) som forstår begrepet slik:

[D]e musikalsk altetende beskjeftiger seg ofte med stilarter som kan forstås som 'cognate musical forms' ... altså uttrykk som er nær beslektede i den forstand at de hører sammen kulturelt sett, om ikke nødvendigvis musikalsk, som for eksempel opera, klassisk musikk og jazz. Det fins også sjangergrenser som det ser ut til å være svært vanskelig å overskride, for eksempel er både countrymusikk og heavy metal stilarter som oppfattes som relativt stigmatiserte, og som mange misliker intenst selv om de ellers har et utpreget bredt smaksmonster. (s. 141-142)

Innenfor et overordnet og bredt felt av musikksmak og -konsum som er det forfatterne legger til grunn her, kan man dermed si at opera, klassisk og jazz er 'cognate forms' i kraft av at de har høy kulturell status, mens country og metal er 'cognate' med hverandre fordi de har lav kulturell status (Dyndahl et al., 2016). Likevel har denne studien (se side 193) og tidligere forskning (T. Bennett et al., 2009, s. 80-81) vist – det åpenbare – at det ikke nødvendigvis er slik at folk som for eksempel liker country godt også liker heavy metal. Tvert imot kan disse jevnt over stigmatiserte musikkjangrene ofte være gjensidig utelukkende som del av et smaksrepertoar (min informant Øystein representerer som vist et unntak og 'overskridende tilfelle', noe jeg skal komme nærmere tilbake til om litt).

I mitt materiale finnes flere eksempler på både preferanse- og lyttmønstre som peker i retning av kulturelt beslektede musikkformer og -uttrykk. Den kulturelle dimensjonen er interessant innenfor rammen av denne studien da den kan tolkes i sammenheng med NCT-deltakeres habitus og identitetsarbeid (Bourdieu, 1972/1977; Karlsen, 2004; Rimmer, 2012) og forvaltning av (sub)kulturell kapital (Bourdieu, 1986/2011; Thornton, 1995). På litt ulike måter viser disse fenomenene seg i mine data gjennom sammenkoblinger av *både* generelle musikkjangre og uttrykk og spesifikke stilarter og uttrykk innenfor countrymusikken.

I den forutgående kvantitative analysen viste jeg blant annet hvordan bluegrass tydelig utpekte seg som den mest populære countrystilarten i totalutvalget. Jeg gjorde et poeng av at denne musikalske formen hadde en særpreget stilistisk identitet, mens country rock, norsk festcountry, tradisjonell country og country pop på de neste plassene overlappet mer identitetsmessig i den norske konteksten. Blant disse overlappende formene kunne jeg også tatt med outlaw country, som motsatt var av de mest upopulære i spørreundersøkelsen. Beskrevet slik blir kulturell og musikalsk likhet og ulikhet kun uttrykk for en nokså upresis generalisering. Men tar man i betraktning at bluegrassens forsprang skrumpet markant inn i analysen av 'countryfansens' samlede preferanser og i tillegg legger til grunn hvordan intervjuinformantene selv omgir seg med

aktuelle musikkuttrykk og beskriver deres innhold og rolle i sine liv, blir bildet av hva 'kulturelt beslektede musikkformer' kan innebære, tydeligere. En slik analyse gjør det således mulig å si noe om ulike musikkuttrykks legitimitet og differensierende og distingverende funksjoner i feltet for countrymusikkopplevelser knyttet til NCT, samtidig som den kan fortelle noe om rekkevidden av aktørers 'omnivore'-egenskaper.

Øystein snakket i intervjuet mye om sitt engasjement for og sine investeringer i punk, heavy metal, black metal og country (intervju, 15. januar 2015). På spørreskjemaet listet han også opp rock, viser/ballader og techno/house/dance/trance etter favorittene heavy metal og country. Han orienterer seg tilsynelatende langt i retning 'bred/overskridende alteter', kanskje lenger enn de fleste innenfor denne studien. Likevel trer det frem et ganske konsistent mønster hva angår dype preferanser og signifikante investeringer – et mønster bestående primært av 'cognate forms' i form av 'hard-core'-uttrykk innen både country, punk og metal. Av country er Øystein spesielt opptatt av outlaw representert ved artister som Waylon Jennings, Wille Nelson, Kris Kristofferson og Johnny Cash. Han identifiserer seg med de røffe, maskuline utbryterverdiene og systemopposisjonen denne musikken bygger på og elementer ved artistenes utsvevende livsstil:

[T]he much-heralded Outlaw movement, led by Waylon Jennings and Willie Nelson (but including a range of others), managed to buck the system in ways very similar to Owens's. Like Owens, the Outlaws armed themselves with Telecasters and a rock beat, and they insisted on the right to produce their own music. (Ching, 2001, s. 119)

Det tydelige opprørselementet outlaw-bevegelsen og -musikken representerer, har paralleller til opprøret i mye heavy- og black metal-musikk og i punken hvor det er viktig å fremstå som maskulin, kompromissløs, rå og autentisk. Øystein trekker frem norske black metal band som Mayhem, Dimmu Borgir og Satyricon – alle representanter for, sagt med Petersons begrep (1995/2004), 'hard-core'-metal eller, med en mer allmenn term, ekstrem-metal. Den rebelske frihets- og autentisitetssøken i outlaw-countryen og black-/ekstrem-metal gjorde seg også til kjenne i punkbandet Øystein spilte i tidligere. Med meg fra intervjuet fikk jeg en CD med bandet. Coveret preges gjennomgående av sjokkestetikk i både den grafiske fremstillingen og i de gjengitte tekstene. Bandet spiller aggressiv 'hard-core'-punk og tar blant annet opp ulike sjåvinistiske, systemkritiske og rusrelaterte tema i tekstene sine. Ikke bare er dette prosjektet utpreget 'røft i kantene' (jf. Ching, 2001, s. 5), det kjennetegnes også av en uformell og personlig

synsvinkel og iscenesettelse med paralleller – om enn ikke like voldsomme – til 'hard-core' countrymusikk (jf. Peterson, 1995/2004, s. 94-95).

Øystein setter også countryrocken fra California høyt. Han eksemplifiserer denne interessen med Chris Hillman og Herb Pedersens prosjekter som The Flying Burrito Brothers og ikke minst The Desert Rose Band, som gjorde stort inntrykk på han på Breim i 2014. Sistnevnte band trekker han også frem som inspirasjonskilde for Hellbillies. På deres første plateutgivelse, *Sylvsrente boots* (Hellbillies & Hallibakken, 1992), ligger bandets norskspråklige versjon av 'Hello trouble' (McDuff & Orville, 1989) – en låt gjort kjent av blant andre Bakersfield-artisten Buck Owens allerede på 1960-tallet – arrangementsmessig nært opptil Desert Rose Band sin versjon. Hellbillies' Lars Håvard Haugen kopierer i stor grad John Jorgensons 'twangy' el-gitarriff og solo fra 'Hello trouble', omsatt til 'Nyskild far' (McDuff, Orville & Moslåttén, 1992) av det norske countrybandet. Herfra er veien heller ikke lang til Vassendgutanes ofte 'twangy', gitarbaserte uttrykk og 'hard-core'-tilnærming til sjangeren. Øystein har opplevd dem live mange ganger opp gjennom årene. Den gjennomtrengende Telecaster-lyden og den syngende pedal-steelen kombinert med bandets nasale vokaluttrykk på distinkt Vestlandsdialekt og ofte vulgære billedspråk både i tekstene og i den sceniske formidlingen, fremstår på mange måter som 'soft-shell'-countryens rake motsetning. Det er 'hard-core' country, men er det 'real country' (Fox, 2004a, 2004b)? Dette spørsmålet kommer jeg tilbake til i neste underkapittel.

I det hele synes Øystein først og fremst å beskjeftige seg med 'hard-core'-uttrykk på tvers av sjangre og stiler som ligger langt fra hverandre musikalsk. I kulturelt meningsinnhold forenes imidlertid de nevnte representantene for metal, punk og countrymusikk av gjennomgående opprørske verdier og røft artikulerte uttrykk som alle på sine måter motsetter seg mainstream og etablissement. Når det gjelder countrymusikk spesielt, har de nevnte outlawene og countryrockerne høy status og legitimitet også blant såkalte 'tastekeepers' (Hovden & Knapskog, 2014) i feltet. Her hjemme nyter Hellbillies òg godt av en slik anerkjennelse og kredibilitet. Vassendgutane derimot, har lav status som det arketypiske festcountrybandet mest forbundet med fyll og bråk og tekster om – nettopp – fyll og bråk. Likevel finnes noe av dette rebelske og kompromissløse også hos Vassendgutane og andre festcountryband som NCT-gjengangerne Gunslingers. Disse bandene representerer et grasrotbasert, folkelig opprør mot det etablerte, mot trendsettere og smaksdommere og mot den fine og legitime kulturen. Om ikke den norske

festcountryen er 'cognate' med The Highwaymen, Waylon & Willie og de amerikanske countryrockpionerene i kraft av sine respektive hierarkiske posisjoner i feltet for countrymusikk, så tolker jeg disse ulike uttrykkene som kulturelt beslektede former i den forstand at de alle representerer noen av de samme harde kjerneverdiene og røffe virkemidlene. Sånn sett inngår all denne musikken i et tydelig altetende, men likevel ganske koherent smaks- og forbruksmønster, hos Øystein.

8.6.2 Grasrotas musikalske sannhetsnarrativ

Øystein uttalte videre at han var opptatt av låtskriveren – av ”hvem som skriver sangene”. Dette innebærer en anerkjennelse av låtskriverens sosiale utgangspunkt og ståsted i kulturen der forhold som klassetilhørighet, verdigrunnlag, livserfaring og evne til å formidle en troverdig historie spiller inn. For låtskrivere og artister innenfor countrysjangeren har dette tradisjonelt handlet om å formidle historier om grunnleggende verdier og hardt prøvde liv i ulike arbeider(klasse)samfunn – i USA gjerne hvite, rurale, konservative og religiøse sådanne (se f.eks. Fox, 2004a; Hubbs, 2014; Malone, 2002). I den norske konteksten hvor den sekulære, sosialdemokratiske samfunnsorganiseringen og den offentlige, egalitære moralen (jf. Skarpenes, 2007) nok står sterkere enn i mange andre land, inkludert USA, formes countrymusikk på noe av det samme grunnlaget, men dog under lokalt betingede og mer eller mindre særpregede vilkår. Norsk countrymusikks tradisjonelle forankring i norske bygde- og kystsamfunn (Solli, 2006) med det sosioestetiske innhold denne situeringen gjerne innebærer, kan speiles i tilhørernes 'musikalske habitus' som, ifølge Rimmer (2012), også setter begrensninger for individuelle preferanser og forbruk:

[M]usical habitus affords room for the sometimes serendipitous and unexpected nature of actors' engagements with music, while never allowing them to drift completely beyond the limits of reasonable expectation. The quasi-unpredictability of individuals' musical preferences, whose underlying grounds (social aesthetics) are largely unknown to actors themselves, can, through the concept of musical habitus, be seen to obey a certain logic of practice, however complex. (s. 302)

Med referanse til de sju deltakerportrettene og publikumsintervjuene skal jeg et stykke på vei belyse sambandet mellom musikalske narrativ, (musikalsk) habitus og rekkevidden av musikkonsum. Først Tina som i spørreskjemaet hadde rockabilly og bluegrass øverst blant sine preferanser innen country. Norsk festcountry satte hun opp som fjerde best likte stilart. Tina

fortalte i intervjuet senere at hun ikke hadde de to førstnevnte stilene i CD-hylla (intervju, 26. desember 2014). Derimot så var den norske countryen godt representert der med Hellbillies og Vassendgutane. Videre fortalte Tina at hun ett år hadde hatt en god opplevelse på festivalens bluegrasskonsert i Frislidlada på Folkemuseet og tilsvarende på andre konserter med mindre kjente artister på hovedarenaen. Imidlertid er det de større konsertene med Vassendgutane, Hellbillies og Gunslingers hun husker best. For Tina, som har flyttet fra et lite sted på Vestlandet til en bygd på Østlandet, handler dette i betydelig grad om den gode stemningen som utløses når publikum har hørt alle låtene før og kan synge med. Det handler om gjensyn og gjenhør med norskspråklige favoritter på den lokale countryscenen.

Eirik og Annlaug er inne på noe av det samme hva angår den norskspråklige countrymusikken. De vektlegger på sin side i tillegg den gjenklang det tekstlige innholdet vekker hos mange fans og publikummere på countryfestivaler (intervjuer, 14. januar og 5. mars 2015) – eller hos 'grasrota', som Kristian kaller dem (intervju, 7. mars 2015). Da de var unge, deltok både Eirik og Annlaug i vestlandsmiljøer hvor gammeldansen og bygdedansen sto sterkt. På festene ungdoms- og idrettslagene arrangerte den gang på 1970- og 80-tallet, var festcountrypioneren Teddy Nelson en gjenganger på scenen. Det var også innslag med både gammeldans og swingmusikk. Utenfor scenen eskalerte bruken av rusmidler, og slagsmål mellom gjenger fra rivaliserende bygder ble mer regelen heller enn unntaket, ifølge de to. Festene kom ut av kontroll, og praksisen ble etter hvert lagt ned. Den musikalske arven etter Teddy Nelson ble senere plukket opp av noen karer fra Ørsta som gikk hen og formet Vassendgutane i 1996. Etter 20 år på veien og utallige konserter hefter den rølpete og voldelige festkulturen ved bandet den dag i dag (Bjerknes, 2016, 15. mai; R.-A. Folkestad, 2016, 16. mai). Likevel er nok det store flertallet av Vassendgutanes fans og konsertgjengere fredelige og fordragelige folk. Skråblikket på norsk bygdekultur og viddet i bandets tekster finner gjenklang vidt omkring, mener Eirik og Annlaug. De eksemplifiserer med sangen om bonden Reidar som har fått seg ny gjødselspreder som alle i bygda vil se (Björdal, 2005), og 'Granada' (Björdal & Dalene, 2005), hvis tekst, som vist tidligere i avhandlingen, omtaler den norske rånepkulturen:

Det e ikje problem å få fine dame inni
Viss du kjøyre en Granada 2,8 Ghia i
Me horelys oppi taket
En Cerwin Vega sub i seteryggji bake

Det dunka når ej fær forbi
Ja, ej spela country til damene inni

Slike og lignende tekster og tema som ser ut til å falle i smak hos betydelige lytteseegment i den norske arbeider- og middelklassen, autentiseres (jf. Moore, 2002) av artister så vel som av publikum som et folkelig sannhetsnarrativ. Dette narrativets meningsinnhold og appell hos grasrota kan bero på lokalhistoriske og sosioestetiske sammenhenger i folks liv, slik tilfellet synes å være for informantene Eirik og Annlaug. Fox (2004b) viser til paralleller i amerikansk countrykultur hvor dette folkelige og elendige og for enkelte direkte heslige også autentiseres som 'ekte':

[A]bjection – musical and social – is the dominant ethos of many country music songs, especially in the 'hard country' subgenre, and the dominant interpretive stance of working-class country fans for whom 'hard country' is, as they often say, 'real country'. (s. 54, egen kursivering)

Fox beskriver videre hvordan slik countrymusikk gjennom rituell omgang med den i bestemte kontekster:

becomes our music, experienced not as a pleasurable diversion or a solipsistic exercise in the judgment of aesthetic worth, but as a brilliant way of re-valuing trash, of making the 'bad' song, bad feelings, and the bad modern ('redneck') subject not only good, but sublimely good. (s. 56)

Eiriks og Annlaugs holdning til og beskjeftigelse med ekte, norsk 'hard-core'-country er nettopp slik – ikke uttrykk for en desinteressert og distansert form for kulturell praksis og -kapital, men snarere heller uttrykk for en 'uoffisiell folkelig sannhet' (jf. Bakhtin, 1965/2003, s. 68) og rituell oppvurdering av ulike ordinære, trivielle, jordnære, humoristiske, sjåvinistiske og vulgære aspekter ved menneskers liv.

Slik blir fortellingen om Eirik og Annlaugs forhold til country samtidig en fortelling om en begrensende og koherent musikalsk habitus som de i hvert fall deler et stykke på vei. Begge to signaliserer respekt og toleranse for andre musikkformer enn country. Likevel velger de selv for det meste bare country. De er det Peterson og Kern (1996) nok ville kalt 'univores' i og med sin relativt begrensede musikalske diett. Til tross for dette har Eirik som vist en søkende og reflekterende tilnærming til mangfoldet innenfor countrysjangeren, og han opererer med bestemte autentisitetetskriterier som hjelper han å navigere i floraen av 'vellyd' og 'ulyd'. Han er

mest glad i rytmesterk honky-tonk og klassisk country med gode vokalist. Deler av bluegrassmusikken har han oppdaget og fått et godt forhold til gjennom NCT, dog ikke den hybriden av bluegrass, country og folkemusikk han opplevde under Blågras-konserten i 2015 (feltnotater). Eirik er også glad i crossover-artister innenfor country/danseband. Han trekker spesielt fram Heidi Hauge og Anne Nørdssti i denne forbindelse (intervju, 14. januar 2015). Annlaug oppgir på sin side både Nashville sound, dansebandmusikk og musikalier blant sine stil- og sjangerpreferanser i spørreskjemaet. Disse funnene viser at personer man i det ene øyeblikket kan klassifisere som 'univores', i det neste øyeblikket gir uttrykk for overskridende preferanser hva gjelder høy/lav-skillet og 'hard-core'/'soft-shell'-dikotomien i populærmusikken. Dette understreker hvor komplekse aktørers musikalske preferanser og forbruksmønstre gjerne er, selv der de kan virke ensidige. I tråd med Rimmers (2012, s. 302) begrep om musikalsk habitus må derfor analysen ta høyde for avvik og uforutsigbarhet i en aktørs ellers koherente orientering og strukturbestemte disposisjoner som ofte vil dreie i retning av kulturelt beslektede musikkformer.

8.7 Kulturell kapital og musikalsk gentrifisering

8.7.1 Inkludering og ekskludering av country

Hilde har i likhet med de andre intervjuinformantene også bakgrunn fra bygde-Norge. Hun er imidlertid betraktelig yngre enn både Annlaug og Eirik og har ikke opplevd den karnevalistiske bygdedansen slik den utspilte seg på Vestlandet for noen tiår tilbake. Hun vokste opp til Åge Aleksandersens musikk og hørte mye på Fleetwood Mac i studietida (intervju, 15. januar 2015). Hilde er opptatt av det tekstlige innholdet i musikk hun lytter til – av historiene som fortelles og som ligger bak en gitt låt. Men denne private, dype lyttingen utelukker, som vist, ikke den kollektive, kroppslige lyttingen fest- og festivalsettingen innbyr til. Hilde setter dagens norske festcountry høyt i sammenheng med dette. I tillegg omgir hun seg med feststemt musikk på tvers av mange forskjellige sjangre og stiler rent musikalsk, for eksempel pop, rock, hiphop, rap, latino, techno, afterski-musikk og annen country.

I lys av Hildes altetende musikkonsum og meningsfulle kulturelle praksiser, som det lekende identitetsspillet hun deltar i på countryfestival, finnes det relaterte ytringer og aktiviteter av interesse i andre deler av det norske countrylandskapet. Det hippe trend- og utelivsmagasinet

Natt & Dag rapporterer følgende fra et intervju med initiativtakerne bak den urbane countryklubben Die With Your Boots On (DWYBO), der de forteller om klubbens profil og countrysjangerens kulturelle og estetiske slektskap med annen populærmusikk:

[C]ountry kan lett relatere til R&B og hip hop – det er skamløst, direkte og ærlig på en litt dustete måte, men det funker og det er feststemt. ... Om du ser bort fra sounden, er det veldig likt. Det er ikke verdenener (*sic*) fra hverandre i sounden heller, i grunnen. Men de følger noen av de samme formelene (*sic*) og komunerer (*sic*) nokså likt, følelsene er *her ute*. Jeg (*sic*) vet da faen, det er upretensiøst. ... [D]et er både en helt genuin glede over gode låter, men så det er noe som er fullstendig skamløst og latterlig også. Det er en glidende overgang. Men først og fremst er det jævlig kult. ... Vi gaper over jævlig mye rent sjangermessig, fra gammel country, ny, kredibel country og til bro-country. (Roshauw, 2014)

De unge mennene bak Osloklubben peker på paralleller i stil/attitude, formidlingsmodus og sosial funksjon mellom deler av countrymusikken, moderne R&B og hiphop. De generaliserer, men fremhever blant annet at det skamløse, upretensiøse, dumme, ærlige og feststemte går igjen på tvers av disse musikkjangrene. Muligens er det slik at nettopp fordi countrymusikk, i likhet med de allerede hippe og gentryfisererte sjangrene R&B og hiphop, også kommuniserer med følelsene ”*her ute*” (jf. sitatet over), så var det mulig for initiativtakerne bak DWYBO å inkludere country som klubbpraksis i storbyen. Country kan i dette perspektivet sies å ha blitt forsøkt ”gentry[fied] ... into the dominant status-group culture” (Peterson & Kern, 1996, s. 906), noe som kan ha bidratt til å høyne sjangerens status slik at den har blitt ’cognate’ med R&B og hiphop i et toneangivende felt.

DWYBO-folkenes holdning preges av en god porsjon desinteresse og ironisk distanse i dette intervjuet – en holdning jeg bare kunne spore hos én av mine NCT-intervjuinformanter, Øystein, som i det daglige ser ut til å forvalte en mer klasseuavhengig form for urban, subkulturell kapital (Thornton, 1995, s. 12). Jeg har videre vært tilstede under klubbarrangement i regi av DWYBO og sett hvordan stemningen i lokalet og på dansegulvet har ’tatt av’ og hvordan ’guilty pleasure’-faktoren har vært høy, i karnevalistiske øyeblikk da countrypoplåter som Shania Twains ’Man! I feel like a woman!’ (Lange & Twain, 1997) har blitt spilt sent i country-DJ-sett (feltnotater). Noe av den samme skamløse gleden og dansen jeg fornemmet i Oslo, opplevde jeg også at fant sted i vesentlig omfang på Breim under hovedscenekonsertene med Hellbillies, Gunslingers og Vassendgutane (feltnotater; bildemateriale). Imidlertid impliserer verken Annlaug, Tina, Hilde eller Eiriks fortellinger at disse og andre musikk- og stemningsopplevelser på

countryfestivalen handlet om ironisk distanse og 'guilty pleasures', for ikke å si akademisk desinteresse. For dem var dette først og fremst direkte og ærlige – og gjerne også litt barnlige og tullete – helhetsopplevelser solid forankret i deres jordnære og refleksive musikalske habitus (jf. Rimmer, 2012).

Som jeg har vært inne på tidligere, har deler av den countrymusikken mine NCT-informanter velger å investere i og omgi seg med, høy grad av kredibilitet også hos aktører tilhørende den sentraliserte middel- og utdanningsklassen, i kultureliten og lignende grupper. Representanter for 'festivalfolk flest' på Breim deler dermed en viss grad av 'det-å-være-distingvert' – gjennom sans for de riktige artistene og bevisste valg knyttet til dette – med sine kulturelle motspillere. En klar forskjell synes imidlertid å være at nettopp disse countrypreferansene og valgene i mindre utstrekning brukes aktivt som kulturell kapital av NCT-publikummerne enn hos sentrale aktører som booking-folk, artister, fans og 'klubbere' i det toneangivende countrymiljøet i og rundt Oslo. For symbolske investorer og smaksdommere i dette miljøet står mye på spill, og countrykapitalen må dermed forvaltes med omhu. Publikum på Breim inngår imidlertid i en relativt perifer del av det norsk countryfeltet – mange der kan sies å være kulturelt frakoblet dette feltets mer urbane og distingverte sfærer. Dette publikummet har dermed heller ikke særlig anledning til å forsvare sine preferanser og praksiser vis-à-vis kultur- og medieeliten og ulike 'tastekeepers' (jf. Hovden & Knapskog, 2014). I likhet med at festivalen ikke har latt seg påvirke til å inngå kompromisser der det antakelig gjelder som mest, det vil si i forbindelse med bookingen av norske festcountryband, lar country- og campingfolket på Breim seg heller ikke avfeie av utblåsninger og diskreditt fra countrykjennerne i Oslo. De har antakelig lite eller ingenting å tape på å verne om og holde fram med sin (latter)kultur og sitt sannhetsnarrativ.

Det er med andre ord gått opp noen symbolske skillelinjer og grensedragninger (Bourdieu, 1979/2010; Jarness, 2014) mellom ulike klasser og fellesskap av countrytilhengere i Norge hvor noen uttrykksformer og aktiviteter representerer legitimt kulturstoff og legitime praksiser, mens andre ikke gjør det. Slik har det også vært i kulturpolitikken her til lands, hvor bevilgningene til kultur med lav status ikke har vært proporsjonal med bevilgningene til kultur med høy status. Knutepunktordningen og kulturpolitikken under *Kulturloftet* (men også andre tiltak og satsinger før det) kom imidlertid en slik tendens i møte gjennom å gradvis avse tidligere neglisjerte musikkjangre og aktører i kulturfeltet med mer og mer offentlig støtte (se f.eks. Brandstad, 2002;

Henningsen, 2015). Innlemmingen av NCT og countrysjangeren i en stor kulturpolitisk satsing som knutepunktordningen kan slik forstås som del av en makroorientert musikalsk gentrifiseringsprosess som:

provide[s] necessary arenas or social fields for omnivorousness to be exercised according to the need to accumulate and exchange cultural capital in new, differentiated, yet distinguished ways. (Dyndahl et al., 2014, s. 53)

Som vist i det forrige resultat- og analysekapittelet (kapittel 7) hvor jeg tok for meg programmeringen av festivalen i lys av knutepunktstatusen, etablerte Norsk Countrytreff en egen årlig åpningskonsert og Blågras-konseptet for å kunne tilby varierte countrymusikkopplevelser av høy kvalitet til et bredt sammensatt publikum. Her anes konturene av at et statlig, inkluderende grep har ført til inkluderende tiltak hos en kulturprodusent og -tilrettelegger (NCT) som igjen åpner opp for inkluderende og perspektivutvidende kulturbruk i befolkningen. Denne kulturbruken kan, i tråd med sitatet ovenfor, tolkes som 'omnivorousness' slik Peterson (2005b, s. 263-264) bruker begrepet, og som et resultat av en musikalsk gentrifiseringsprosess på mikronivå. I delkapittel 8.9 skal jeg med utgangspunkt i den nevnte åpningskonserten og Blågras gå inn på empiriske utfall av gentrifiseringsprosessen som ikke nødvendigvis lar seg best forklare med termer som 'omnivorousness' eller 'kulturelt alteterskap'. Før det er det imidlertid nødvendig å vie litt plass til noen av de andre symbolske grensedragningene som kom fram gjennom intervjuinformantenes beretninger.

8.7.2 Inkludering og ekskludering av danseband

Annlaug mente at publikum på NCTs spesialkonserter "hører på musikken på en annen måte", og at dette er uttrykk for en form for høyere kultur enn den hun selv deltar i på hovedarenaen og på festivalcampen (intervju, 5. mars 2015). Med dette utsagnet foretar hun en slik symbolsk grensedragning. Av de tre kvinnelige publikummerne jeg intervjuet, var ingen tilstede på noen av festivalens spesialkonserter utenfor hovedarenaen i 2014 – de holdt seg med andre ord kun på festivalområdet ved Fjordhestgarden. De fire mannlige publikummerne besøkte derimot én slik konsert hver samme år. Bjørn var på Blågras, som sin eneste NCT-konsert det året; Kristian og Øystein var begge på åpningskonserten, i tillegg til flere hovedarenakonsert; mens Eirik var på kirkekonserten i 2014, i tillegg til mange hovedarenakonsert. Året etter var Eirik både på kirkekonserten og på Blågras, i tillegg til flere konsert på hovedarenaen. De mannlige

informantene Eirik, Kristian og Bjørn er, som vist i deltakerportrettene, også de sosioøkonomisk mest privilegerte publikumsinformantene i denne studien. I forbindelse med kulturelle preferanser og forbruk, peker Jarness (2014) på at ”den klassede fordelingen av smaks- og livsstilforskjeller ... [ser] ut til å munne ut i ikke-formalisert lukning i form av fellesskapsdannelser” (s. 244), og at slik lukning – eller eksklusjon – ikke nødvendigvis er villet fra de respektive aktørene sin side, men heller ”en uintendert konsekvens av at folk tiltrekkes av andre som ligner en selv” (s. 244). Hans poeng synes langt på vei å gjelde også for situasjonen på Breim. Folk søker i stor grad sammen med likesinnede på deres tilmålte arenaer. Det foregår med andre ord en viss grad av intern ikke-formalisert sosial lukning på festivalen. Det kulturelle konfliktnivået er allikevel lavt i feltet for countrymusikkopplevelser på NCT, og som jeg har poengtert tidligere i avhandlingen, disse spesialkonsertene synes å komme *i tillegg til* kjernevirksomheten – ikke i stedet for.

De sosiale skillelinjene flere av mine informanter trekker opp eksternt henimot dansebandkultur, synes imidlertid skarpere, og de er interessante å se nærmere på av minst to årsaker. Først fordi det eksisterer etiske og estetiske konflikter mellom countrymusikken og dansebandmusikken gjennom måter denne musikken utøves og verdsettes på. Og videre fordi mine informanters grensdragninger samlet sett òg peker i ulike retninger. Akkurat som dansebandfans av og til tar avstand fra countryfans og deres kultur (Stavrum, 2014, s. 120-121, 196, 306), tar enkelte countryfans i denne studien også avstand fra dansebandfansens musikk og aktiviteter. Hilde og Øystein, som begge oppsøker countryfestivalen på Breim av sammensatte musikalske og sosiale årsaker, forteller at de verken lytter til dansebandmusikk eller drar på dansebandfestival (intervjuer, 15. januar 2015). I preferanse så vel som aktiv musikkbruk, for eksempel hva det lyttes til hjemme og hvilke konserter som oppsøkes både på NCT og på andre arenaer, utviser også Bjørn tydelig disidentifikasjon med danseband- og campingkultur (intervju, 20. januar 2015). Av disse informantene blir dansebandmusikk sett på som en sjanger av lav kvalitet som de bevisst velger bort til fordel for annen populærmusikk og andre fellesskap.

Eirik og Kristian derimot, er mer positivt innstilte til dansebandmusikk og dansefester, men de har litt ulike syn på sjangerens representasjon på countrytreffet. Mens Eirik setter Heidi Hauge og Anne Nørdsti høyt (intervju, 14. januar 2015), og ved ett tilfelle under festivalen i 2015 prioriterte å få med seg en konsert med en typisk crossover-artist innen country/danseband

(feltnotater), er Kristians oppfatning at slik musikk helst bør spilles på andre arenaer (intervju, 7. mars 2015). For han handler dette blant annet om at festivalen bør ha en programpolicy som rendyrker country. Det blir derfor nødvendig for Kristian å trekke opp en grense mellom det sterke norske dansebandfellesskapet (jf. Stavrum, 2014, s. 166) og det mindre, men for han likevel svært betydningsfulle, livsstilfellesskapet han er en del av på Breim.

8.8 Oppsummering: Publikums kulturelle smak, bruk og identitet

Mens jeg i det forrige resultat- og analysekapittelet hovedsakelig tok for meg knutepunktfestivalen Norsk Countrytreffs programinnhold med vekt på institusjonsnivået (festivalen, artistene, kulturpolitikken og den strukturelle maktdiskursen), har jeg i løpet av dette kapittelet fortrinnsvis presentert og diskutert empiri relatert til et *deltakernivå* bestående av festivalens publikum. I tråd med avhandlingens andre problemstilling har jeg belyst en rekke aspekter ved utvalgte publikummers meningsorienteringer forstått som kulturell smak, bruk og identitet innenfor perioden med knutepunktstatus. Begrepet meningsorienteringer, slik jeg har brukt det, rommer både opplevelser og erfaringer, standpunkter og ytringer fremkalt gjennom kulturelle preferanser og deltakelse, samt gjennom individuell og kollektiv væren, selvforståelse og identitetstilskrivelse. Selv om feltet for countrymusikkopplevelser på NCT og aktørorienterte sider ved en særpreget intertekstuell folkekultur har hatt en sentral plass i analysen, har enkelte koblinger til den allestedsnærværende smaksdiskursen og kulturkrigen mellom folket på den ene siden og eliten på den andre, også blitt diskutert her. Funn fra studien viser at slike estetisk-funksjonelle stridigheter lever i beste velgående også i det egalitære Norge, samtidig som jeg avdekker en mer nyansert inkludering og ekskludering av bestemte uttrykksformer og tilhørende grupper/miljøer innenfor det praksisfeltet og den meningsfæren festivalen tilbyr publikum. I det kommende skal jeg oppsummere de viktigste funnene fra kapittel 8 så langt, og med det besvare studiens andre problemstilling et godt stykke på vei.

Helt overordnet avdekker denne delen av studien at countryfans på Breim gjerne er svært interesserte i musikk, og at kvalitativt gode musikkopplevelser ofte fyller viktige funksjoner for den enkelte publikummer så vel som for fellesskapet. Jeg har blant annet funnet tilfeller av det jeg omtaler som 'kroppslig lytting' og 'dypere lytting' forbundet med henholdsvis kollektive og

individuelle ritualer – fenomener som utfordrer vektleggingen av såkalt 'communitas' og 'liminale faser/øyeblikk' i annen forskning på festivaler. De kvinnelige publikumsinformantene i denne studien – Hilde, Annlaug og Tina – la mest vekt på det kroppslige og kollektive i 'live'-øyeblikket, mens de mannlige informantene favoriserte det dypere og individuelle ved musikkopplevelsen, dog med noen glidende overganger mellom kjønnene og de ulike lytte- og deltakelsesmåtene. Herunder argumenterte jeg for at det rent estetiske ved musikkopplevelsen, inkludert 'det distanserte blikket' (Bourdieu, 1979/2010; Kant, 1790/2007), alltid også representerer én eller flere funksjoner, blant annet sosial distinksjon og (dis)identifikasjon. Funn viser at dette fenomenet også finnes blant publikum på knutepunktfestivalen, noe jeg kommer nærmere tilbake til under. Dikotomien (eller motsetningsparet) *estetisk/funksjonell* oppløses med andre ord fullstendig i forbindelse med musikkopplevelsene og preferansene jeg har analysert her (jf. Dyndahl & Ellefsen, 2009; Frith, 1996/1998).

Et sentralt funn og et felles kjennetegn på mine informanternes meningsorienteringer er det jeg refererer til som 'grasrotas musikalske sannhetsnarrativ'. Dette empiriske fenomenet og begrepet traverserer som vist ulike informanternes sosiale og kulturelle bakgrunn og erfaring, samtidig som det binder livshistoriene deres sammen gjennom folkelig forankrede countrytekster, formidlingsformer og tilhørende verdier og ideologier. Disse fortellingene fra grasrota spenner også over flere ulike stilarter og artister innen countrymusikken – både stuerene og uglesette uttrykk. I forbindelse med den uoffisielle, karnevalistiske festivalatmosfæren på Breim kan jeg så langt vise til resultater hvor 'hard-core' country fra grasrota blir feiret som meningsfull og sannhetsbærende i relasjon til deltakernes musikalske habitus (Rimmer, 2012). Senere skal vi se at fenomenet også spiller en rolle på andre og mer distingverte countryarenaer på NCT.

Andre aktuelle funn fra studien kan knyttes til rekkevidden av oppgitte musikkpreferanser og konsum. For eksempel høster bluegrass samlet sett stor anerkjennelse blant mine intervjuinformanter og spørreskjemarespondenter til tross for at disse utvalgte publikummerne sannsynligvis faktisk konsumerer denne musikken i liten grad. For norsk festcountry sin del er denne tendensen tilsynelatende snudd på hodet. Mange ser ut til å 'bruke' denne musikken, både hjemme og på konsert/festival, mens ikke fullt så mange er villige til å si høyt eller krysse av på et spørreskjema at de liker den. Festcountrysjangeren anerkjennes imidlertid gjerne som legitim *på vegne av andre*. Videre finner jeg, med ett tydelig unntak i publikumsinformanten Øystein, at

preferanse for country ikke er særlig kompatibelt med preferanse for eksempelvis heavy metal. Alt i alt finner jeg i denne delen av studien belegg for å kunne trekke opp et skille mellom 'musikalske altetere med kulturelt beslektede orienteringer' og 'musikalske altetere med kulturelt overskridende orienteringer' (jf. T. Bennett et al., 2009) heller enn å skille mellom 'univores' og 'omnivores' (jf. Peterson & Kern, 1996). Og i den grad jeg ut fra spørreundersøkelsen kan si noe generelt om samvariasjon mellom oppgitt musikksmak og sentrale omdreiningspunkter for kulturell identitet, er det at utdanningsnivå totalt sett ser ut til å bety mer for oppgitte preferanser enn hva alder og kjønn gjør.

Disse formene for kulturell meningsorientering og deltakelse synes videre å være fundert i klassetypiske habituser som bidrar til å befeste og dermed også skille ulike identiteter fra hverandre. Informantenes individuelle oppfatninger av sine kulturelle identiteter og sosiale posisjoner sammenfaller som vist ikke alltid med mine tolkninger. På NCT fant jeg representanter fra ulike sosiale klasser og sjikt i spennet fra lavere arbeiderklasse til øvre kulturelle middelklasse. Intervjuinformantene orienterer seg med ulik vekt på både folkelige og distingverte måter, men den sterke grasrotfaktoren de ser ut til å dele, understøtter kanskje likevel en ikke ubetydelig egalitet og gjensidig aksept for forskjeller blant publikum på Norsk Countrytreff. Vår involvering med musikk – manifestert gjennom smak og avsmak, deltakelse og fravær – forteller like fullt noe sentralt om hvem vi er i forhold til de/den Andre. I lys av Jarness (2014, 2015) kan den sosiale lukning som foregår gjennom dannelser av ulike festivalfellesskap på Breim, gjerne ses på som ganske uproblematisk moralsk sett: Folk med felles interesser finner helt enkelt lettere sammen uten at det nødvendigvis foreligger 'onde hensikter' overfor dem med andre interesser. Likevel avdekker denne studien noen interessante tilfeller av bevisst bruk av ulike identitetsmarkører og country(fest)kapital blant publikum, som for eksempel Hildes finbalanserte karnevallek og parallelle anstendighetskrav, Øysteins selvbevisste outlaw-strategier og musikerverdier samt Bjørns selektive deltakelse på Blågras og eksplisitte avstandstaken fra dansebandmusikk og campingkultur. Dette er resultater egnet til å styrke inntrykket av at sosioestetiske hierarkier opprettholdes, som følge av blant annet seiglivede, klassesdelte livsstilstrukturer, holdninger og væremåter, også i dagens norske befolkning og blant festivalgjengere (jf. Karlsen, 2004).

Jeg har tidligere vist hvordan, og legger til grunn at, knutepunktordningen i senere år har inngått som del av en strukturell prosess knyttet til gentrifisering av countrymusikk og countrykultur i det norske samfunnet. Knutepunkttildelingen til countrysjangeren forstått som et statlig initiert kulturelt institusjonaliserings- og statushevingstiltak, kan fint tolkes innenfor den definisjon av musikalsk gentrifisering som Dyndahl et al. (2014, s. 54) har levert. Imidlertid inngår også helt andre initiativ og fenomener – slike som virksomheten til Osloklubben Die With Your Boots On, interesseorganisasjonen Norsk Americana Forbund, Øyafestivalen, flere nye band, artister, plateselskaper, bloggere og kritikere – med en betydelig samlet tyngde i prosessen. Aktørene er i stor grad sentraliserte, og miljøene fremstår ikke overraskende mer som trendsetterne i country-Norge enn det Norsk Countrytreff gjør med sin vedvarende provinsielle profil og posisjon. Flere av kritikerne og Kulturrådet anerkjente, som vist i kapittel 7, heller ikke festivalens forvaltning av den nyervervede kulturelle kapitalen som nasjonal sjangerivaretaker og leverandør av 'autentisk' kvalitetscountry. En kan da spørre: Hva slags kulturell kapital er knutepunktfestivalen egentlig i stand til å tilby *publikum*?

”[I]n order for the omnivores to be able to consume a rich cultural diet, the gentrification processes need to infuse new produce so that this diet can in fact be provided”, hevder Dyndahl et al. (2016, s. 3). Den overordnede musikalske gentrifiseringsprosessen countrymusikken befinner seg i, har gjennom tiltaket med knutepunktstatus til NCT antakelig hatt som effekt å øke 'countrydietten' til flere publikumssegmenter på festivalen. For festivalens 'folk flest' er det nok likevel andre markedsmekanismer og mer private tiltak som bidrar mest til å fore denne dietten med nye artister og uttrykk. Blant deltakerne i de mer distingverte – men fremdeles folkelige – segmentene og fellesskapene på festivalen har analysen så langt vist at alteterpraksisene også her kan foregå innenfor relativt avgrensede rammer, som jeg var inne på ovenfor. Og når sosioøkonomisk privilegerte publikummere, som Bjørn, Kristian og Eirik, approprierer meningsbærende stilistiske overskridelser på tvers av kulturens skiller mellom høye og lave, og harde og myke former, skjer dette med islett av refleksjon og en viss distanse, dog ikke på måter som nærer oppunder en slagkraftig kulturell kapitalkonflikt i feltet for countrymusikkopplevelser på NCT, noe som igjen kunne bidratt til å skyve ut festivalens opprinnelige og til dels feststemte kjernepublikum. Ikke dermed sagt at festivalhendelser relatert til de i tradisjonell forstand mer distingverte publikumsgruppene ikke kan avstedkomme andre former for kulturell kapital, praksis, identifikasjon og erkjennelse innenfor rammen av musikalsk erfaring, noe det neste

delkapittelet handler om. Sentrale stikkord her er uformell læring, didaktisk kosmopolitisme og temporære musikalske fellesskap.

8.9 Uformell læring og didaktisk kosmopolitisme

Kanskje er det slikt (*sic*) at når countrymusikk fra USA spilles på Fjordhestgarden, kan noen av låtene rett og slett komme hjem igjen. (Sigrid Moldestad sitert i Gorseth, 2013, s. 4)

Publikum lærer i møte med populærmusikk. Motivasjonene for å gå på konserter kan være helt andre, men normalt vil læring alltid foregå på ett eller annet nivå. Publikum kan lære en ny sang eller tekst; de kan lære ting de ikke visste fra før om artisten(e); de kan lære om tilblivelsen av en sanger eller om hva som kjennetegner en bestemt stil estetisk og sosialt; de kan (gjen)oppdage ukjente sider ved seg selv gjennom den felles musikkopplevelsen; og så videre. En offentlig musikkfestival som Norsk Countrytreff kan dermed betraktes som en uformell læringsarena og et pedagogisk prosjekt i motsetning til mer formell skolering i tradisjonelle utdanningsinstitusjoner (jf. G. Folkestad, 2006; Karlsen, 2004, 2007).

Dette delkapittelet omhandler funn knyttet til syntesen av uformell læring og kulturell demokratisering (jf. Mangset, 1992; Mangset, 2012a) i mitt doktorarbeid. Hovedformålet her er å definere 'didaktisk kosmopolitisme', et teoretisk begrep jeg har utviklet i møte med empiri underveis i prosjektet og klargjøre begrepets relevans i lys av avhandlingens 'case'. I utlegningen som følger navigerer jeg etter to overgripende og eksplorerende spørsmål: (1) Hvordan kan formidling og læring ved en statsstøttet, offentlig musikkfestival forstås fagdidaktisk og som didaktisering?; og (2) hvordan kan estetisk-funksjonelle konserthendelser på Norsk Countrytreff sies å representere didaktisk kosmopolitisme?

Delkapittelet innledes med en kort presentasjon av aktuelle begreper og teorier. Deretter rettes oppmerksomheten mot empiri og resultater fra avhandlingsarbeidet som er egnet til å belyse de overnevnte problemstillingene. I andre halvdel presenterer jeg et foreløpig utkast til en teoretisk modell for didaktisk kosmopolitisme, før jeg avslutningsvis gir en kort oppsummering.

8.9.1 Didaktikk, danning, demokratisering og kosmopolitisme

Som vist i kapittel 7, kan Norsk Countrytreffs offentlige programtilbud deles inn i to kategorier: (1) konserter på festivalområdet – også kalt hovedarenaen – og (2) konserter andre steder i kommunen. Fem av NCTs konsertformater ble etablert som del av festivalens programtilbud etter at Stoltenberg II-regjeringen i 2012 belønnet Norsk Countrytreff med knutepunktstatus for countrysjangeren 'jamstilt' med en rekke andre allerede anerkjente musikkjangre og kunst- og kulturinstitusjoner. Det finnes tydelige forbindelseslinjer mellom uttalte målsettinger for flere av disse nyetableringene og kriteriene for knutepunkt slik de er nedfelt i Stortingsmelding nr. 10 (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008). Dette gjelder blant annet de tre kriteriene fra meldingen jeg fokuserer på i denne studien: At festivalen skal være (a) kunstnerisk ledende, (b) nyskapende og utviklingsorientert, og (c) bedrive publikumsutvikling. Koblingen mellom kulturpolitikkenes krav, festivalens pedagogiske iscenesettelse av country som kulturtradisjon og fag i utvikling og publikums deltakelse på bestemte konserter, danner et empirisk fundert bakteppe for den gjennomgang av begreper og diskusjon som nå følger.

I det formelle utdanningsløpet er musikk et fag, og til et skolefag hører det med en 'didaktikk', da ikke forstått som faget i seg selv, men som "alt om faget som har betydning for utvikling av og arbeid med det" (Ongstad, 2004, s. 20). Hva kan ligge i dette? Det finnes både snevre og utvidede definisjoner av (fag)didaktikk. I snever forstand trekker nevnte Ongstad (2004, s. 15) fram relasjonene mellom fagets *hva* (innhold), *hvordan* (tilrettelegging) og *hvorfor* (begrunnelser). Nielsens (1998, s. 19-23) utvidede definisjon omfatter blant annet også fagets *hvor* (lokalitet) og *hvem* (elever). Kvalbein (2006), som deler de forannevntes oppfatning om at det ofte vil være behov for å åpne opp didaktikkforståelsen, viser blant annet til en definisjon av didaktikk som "teori om dannelsingsinnholdets struktur og utvelgelse" (s. 275) og til kulturkontekstuelle betingelser for all kunnskapsproduksjon og kommunikasjon (s. 275).

'Danning' (*Bildung*) kan ifølge den tyske didaktikeren Wolfgang Klafki (1959/2001) vise til elevens holistiske erfaring med og erkjennelse av hans eller hennes fortid, nåtid og fremtid. I dette perspektivet er det sentrale å tilegne seg kunnskap for å forstå verden og kunne leve i den på en ansvarlig måte som medmenneske:

Dannelse er *kategorial dannelse* i dobbelt forstand fordi en virkelighet har åpnet seg 'kategorialt' for et menneske, og fordi dette mennesket dermed selv – takket være de 'kategoriale' innsikter, erfaringer og opplevelser det har tilegnet seg – er blitt åpnet for denne virkeligheten. (s. 193)

Dannelsen defineres av at allment – eller kategorialt – innhold som vedrører verden kroppsliggjøres (mitt begrep) i det lærende individet (s. 192-193). Den 'kategoriale danning' Klafki snakker om, innebærer således refleksive og forpliktende funksjoner for enkeltmennesket. I didaktiske og pedagogiske sammenhenger innebærer dette blant annet at elever må få tid til å fordype seg i relevant fagstoff tilpasset tiden de lever i, samt få anledning til å oppøve sin kritiske sans og sin åndelige og moralske kapasitet (s. 194-195). Klafki påpeker at undervisning (og aktuell forskning) må legge til rette for at elevene skal forstå den "samfunnsmessige betydning av ... kategoriene [i verden]" (s. 201). Hos Klafki har disse eksistensialistisk-pedagogiske elementene tydelig følge av modernitetens idéer om demokrati og solidaritet med alle (Willbergh, 2015, s. 341, 345, 346). Samtidig mener Klafki (1959/2001) at slike læringsprosesser kan være preget av det han kaller 'sosialiseringsbetingelser' knyttet til bestemte samfunnssjikt (s. 203).

I didaktisk praksis har legitimeringsprosesser en sentral rolle: "Å velge ut, bruke og begrunne lærestoff er kanskje fagdidaktikkens kjerne", ifølge Ongstad (2004, s. 127). Faget og didaktikken er derfor i kontinuerlig endring. Med andre ord har begge fenomener en skiftende identitet som står i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre og til samfunnet for øvrig. Vi kan snakke om et samvirke mellom musikkfagets identiteter, ulike didaktiske identiteter og den mangefasetterte kulturkonteksten (Dyndahl & Ellefsen, 2011, s. 195), inkludert "bagvedliggende 'basisfag', som kan være af videnskabelig, kunstnerisk eller praktisk-hånd-værksmessig art" (Nielsen, 1998, s. 31). Countrymusikken kan inngå som del av et slikt basisfag, blant annet i kraft av å representere det Nielsen refererer til som "*ars-dimensionen* i musikkfaget" (s. 106). Dette innebærer sjangerens materialisering blant annet som folkelig kulturarv, populærkulturelt produkt, musikalsk håndverk (praktisk 'kunnen', jf. *ars*-begrepet) og felt for sosiokulturell erfaring. I NCT-festivalsettingen er det videre slik at arrangøren og artistene tematiserer country gjennom bestemte, strategisk funderte og 'kategoriale' (jf. Klafkis begrep) repertoarvalg som publikum – og kritikere – er mer eller mindre åpne for. Dette perspektivet innebærer at country som 'basisfag' omgjøres til 'skolefag' under bestemte konserter, og at countryfestivalen i metaforisk forstand dermed både didaktiserer og didaktiseres: Dens representanter reflekterer internt rundt egen praksis samtidig som den/de blir gjenstand for ekstern refleksjon (jf. Dyndahl & Ellefsen, 2011; Ongstad, 2006).

I likhet med formell og uformell musikk- og kunnskapsformidling aktivisert som fag og tema representerer 'kosmopolitisme' grunnleggende sett også kommunikative prosesser. For stoikerne refererte begrepet først til de hierarkiske relasjonene mellom innbyggerne i (cosmo)polis, med andre ord 'hele verdens borgere' (jf. Beck, 2006, s. 45, egen oversettelse). I min modell bygger jeg videre på dette og på Kants idé om kosmopolitisme som en form for etisk gjestfrihet/vennlighetsinnethet mot andre stater og befolkningsgrupper – en samfunnsregulerende, moralsk forordning (s. 10, 20). Herfra lanserer jeg en definisjon av kosmopolitisme som *et felles erfaringsmodus for verdsettelse og fellesskap – forestilt eller ekte – som både omfatter og overskrider forskjeller*. Denne definisjonen kan kobles til flere av de kosmopolitiske disposisjonene Szerszynski og Urry (2002) identifiserer, blant annet evnen til å reise fysisk og symbolsk; evnen til å utvise nysgjerrighet og åpenhet for det helt eller delvis ukjente og evnene til å situere seg selv og forstå den/de andre sosialt, kulturelt og estetisk (s. 470). En slik åpen tilnærming vil nødvendigvis innebære læring for enkeltindividet. Kosmopolitisme som sådan kan derfor også kobles til bilding-begrepet, og forbindelsen til didaktikken og demokratiske idealer blir dermed tydeliggjort.

I neste underkapittel skal jeg belyse det didaktisk-kosmopolitiske ved festivalens virksomhet og publikums praksiser ved hjelp av eksempler fra to av festivalens konsertformater: *åpningskonserten* og *Blågras*. Disse er begge sentrale i NCTs oppfølging av knutepunktoppdraget.

8.9.2 Læringsaspekter knyttet til åpningskonserten

Slagordet til Norsk Countrytreff er 'Country for alle'. Festivalarrangøren har som eksplisitt målsetting å tilby countrymusikkopplevelser til alle aldergrupper (Norsk Countrytreff, 2015c). I intervjuer knytter arrangøren så vel som publikumsinformanter denne målsettingen til festivalens engasjement og tiltak for å bygge ned fordommer mot countrymusikk og den tilhørende festivalkulturen i Norge. Åpningskonsertens profil, slik NCT har utviklet den, representerer én måte festivalen orienterer sitt arbeid på for å nå et bredere publikum og bekjempe fordommer i tråd med knutepunktkriteriene og det medfølgende sjangeransvaret (jf. det første sitatet på side 133).

Hvert år i perioden 2012 til 2015 har denne konserten funnet sted i kultursalen i Trivselshagen på Sandane – kommunes kulturhus. Som beskrevet i underkapittel 7.2.1, presenterer NCT her et geografisk, stilistisk, alders- og nivåmessig countrymangfold for de tilstedeværende. Med dette åpningsarrangementet har NCT rigget i stand en arena hvor unge og uetablerte artister kan bli inspirert av og lære fra dyktige, etablerte utøvere av countrymusikk og vise versa. Selve håndverket i countrymusikken kan tas i nærmere øyesyn under åpningskonserten. Publikum gis anledning til å komme i nær kontakt med utøverne og deres musikalske metoder i den intime 'sitt-ned-og-lytt'-settingen konserten representerer (feltnotater; bildemateriale).

Ulikt mange av deltakerne på festivalens hovedarena ved Fjordhestgarden ikler så godt som ingen ordinære publikummere på det offisielle åpningsarrangementet seg cowboyhatt og -boots. Ute i foajéen før innslipp og konsertstart observerer jeg i hovedsak pent og sommerlig antrukne, godt voksne mennesker i lavmælt konversasjon med hverandre, gjerne nippende til en kortreist, alkoholfri epledrikk. Dette publikumssegmentet består for øvrig av få barn og unge. Tilstede er en blanding av hovedsakelig middelaldrende og eldre kvinner og menn som alle er hvithudede (feltnotater; bildemateriale). Tall fra min spørreundersøkelse blant festivalens publikum i 2014 bekrefter dette inntrykket. Kombinert med observasjoner gjort over tre år kan det dermed se ut som om åpningskonserten tiltrekker seg et relativt homogent publikum.

I spørreundersøkelsen var det kun 3 av totalt 119 respondenter som på spørsmålet om motivasjonsfaktorer krysset av for læringsvariabelen, nærmere bestemt at økt kunnskap/forståelse var blant de to viktigste årsakene for deltakelse på 2014-utgaven av festivalen. Interessant nok deltok disse 3 personene kun på åpningskonserten dette året. De oppgav ikke å ha besøkt verken hovedarenaen eller andre enkeltkonserter. En lokal representant indikerte overfor meg at åpningskonserten er skolerende for et annet publikum enn det på festivalens hovedarena (feltnotater, 28. februar 2014). Selv om deltakelse på konserter ofte ikke utgjør en bevisst beveggrunn for læring og forståelse hos den enkelte publikummer, kan man her likevel snakke om et læringsutbytte som en ikke uviktig tilleggsfaktor. Analogisk vil jeg hevde at festivalen legger til rette for en musikalsk formidlings- og kommunikasjonsprosess hvor countrymusikken representerer faget, artistene (og av og til også festivalledelsen og konferansierene) representerer lærere og publikum på sin side elever (jf. Karlsen, 2007, s. 44). Ambisjonen om å bekjempe fordommer kan i sammenheng med dette ses på som en strategisk målsetting fra festivalens side

med nær tilknytning til en demokratisk kulturpolitikk (jf. Mangset, 2012a) og videre som et danningselement i 'oppdragelsen' av publikum (jf. Klafki, 1959/2001; Nielsen, 1998). Endelig kommer læringsimplikasjonene som følger av en lang rekke andre aspekter og fenomener innenfor den kulturelle livsverdenen som til sammen utgjør festivalen Norsk Countrytreff, og som publikum på NCTs ulike konserter forholder seg til på varierende måter og i varierende grad. Som del av denne komplekse kommunikasjonsprosessen lærer publikum gjennom tilstedeværelse på – for eksempel – festivalens offisielle åpning.

Jeg betrakter helheten av disse ulike læringsaspektene knyttet til musikalsk formidling og erfaring som et didaktisk fenomen. De didaktiske trekkene som jeg har beskrevet noen samvirkninger av ovenfor, går hånd i hånd med budskapet om åpenhet, toleranse og gjestfrihet i ulik kosmopolitisk teori. Et sentralt poeng er hvordan deltakende aktører kan oppnå former for kulturelt fellesskap og samhold gjennom eksponering av forskjeller, det være seg i tilknytning til kjønn, alder, etnisitet, tid, sted, kulturelle preferanser eller estetiske uttrykksformer. Under åpningskonserten og i flere andre settinger under festivalen synes derfor didaktisk kosmopolitisme å ha potensiale som forklaringsmetafor. I det neste eksemplet skal jeg belyse nærmere hvordan idéer om kulturelt og musikalsk slektskap, livsstilvalg, åpenhet og læring kan tolkes som en form for didaktisk kosmopolitisme.

8.9.3 Læringsaspekter knyttet til Blågras

Festivalens serie av Blågras-konserter gjennomført i 2013, 2014 og 2015 og ledet av folkemusikeren og sanger-låtskriveren Sigrid Moldestad fra Breim representerer også en arena hvor den enkelte publikummer får anledning til å ta del i 'noe større enn seg selv'. Disse konsertene representerer – i likhet med åpningsarrangementet – en eksponering av forskjeller og mangfold. Den iscenesettelsen av kulturell og estetisk utveksling og fellesskap jeg under feltarbeid observerte og selv tok aktivt del i i forbindelse med Blågras, utspilte seg på en kompleks og holistisk måte. Min skildring av utvalgte estetisk-funksjonelle aspekter ved disse konsertene utgjør likevel bare én av flere mulige måter å forstå Blågras på. La det også være sagt at mye skiller Blågras fra åpningskonserten. I et kultursosiologisk og Bourdieu-inspirert perspektiv fremstår for eksempel Blågras som den mest distingverte arenaen med den mest distingverte musikalske profilen og det mest distingverte publikummet på festivalen. Som jeg skal vise i det kommende,

handler dette i vesentlig grad om artisten og tilretteleggerens mål om skoloring og om publikums tilhørende dannelsespraksis.

Under én av Blågras-konsertene uttalte Moldestad metaforisk til sine medmusikere og til publikum at ”vi egentlig kommer ifra samme spellemannstre” (introduksjon til Blågras-konserten, 12. juli 2014). I underkapittel 7.2.2 presenterte og diskuterte jeg noen sider ved den mytiske musikalske skapelses- og slektskapsdiskursen Moldestad tegner under disse låvekonsertene. Jeg fremhevet blant annet Blågras-musikernes sjangeroverskridende utforsking av sambandet mellom ulike country- og folkemusikktradisjoner. I det kommende skal jeg illustrere dette med ett eksempel fra konserten i 2014 hvor en eklektisk gruppe med skandinaviske, britiske og amerikanske musikere blant annet fremførte Dolly Partons klassiske countryhit ’Coat of many colors’ (Parton, 1971c). Jeg skal ikke gjøre en omfattende musikalsk analyse av dette Blågras-kollektivets fremføring av denne sangen (Parton, 1971a). Heller har jeg valgt å se tre elementer fra deres versjon i lys av noen av Partons tidlige innspillinger av låta (Parton, 1971b, 1971c). Disse tre elementene knytter seg til vokalistens syngestil og uttrykksmåte, instrumentering og arrangement og temaer i sangens tekst.

Som det fremkommer av videoptaket fra Blågras, synger vokalisten Kim André Rysstad med relativt fyldig og myk tone. Han holder teksten foran seg, og den lyriske fremføringen fremstår for meg som innstudert, med andre ord ikke utpreget spontan. Han synger videre på standard amerikansk-engelsk. Den vokale formidlingen er ganske dempet, klar og behagelig å høre på. Til sammenligning preges Dolly Partons tidlige studioversjoner av ’Coat of many colors’ av en mer kantete og hard vokalstil. Hun har en røff og klar røst og får ordene og budskapet tydelig fram. Teksten kretser rundt temaer som fattigdom, oppvekst, familie og gudstro. Partons syngestil fremstår som friere og mer personlig enn Rysstads måte å formidle det samme innholdet på – naturlig nok kan man kanskje si, all den tid Parton formidler en selvbiografisk historie i denne sangen (Neal, 2013, s. 252). Hun synger til dels også med en lokalt forankret ’twang’ i uttalen så vel som i den klanglige formingen av uttrykket, noe Rysstad ikke gjør. Den øvrige instrumenteringen og arrangeringen i Blågras-versjonen vis-à-vis Dolly Partons tidlige innspillinger understøtter førstnevntes ’soft-shell’-tilnærming og sistnevntes ’hard-core’-tilnærming til formingen av countrymusikkuttrykk (jf. Peterson, 1995/2004). Ett eksempel på slik understøtting er inkluderingen av en keltisklydende fløytemelodi i Blågras-kollektivets

arrangement. Dolly Partons tidlige versjoner av 'Coat of many colors' inneholder ikke denne typen melodiske og instrumentelle referanser til musikktradisjoner på de britiske øyer. Fløytemelodien understreker den utforskende og sjangeroverskridende profilen og hensikten med Blågras, samtidig som den potensielt kan bidra til å forsterke mer eller mindre korrekte oppfatninger om musikalsk slektskap.

Jeg har allerede omtalt Blågras-konseptets profil som festivalens mest distingverte. Dette begrunner jeg med måten disse konsertene imøtekommer sentrale kulturpolitiske kvalitetskrav hvor nyskaping og sjangeroverskridende uttrykk og formidlingsformer vektlegges, for eksempel slik det gjøres i knutepunktmeldingen (Kultur- og kyrkjedepartementet, 2008) og i Kulturrådets evaluering av NCT (Norsk kulturråd, 2014). Den geografiske lokasjonen for Blågras kan også ses på som distingvert idet den, som beskrevet i kapittel 7, ligger utenfor hovedarenaen og videre situerer Moldestads forhold til Malla. Blågras-publikummet får ta del i denne relasjonen og tilknyttede historier under disse konsertene. De innlemmes i et midlertidig fellesskap i både tanke og fysikalitet. De er ikke hvem som helst hvor som helst.

Låven er rustikt og sofistisert innredet med håndverksgjenstander og førsteklasses lydanlegg. Den blå lyssettingen understreker ikke bare konsertens navn, men også en viss melankoli og lengsel. Her er det duket for 'kammer-bluegrass' og andre beslektede musikalske varianter. Publikum er henvist til de tette benkeradene. Akkurat som på åpningen i Trivselshagen er dette en 'sitt-ned-og-lytt'-type setting. I pausen kan tilhørerne for øvrig nyte kortreist skinke og øl fra lokalt mikrobryggeri (feltnotater; lydopptak; bildemateriale). Kristian Meisingset, som besøkte festivalen i 2013, skriver i *Kulturbloffen* (2013) at Blågras-konserten (og festivalens kirkekonsert) dette året hadde et publikum som "minner mer om den kulturelle middelklassen" (s. 174). En av deltakerne på konserten året etter beskrev publikum for meg som 'P2-folk' (feltnotater, 12. juli 2014). Av min spørreundersøkelse kom det fram at utdanningsnivået på Blågras var høyere enn på de andre konsertformatene som ble tilbudt ved NCT i 2014. Blant dem som var tilstede på Blågras dette året, oppga som nevnt hele 62 % at de hadde fullført en grad på universitet eller høyskole. Disse faktorene indikerer at Blågras samlet sett utgjør et relativt distingvert og dannet kulturelt fellesskap.

I sin avhandling om norsk countrymusikkultur, konkluderer Solli (2006):

At Norwegian country music festivals, American symbols blend with traditional Norwegian conceptions of nationhood to assert a rural Norway that rejects the modernity associated with urban 'Europeanized' Norway. (s. 268)

Denne amerikaniserte, rurale kulturen beskrives videre som vulgær, ynkelig, frastøtende og lignende. En slik bygde- og festkultur settes opp mot det urbane, kosmopolitisk orienterte Norge som del av et opplyst Europa – en valgt profil og et 'image' Solli tilskriver myndighetens kulturpolitikk og nasjonens identitetsbyggingsprosjekt ved årtusenskiftet, jamfør datidens inkludering av jazz og ekskludering av country (s. 13, 131). Om lag ett tiår etter er også countrymusikken en eksplisitt del av kulturpolitikken med egen knutepunktfestival 'sidestil' med blant annet de store festspillene, en litteraturfestival og andre allerede gentrifiserte (jf. Dyndahl et al., 2014) populærmusikkfestivaler.

De ufine, frastøtende og dermed ekskluderende elementene i dagens countryfestivalpraksiser som enkelte reagerer antipatisk til – det være seg *både* folkelig fest og fyll og polerte country/danseband-crossover-uttrykk – er fortsatt tilstede i dette landskapet, også på Breim. Det er imidlertid helt andre elementer som feires under Blågras-konsertene. Her presenteres aktuelle country- og folkemusikktradisjoner heller som noe sofistikert og inkluderende. For så vidt enkle sanger og melodier arrangeres ofte på nye, komplekse og sjangeroverskridende måter, slik tilfellet var med 'Coat of many colors'. Andre innslag med rot i amerikansk 'old-time'-musikk, for eksempel varianter av drikkeviser og kjærlighetssanger, har blitt gjort mer nedstrippet og nært opptil originalstoffet. Sanger med religiøst innhold har alle tre år blitt fremført a cappella og med publikum deltakende i allsang (feltnotater; lydopptak). Slik har ikke all musikken på Blågras representert en vilje til å eksperimentere og hybridisere. Artistene har med andre ord også lagt vekt på å formidle og fremheve 'rene' tradisjonsuttrykk som historisk har ligget folket nært og som fremdeles har kraft til å finne gjenklang hos tilhørere.

Som deltakende forsker oppfatter jeg at det hverdagslige og trivielle som ofte forbindes med countrymusikk, totalt sett har blitt nedtonet til fordel for det sublime og eksistensielle i og med den historiske, kulturelle og estetiske utvekslingen som har funnet sted under de enkelte Blågras-konsertene. Utenfor låven umiddelbart etter konserten i 2013 fortalte en av publikummerne meg blant annet at her ble det melankolske og ettertensomme som kjennetegner folk på Vestlandet

utløst (feltnotater, 13. juli 2013). Kommentaren henviser til dyptgripende sider ved et folkelynne og en folkesjel. NCT og Sigrid Moldestad bidrar med dette konseptet også til å løfte tradisjonelt nedvurdert og triviell lavkultur opp i kunstens sfære (jf. Peterson, 1997, s. 7). Denne sublimeringen karakteriseres av at kjente og ukjente folkelige musikkuttrykk og fortellinger rekonfigureres og presenteres som viktige og verdifulle gjennom en form for pedagogisk formidling overfor et privilegert publikumssegment sosioøkonomisk sett. Videre antar formidlingen en mer fullendt didaktisk dimensjon da motivene bak Blågras-konseptet knytter seg til festivalens og kulturpolitikken målsettinger som gjelder sjangerdiskriminering og øvrig kulturell demokratisering. Countrymusikken kan her tolkes som et 'skolefag' delvis utledet fra det praktisk-kunstneriske 'basisfaget' (jf. Nielsen, 1998, s. 106) hvor Moldestad og de andre deltakende artistene fungerer som læremestere, tradisjonsbærere og musikalske innovatører. Publikum får ta del i noe 'større enn seg selv', og de fremstår som mottakelige for mangfold – en kosmopolitisk dimensjon og holdning, som de tar med seg videre i livet i form av et kulturelt konstruert læringsutbytte utløst som følge av bestemte kulturdemokratiske strategier. Det kosmopolitiske aspektet styrkes når det oppstår et delt erfaringsmodus av verdsettelse og fellesskap i kommunikasjonen mellom artister, publikum og de forskjellige uttrykks- og ytringsformene, slik tilfellet også var med åpningskonserten. Dette 'transatlantiske fellesskapet' utløses ved at differensierte musikktradisjoner og levekår eksponeres på måter som gjør at enkelte paralleller og forbindelseslinjer produserer en koherent og meningsfull diskurs/fortelling.³¹ Iscenesettelsen, vil jeg hevde, utløser en tilbøyelighet blant de tilstedeværende til å vise respekt for og oppleve enhet på tvers av kulturelle ulikheter. Slik blir publikums deltakelse på Blågras uttrykk for estetisk og sosial distinksjon, da det Klafki (1959/2001, s. 203) omtaler som 'sosialiseringsbetingelser', spiller inn. Deltakelsen kan således ses på som en *danningspraksis* for individet som del av et historisk kollektiv og en kontemporær kulturell helhet – i bourdieuske (1986/2011) termer som en form for kulturell kapital og passende måte for det privilegerte individet å omgi seg med folkelig kultur på. Slik jeg har utledet hvordan didaktisk kosmopolitisme er å forstå, betegner begrepet dermed slike aktørorienterte kulturelle praksiser og kapitalformer samt bestemte tilknytninger disse har til aktiviserte holdninger, føringer og formål i samfunnsstrukturen – her representert gjennom festivalens og kulturpolitikken innretning.

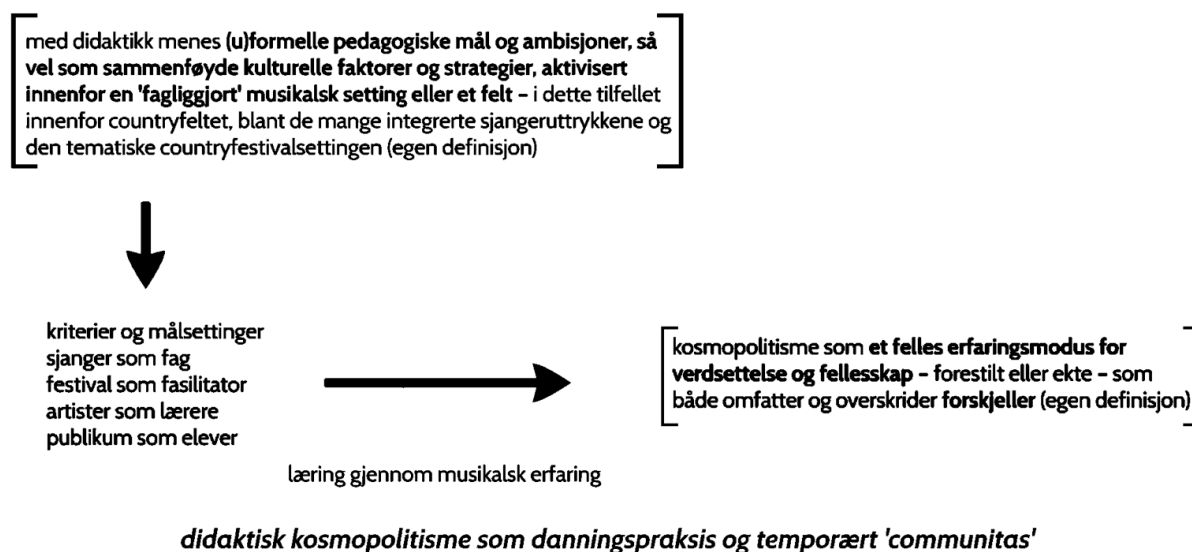
³¹ Konstruksjonen av et 'transatlantisk fellesskap' kan for noen lesere gi assosiasjoner til aspekter ved Andersons (1983/1996) 'imagined communities', som tidligere antydte, og/eller til Gilroys (1993) begrep 'black Atlantic'.

8.9.4 Didaktisk kosmopolitisme - utkast til teoretisk modell

I forbindelse med knutepunktordningen og NCTs tilhørende ansvar for å utvikle en kunstnerisk ledende festival og nå ut til nye publikumsgrupper kan både kravet om kvalitet og 'folkeopplysning' fra myndighetenes side, NCTs arbeid med å følge opp de aktuelle kriteriene i knutepunktmeldingen og det lærings-/danningspotensialet som følger med for publikum, leses som sider ved det jeg kaller didaktisk kosmopolitisme. Konseptet antar i denne sammenhengen dimensjoner av politisk ideologi, virksomhetsidé/-verdi, kulturell holdning og kommunikativ praksis/erfaring. Selv om disse dimensjonene primært befinner seg respektivt på makronivået (myndighetene, styrende og evaluerende organ), mesonivået (festivalen) og mikronivået (publikum og artister), står de i nær relasjon til hverandre i kraft av at de avstedkommer sett av sammenvevde dialogiske ytringer (Bakhtin, 1979/2005, 1981), eksempelvis ved at berikende erfaringer og læringsutbytter for publikum samvirker med sentrale, kulturdemokratiske idéer og målsettinger.

Figur 5 nedenfor inneholder definisjoner av det jeg i denne sammenhengen betrakter som henholdsvis didaktikk og kosmopolitisme, samtidig som den illustrerer de sentrale, prosessuelle forbindelseslinjene mellom de to begrepene.

Figur 5: Didaktisk kosmopolitisme som danning og fellesskap – utkast til teoretisk modell³²



Didaktikk handler grunnleggende sett om kommunikasjonsforholdet mellom læreren, faget, elevene og samfunnet rundt. Dette samvirket kan overføres metaforisk til den kosmopolitiske festivalsettingen og kulturpolitiske konteksten. Musikkfestivalen Norsk Countrytreff kan dermed betraktes som en uformell læringsarena hvor countrymusikken og dens mange uttrykksformer representerer selve faget og lærestoffet, samtidig som denne musikken innehar sentrale dimensjoner av å være et 'basisfag' (jf. Nielsen, 1998). Festivalledelsen og artistene kan på sin side forstås metaforisk som tilretteleggere og lærere, mens publikum kan ses på som deltakere i elevgrupper (jf. Karlsen, 2007, s. 44). Til tross for at undervisning og læring ikke er hovedhensikten med festivalens kunstneriske programtilbud og øvrige aktiviteter, er det tydelige didaktiske trekk forbundet med festivalen på mer overordnede nivå som griper inn i samfunnsstrukturen. Ledelsen fremmer både implisitte og eksplisitte skolerende formål i programerklæringer og i intervjuer. I tillegg forholder festivalen seg som kjent til kulturpolitiske kriterier som blant annet knytter seg til kvalitet, innovasjon og inkludering. Alle disse formålene og kriteriene innehar didaktiske dimensjoner i form av, eksempelvis, ovenfra-og-ned opplæringsambisjoner og -strategier. Og samtidig som publikum – bevisst eller ubevisst – lærer gjennom å ta del i konsertene som tilbys, inngår festivalen i legitimeringsdiskurser knyttet til kunstnerisk innhold på måter som ligner på dem knyttet til innholdet i bestemte skolefag.

³² Modellen er hentet fra et paper jeg bidro med på en konferanse i regi av Nordisk nettverk for musikkpedagogisk forskning (se Vestby, 2016).

Videre bruker jeg didaktisk kosmopolitisme til å forklare ett av publikums flere mulige identitetsvalg knyttet til den læring gjennom musikalsk erfaring festivalen legger til rette for – til dels gjennom sitt demokratiske mandat som knutepunktfestival. Jeg betrakter med andre ord didaktisk kosmopolitisme som en empirisk synliggjort kulturpraksis, nærmere bestemt som en dannelsingspraksis – som bildung (jf. Klafki, 1959/2001) – og som uttrykk for temporært fellesskap med paralleller til Turners (1969/1997) 'communitas'-begrep. De aktuelle fellesskapene har jeg beskrevet som tolerante og distingverte, delvis på grunn av publikums lyttende holdning og privilegerte identitet (jf. T. Bennett et al., 2009; Bourdieu, 1979/2010; Dyndahl et al., 2014). I lys av mine kvantitative data er generelt publikum på NCT kun en anelse mer fokusert på musikken i seg selv og artistenes opptredener enn de er på sosiale faktorer som festing og samhold. Derimot blir de sosiale faktorene klart marginalisert til fordel for de musikalske ved å skille ut åpningskonserten og Blågras. Direkte observasjoner over flere år underbygger også at det estetiske blikket og den lyttende holdningen kommer tydeligere fram blant publikum på disse to spesialkonsertene enn de gjør innenfor rammen av det mer tradisjonelle festivalformatet. Implisitt i dette følger et dannelsesaspekt knyttet til flere av NCTs enkeltkonserter som holdes adskilt fra hovedaktivitetene på Fjordhestgarden.

8.9.5 Oppsummering og sammenbinding

I dette delkapittelet har jeg et stykke på vei besvart hvordan formidling og læring ved Norsk Countrytreff kan forstås fagdidaktisk og som del av didaktiseringsprosesser. I så henseende har det vært nødvendig å legge til grunn en faktisk tematisering og fagliggjøring av countrymusikkuttrykk på festivalen, samt den kobling som eksisterer til institusjonelle og demokratiske målsettinger for denne kulturformidlingen. Jeg har også vist hvordan begrepet didaktisk kosmopolitisme kan være egnet som forklaringsmetafor for sosioestetiske dannelsingspraksiser. I denne sammenhengen sto fellesskapet som kan oppstå mellom artist, publikum og arrangør i fokus – et konstruert og lærende fellesskap som hviler på aktiv utveksling av idéer, historier og musikkuttrykk mellom artister og mellom artister og publikum. Publikums deltakelse i slike kommunikasjonsprosesser ble i sammenheng med festivalens åpningskonsert og Blågras-konsept videre beskrevet som tolerante og distingverende praksiser. Disse funnene er egnet til å supplere svarene på studiens andre problemstilling, som ble gitt i delkapittel 8.8 og som vedkommer publikums kulturelle

smak, bruk og identitet med ytterligere én vesentlig meningsdimensjon. Med andre ord, i kraft av et slikt kultur- og kunnskapsdemokratisk utgangspunkt for knutepunktfestivalens samlede kunstneriske visjon og innholdet i bestemte konserthendelser, kan sentrale estetisk-funksjonelle deltakerpraksiser og holdninger ved festivalen forstås som uttrykk for didaktisk kosmopolitisme – *ett av flere mulige resultater av musikalske gentrifiseringsprosesser*. Dette mer overgripende funnet og teoretiske argumentet vil bli videre kontekstualisert i avhandlingens neste og avsluttende kapittel.

9. Konkluderende anmerkninger

[T]he ongoing expansion of curricular content, which largely includes popular music, in Nordic music education, may be interpreted as analogous to what happens in urban gentrification when for instance artists, academics and educated-class residents begin to settle in low-income and working-class areas, thus raising both the standard and the status of the properties and the neighbourhood, whilst at the same time many of the original residents are forced to move out, because among other things they feel alienated from a neighbourhood that once was familiar. (Dyndahl, 2015, s. 36)

Jeg har valgt å ta med sitatet ovenfor som innledning til dette siste avhandlingskapittelet, da formuleringen har et innhold som kan relateres til alle de tre kommende delkapitlene. Jeg skal likevel la sitatet få stå ukommentert en kort stund til. I løpet av de to foregående etnografiske analysekapitlene presenterte og diskuterte jeg studiens empiriske resultater og besvarte de to sentrale problemstillingene knyttet til NCTs program og publikum. Nå følger noen siste utfyllende anmerkninger og tillegg til dette forskningsarbeidet.

9.1 Program, publikum, posisjon og mening i lys av knutepunktstatusen

Som vist i avhandlingens litteraturgjennomgang, påpeker Karlsen (2004) at musikkfestivaler i vår tid gjerne bidrar til/med stilistisk normoppløsning, skiftende programmering, sammensatt festivalorganisering, frikobling fra sentraliserte maktinstanser, kompleks rolleutøvelse og en posisjon som motmakt til den etablerte kulturen (s. 67-68). Samme sted hevder forfatteren at slike festivaler tilrettelegger for iscenesettelser av det senmoderne selvet: ”Festivalene tilbyr også et sosialt rom, en mulighet for å bli *sett* mens man shopper sine livsstilsopplevelser, og dermed en mulighet for bekreftelse” (s. 68). Imidlertid argumenteres det for at det hovedsakelig er den ’kosmopolitiske, dominerende klassen’ som har tilgang til og mestrer leken og spillet som foregår på disse arenaene (s. 70).

For Norsk Countrytreff sin del har min ph.d.-studie blant annet vist at festivalen overordnet sett ivaretar en nisjesjanger. Knutepunktmandatet forutsetter nettopp dette, noe som medfører at normoppløsning ikke er et passende begrep i denne sammenhengen. Likevel vektlegges

mangfoldet innen country sterkt på festivalen, dog ikke på måter som truer de stilistiske grenseoppgangene nevneverdig. Omprogrammeringen ved knutepunktfestivalen NCT synes dernest tydeligere koblet til et sosioøkonomisk sett ganske sammensatt publikumsmangfold og et arenamangfold kjennetegnet av høy tidlig og romlig kompleksitet, snarere enn til eksplisitte og dominerende musikalske trender globalt og nasjonalt. Formidlingssituasjonene og publikumsopplevelsene fremstår likevel hovedsakelig – og på ulike måter – som sterke og betydningsfulle for deltakerne. I kontrast til Karlsens (2004) sen- eller postmoderne publikumstype preget av fragmenterte selviscenesettelser og potensielt kulturelt grenseoverskridende altetende orienteringer, fremstår NCT-deltakerne jeg har kartlagt, i det store og det hele som mer labile, *moderne* kulturbrukere med mer forsiktig altetende og kosmopolitiske orienteringer. Innenfor rammen av de meningsfulle 'sitt-ned-og-lytt'/'ta-del-i-og-lær'-fellesskapene knutepunktetableringene Blågras og den offisielle åpningskonserten tilbyr, forsterkes imidlertid statusforskjellene mellom dette mer distingverte og smått 'desinteresserte' publikummet og festivalens tradisjonelle folkelige utearenapublikum og deres meningsfulle fellesskapsdannelser. På knutepunktfestivalen NCT finner jeg imidlertid ikke belegg for at festivalens mer privilegerte publikummere og raffinerte artister tenderer til å fremmedgjøre og skyve ut det folkelige kjernepublikummet og deres foretrukne programinnslag. Dette er i motsetning til argumentet i hovedkapitlets innledende sitat.

Som knutepunktfestival med nasjonalt sjangeransvar har NCT i perioden 2012 til 2015 videre vært nødt til å forsøke å balansere byråkratiske, rasjonelle forordninger, country- og festivalfeltets forventninger og kulturelitens formaninger opp mot folkekulturens og estetikkens karnevalistiske preg og autonome stilling. Som vist i denne avhandlingen, har det i prosessen funnet sted en rekke diskursive trefninger som illustrerer noe av det som kan stå på spill når kulturpolitikens nyliberale innblanding, smaksdommernes karismatiske syn på kvalitet i kunsten/countrymusikken og den levende, dialogiske folkekulturen basker sammen. At Norsk Countrytreffs posisjon og autonomi ble truet i og med knutepunkttildelingen og den medfølgende institusjonaliseringen av sjangeren, er godt belagt med funn i den foreliggende studien. Bevegelsen fra å ha vært en mer eller mindre fristilt festivalaktør til å bli en til dels båndpålagt institusjon i country- og festivalfeltet har ikke vært uten utfordringer sett fra et sosioestetisk perspektiv. For NCT har det delvis handlet om å redefinere seg selv som festival og som kunstnerisk premissleverandør på countryområdet. Samtidig har det også dreid seg om å ikke komme ut på den andre siden som

noe helt annet enn seg selv. Disse første årene med knutepunktstatus kan dermed tolkes som festivalens 'liminale fase' (jf. Turner, 1969/1997; Van Gennep, 1909/1960).

Denne historien fikk likevel en noe abrupt slutt da knutepunktordningen høsten 2015/våren 2016 med ett ble erklært død og nær begravet. Fikk NCT egentlig en reell sjanse til å levere på bestillingen etter bare fire år med den nye statusen og det mest beskjedne tilskuddet? Og hvem var egentlig best tjent med liminalfasenes plutselige avkortning i og med ordningens endelikt?

Mitt forskningsbidrag i denne sammenhengen, det vil si i form av den foreliggende avhandlingsteksten, stopper ved disse spørsmålene. I skrivende stund synes disse av begrenset interesse for offentligheten. Noe av det mitt prosjekt, i betydningen varig relevans, likevel har bidratt med, er viktig innsikt i en festivals vilje og evne til å påta seg et stort ansvar for formidling av musikkopplevelser innenfor rammene av et presset musikkmarked, en festivalisert samtidskultur og en konfliktpreget diskurs. I tillegg har den etnografiske analysens fokus på sider ved countrymusikkens uttrykks- og formidlingsformer, samt fansen og publikums opplevelser og meningsorienteringer i møte med denne musikken generert unik kunnskap om musikalsk og kulturell preferanse, deltakelse og identitet. Denne kunnskapen er det nå opp til aktører innen akademia, kulturpolitikken, musikk-, country- og festivalfeltet å benytte seg videre av.

9.2 Musikalsk gentrifisering - egnet som forklaringsmodell?

Hvis vi nå ser for oss følgende omskriving av det første leddet i sitatet som innledet dette kapitlet: "The ongoing expansion of [musical forms] in [Norwegian cultural policy] may be interpreted as ...", men beholder det øvrige innholdet, lar det seg gjøre å illustrere noen sentrale forbindelser mellom Dyndahl et al. (2014, s. 54) sin definisjon av musikalsk gentrifisering og andre sentrale funn fra denne ph.d.-studien.

Knutepunktordningens eksklusivitet og innretning signaliserer at også en demokratisk innrettet kulturpolitikk (Henningsen, 2015; Mangset, 1992, 2012a) kan bidra til å øke en institusjon, sjanger eller aktørs kulturelle status. Denne privilegerte offentlige støtten til NCT og countrysjangeren i Norge ble sett på som etterlengtet og som en statusheving av flere toneangivende aktører i musikkfeltet. Og selv om det ikke synes å være spesielt godt kjent, var det

altså Kulturrådet – ikke Kulturministeren – som vurderte søkerfestivalenes kunstneriske posisjon, og som deretter innstilte og noen år senere evaluerte Breims måloppnåelse. Blant festivalene som søkte om å få knutepunktstatusen, utpekte NCT seg tidlig også som mottaker av Kulturrådets ordinære festivalstøtte flere år på rad (Norsk Countrytreff, 2014). Dette henspiller på hvordan offentlige kulturkroner kan bidra til å legitimere en kulturaktør og dens tilbud, i dette tilfellet NCT og festivalens programinnhold. Countryfestivalen i Seljord signaliserte, ifølge en annen studie (Skeie, 2008, s. 53), for flere år tilbake en bevisst distanse fra den politiske makten og kulturelle eliten. Breim derimot, var altså tidlig ute med å søke offentlige midler og fikk det. Slik viste NCT allerede forut for knutepunkttildelingen en vilje til å oppsøke og innrette seg etter den dominerende øvre middelklassekulturens verdier og forventede praksiser.

Intensivert kulturell demokratisering og instrumentelle politiske strukturer utfordrer likevel argumentet om at økt offentlig støtte kan gi økt kulturell status. Solhjell og Øien (2012) kommer inn på dette idet de identifiserer det antatt særnorske 'inklusive kretsløpet' og 'rådhus'-metaforen som en delfeltvariant innenfor Bourdieus kunst- og kultursosiologiske analysemodell. I forbindelse med knutepunkttildelingen til countrysjangeren og den påfølgende kunstneriske vurderingen av NCT kom som vist likevel representanter for den norske countryeliten, i tillegg til Kulturrådets musikk eksperter, på banen som høringsinstanser og som 'tastekeepers' (Hovden & Knapskog, 2014). Imidlertid var dommen, kanskje ufortjent, at den nyslåtte og gentrifiserte knutepunktfestivalen ikke leverte en tilfredsstillende måloppnåelse:

Når evalueringen gir Norsk Countrytreff så hard medfart, er det fordi den legger den eleverte smak til grunn. Ønsket, som bare taust impliseres, er at også countryfestivalen på Breim må tilpasse seg middelklassens kulturelle smak. (Meisingset, 2014, 17. desember)

Teorien om musikalsk gentrifisering kan betraktes som en post-bourdieusk teori. I denne studien har jeg på mange måter gjort en analyse i 'felt-termer', som Bourdieu (Bourdieu & Wacquant, 1993, s. 90) selv kaller det, i den forstand at mange av Bourdieus nøkkelbegreper har vært en del av min analytiske verktøykasse, blant annet 'kulturell kapital'. Imidlertid har jeg, av grunner beskrevet tidligere i avhandlingen, bevisst ikke gjennomført en fullverdig feltanalyse, verken av det norske countryfeltet, festivalfeltet eller av feltet for countrymusikkopplevelser på NCT. En styrke, vil jeg hevde, ved mine sammensatte etnografiske analyser er at de åpner for mer intertekstuelle og springende tolkninger, jamfør inkluderingen av Bakhtin, Moore, Nielsen og

Ongstad med flere, enn det som for meg antakelig ville vært mulig med 'bare' Bourdieu og, for den saks skyld, Peterson og Dyndahl et al. Dette har høyst sannsynlig bidratt til at jeg har sett ting jeg ikke ville sett uten de førstnevnte teoretikerne. De sentrale funnene knyttet til folkelige sannhetsnarrativer og didaktisk kosmopolitisme er eksempler på dette. De viser at ulike aktørfellesskap på Norsk Countrytreff kan være både folkelige, distingverte, og folkelige *og* distingverte på én og samme tid. Verden er mangfoldig. Det medfører at det ofte kreves mangfoldig teori for å kunne forstå den bedre. Akkurat som Bourdieus praksisteori og Petersons alteterbegrep synes gentrifiseringsteorien egnet for kulturanalyse. Likevel bør utfyllende perspektiver alltid vurderes som del av aktuelle forskningsdesign, slik at for eksempel prosessuelle sammenhenger og fenomener på tvers av samfunnets mikro- og makronivåer kan beskrives på tilstrekkelig adekvate måter. I denne studien ivaretas noe av denne kompleksiteten gjennom blant annet utfyllende karnevalistisk, kosmopolitisk og didaktisk teori.

9.3 Akademisering av country og knutepunkt

Det har blitt forsket relativt mye på populærmusikk og kulturell kapital, og en god del på kulturell demokratisering. Imidlertid har det generelt blitt forsket lite på countrymusikk og enda mindre på countrykapital. Grunnforskning på knutepunktordningen og tilhørende festivalers mandat og ansvar fremstår, med unntak av dette avhandlingsarbeidet, som helt fraværende. Som antydnet ovenfor, vil den påbegynte utfasingen av denne kulturpolitiske ordningen effektivt sette en stopper for videre akademisering av fenomenet.

Imidlertid kan akademisering av country, i tråd med sitatet på side 249, tolkes som bidrag til musikalske gentrifiseringsprosesser. Dette doktorgradsprosjektet er intet unntak, da det innebærer avgjørelser og anstrengelser knyttet til anerkjennelse og legitimering av tradisjonelt devaluerte musikkuttrykk innenfor et generelt elitistisk vitenskapelig felt bemidlet med ulike former for innflytelse og makt. Som forsker på musikalsk mening og som etnograf er det lett å ta parti med forskningsobjektene sine – i mitt tilfelle de deltakende subjektene blant NCTs publikum, festivalledelsen og det øvrige apparatet på Breim. Denne forskningen har som vist en utoverskuende maktavslørende hensikt henimot den countrymusikalske kvalitetsdiskursen, men skuer samtidig refleksivt mot og avslører en intern maktbruk bare jeg kan svare for. Min smak og sans for countrymusikkens distinksjoner preger unektelig denne teksten, til tross for at jeg har

anstrengt meg for å etterleve idealer om nøytralitet og respekt. I den grad jeg som etnograf taler den tradisjonelt neglisjerte, 'harry' countrymusikken og de stigmatiserte festivalene og publikummernes sak i dette doktorarbeidet, er det viktig å minne om at de dominerende aktørenes smak også er verdifull, inkludert min egen. Av de perspektivene jeg tar i bruk, utgår det med nødvendighet at den elitistiske, 'hippe' countrymusikken også er god, og at denne musikkens tilhørere likeledes skal tas på alvor. På samme måte som den tradisjonelt stigmatiserte countryen gjør det, har den stuerene countryen potensiale til å treffe like hardt, virkningsfullt og meningsfullt. Imidlertid er det de dominante og monologiserende (jf. Bakhtin, 1965/2003, 1981; Mørch, 2003) språk- og kulturpraksisene forbundet med slik populærmusikk, lignende og beslektede former vi bør søke å komme til livs – praksiser som denne studien har vist er høyst levende på flere nivåer og i flere sosiale delfelt. Country kan være arbeiderklassekultur og country kan være middelklassekultur (jf. Fox, 2004a; se også Solli, 2006). I forlengelsen av dette argumentet kan country i dagens Norge også være elitekultur. Et slikt empirisk og hierarkisk faktum utfordrer oss som aktører i et demokratisk kultur- og kunnskapsfelt, for ikke å si som medmennesker i en felles og forskjelligartet sosiokulturell erfaringsverden.

Referanser

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning och refleksjon: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Amazing grace. (2016). *Wikipedia*. Hentet 4. januar 2016, fra https://en.wikipedia.org/wiki/Amazing_Grace
- Anderson, B. (1983/1996). *Forestilte fellesskap: Refleksjon omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Anderson-Levitt, K. M. (2006). Ethnography. I J. L. Green, G. Camilli & P. B. Elmore (Red.), *Handbook of complementary methods in education research* (s. 279-295). New York: Routledge.
- Angrosino, M. (2007). *Doing ethnographic and observational research*. London: Sage.
- Askerøi, E. (2013). *Reading pop production: Sonic markers and musical identity*. (Doktorgradsavhandling). Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Askerøi, E. (2017). Spectres of masculinity: Markers of vulnerability and nostalgia in Johnny Cash. I S. Hawkins (Red.), *The Routledge research companion to popular music and gender* (s. 63-77). Abingdon: Routledge.
- Askerøi, E., Flaaseth, B., Græsberg, R., Skårberg, O. & Vestby, S. (2016, 24. september). *Grenseløs twang: Tre artister fra Hedmark, tre måter å gjøre country på* [Presentasjon]. Forskningsdagene/Høgskolen i Hedmark. Hamar.
- Badley, G. F. (2015). Playful and serious adventures in academic writing. *Qualitative Inquiry*, 21(8), 711-719.
- Bakhtin, M. M. (1965/2003). François Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen: Rabelais og latterens historie. I M. M. Bakhtin (Red.), *Latter og dialog: Uvalgte skrifter* (s. 29-133). Oslo: Cappelen Akademisk.
- Bakhtin, M. M. (1979/2005). *Spørsmålet om talegenrane*. Oslo: Pensumtjeneste.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M. (1993). *Toward a philosophy of the act*. Austin: University of Texas Press.
- Barker, C. (2003). *Cultural studies: Theory and practice*. London: Sage.
- Beck, U. (2006). *The cosmopolitan vision*. Cambridge: Polity Press.
- Becker, J. O. (2001). Anthropological perspectives on music and emotion. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Music and emotion: Theory and research* (s. 135-160). Oxford: Oxford University Press.
- Bengtsson, J. (1999). En livsvärldsansats för pedagogisk forskning. I J. Bengtsson (Red.), *Med livsvärlden som grund* (s. 9-49). Lund: Studentlitteratur.
- Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (Red.). (2014). *The festivalization of culture*. Surrey: Ashgate.
- Bennett, A. & Woodward, I. (2014). Festival spaces, identity, experience and belonging. I A. Bennett, J. Taylor & I. Woodward (Red.), *The festivalization of culture* (s. 11-25). Surrey: Ashgate.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E., Warde, A., Gayo-Cal, M. & Wright, D. (2009). *Culture, class, distinction*. New York: Routledge.

- Bjerknes, S. S. (2016, 15. mai). *Fleire valdsepisodar på Vassendgutane-konsert*. Hentet 1. desember 2016, fra <http://www.nrk.no/mr/fleire-valdsepisodar-pa-vassendgutane-konsert-i-orsta-1.12947639>
- Björdal, A. J. (2005). Hei Reidar. På *Ungkar med dobbelseng* [Tidal]. [s.l.]: Bare Bra Musikk.
- Björdal, A. J. & Dalene, B. (2005). Granada. På *Ungkar med dobbelseng* [Tidal]. [s.l.]: Bare Bra Musikk.
- Bjånesøy, K. B. (2004, 10. juli). Country på norsk. *Dagbladet*, s. 27-31.
- Bourdieu, P. (1972/1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1979/2002). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. [Oslo]: De norske bokklubbene.
- Bourdieu, P. (1979/2010). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London and New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1986/2011). The forms of capital. I I. Szeman & T. Kaposy (Red.), *Cultural theory: An anthology* (s. 81-93). Malden: Wiley-Blackwell.
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1993a). The field of cultural production, or: The economic world reversed. I R. Johnson (Red.), *The field of cultural production: Essays on art and literature* (s. 29-73). Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1993b). Field of power, literary field and habitus. I R. Johnson (Red.), *The field of cultural production: Essays on art and literature* (s. 161-175). Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1994/1996). Om symbolsk makt. I P. Bourdieu (Red.), *Symbolsk makt* (s. 38-47). Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. (1996). *Symbolsk makt*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. (1998/2000). *Den maskuline dominans*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditasjoner*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. D. (1993). *Den kritiske ettertanke*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Brandstad, A. (2002). Kulturpolitikk og populærmusikk. I J. Gripsrud (Red.), *Populærmusikken i kulturpolitikken* (s. 259-292). Oslo: Norsk kulturråd.
- Broady, D. & Palme, M. (1989). Pierre Bourdieus kultursociologi. I H. Thuen & S. Vaage (Red.), *Oppdragelse til det moderne: Emile Durkheim, George Herbert Mead, John Dewey, Pierre Bourdieu* (s. 181-197). Oslo: Universitetsforlaget.
- Brunstad, S. B. (2015, 11. juli). *Vassendgutane med nok ei gullplate*. Hentet 20. august 2015, fra <https://www.nrk.no/mr/vassendgutane-med-nok-ei-gullplate-1.12452294>
- Bryson, B. (1996). Anything but heavy metal: Symbolic exclusion and musical tastes. *American Sociological Review*, 61, 884-899.
- Brønnøysundregistrene.no. (2015). *Nøkkelopplysninger fra Enhetsregisteret* [Vedtektsfestet formål for Stiftinga Norsk Countrytreff]. Hentet 20. august 2015, fra <http://w2.brreg.no/enhet/sok/detalj.jsp?orgnr=987671017>
- Burland, K. & Pitts, S. E. (Red.). (2014). *Coughing and clapping: Investigating audience experience*. Farnham: Ashgate.
- Bøgeberg, S. R. (1999). *Den norske cowboy: En studie av norsk countrykulturs verdier, idealer og ritualer*. (Masteroppgave). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Børtnes, J. (2001). Bakhtin, dialogen og den andre. I O. Dysthe (Red.), *Dialog, samspel og læring* (s. 91-105). Oslo: Abstrakt forlag.

- Chalcraft, J., Delanty, G. & Sassatelli, M. (2014). Varieties of cosmopolitanism in art festivals. I A. Bennett, J. Taylor & I. Woodward (Red.), *The festivalization of culture* (s. 109-129). Surrey: Ashgate.
- Ching, B. (2001). *Wrong's what I do best: Hard country music and contemporary culture*. New York: Oxford University Press.
- Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2011). *Research methods in education*. London: Routledge.
- Collins, R. (1994). *Four sociological traditions*. New York: Oxford University Press.
- Den fyrste gongen eg såg deg.* (s.a./2013). [Fremført av Earlybird Stringband; videofil]. Hentet 1. desember 2016, fra <https://youtu.be/3Ovcw8XAzeE>
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27(1), 31-56.
- Dyndahl, P. (2013). Musical gentrification, socio-cultural diversities, and the accountability of academics. I P. Dyndahl (Red.), *Intersection and interplay: Contributions to the cultural study of music in performance, education, and society* (s. 173-188). Malmö: Malmö Academy of Music.
- Dyndahl, P. (2015). Hunting high and low: The rise, fall and concealed return of a key dichotomy in music and arts education. I M. P. Fleming, L. Bresler & J. O'Toole (Red.), *The Routledge international handbook of the arts and education* (s. 30–39). London: Routledge.
- Dyndahl, P. (2016). Everything except dance band music: Cultural omnivorousness, norms, and the formation of taboos. I S. H. Klempe (Red.), *Cultural psychology of musical experience* (s. 143-163). Charlotte, N.C.: Information Age Publications.
- Dyndahl, P. & Ellefsen, L. W. (2009). Music didactics as a multifaceted field of cultural didactic studies. I F. V. Nielsen, S.-E. Holgersen & S. G. Nielsen (Red.), *Nordic research in music education yearbook, 11* (s. 9-32). Oslo: NMH-publikasjoner.
- Dyndahl, P. & Ellefsen, L. W. (2011). Kulturteoretiske perspektiver på musikkdidaktisk forskning. I P. Dyndahl, T. O. Engen & L. I. Kulbrandstad (Red.), *Lærerutdanningsfag, forskning og forskerutdanning: Bidrag til kunnskapsområder i endring* (s. 185-221). Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Dyndahl, P., Hara, M., Karlsen, S., Nielsen, S. G., Skårberg, O. & Vestby, S. (2015). Om tilværelsens letthet og tyngde: Dansebandkultur som høgskolestudium. I S. Dobson, L. A. Kulbrandstad, S. Sand & T.-A. Skrefsrud (Red.), *Dobbeltkvalifisering: Perspektiver på kultur, utdanning og identitet* (s. 131-150). Bergen: Fagbokforlaget.
- Dyndahl, P., Jenshus, I., Johansen, L., Meisingset, K., Møllersen, B. M. B. & Vestby, S. (2014, 26. september). *Hipp eller harry? Kulturkrig og klassekamp på nye arenaer* [Presentasjon]. Forskningsdagene/Høgskolen i Hedmark. Hamar.
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Nielsen, S. G. & Skårberg, O. (2012). *Musical gentrification and socio-cultural diversities: Project description*. Upublisert prosjektbeskrivelse utarbeidet ved Høgskolen i Hedmark, Hamar.
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Nielsen, S. G. & Skårberg, O. (2014). Cultural omnivorousness and musical gentrification: An outline of a sociological framework and its applications for music education research. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 13(1), 40-69.
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Nielsen, S. G. & Skårberg, O. (2016). The academisation of popular music in higher music education: The case of Norway. *Music Education Research*, 1-17.
- Dyndahl, P. & Nielsen, S. G. (2014). Shifting authenticities in Scandinavian music education. *Music Education Research*, 16(1), 105-119.
- Earle, S. & Kling, R. (1987). Nowhere road. På *Exit 0* [Tidal]. [s.l.]: MCA.
- Earlybird Stringband. (2013). *Lassofolk* [LP]. [s.l.]: Grappa Musikkforlag.

- Eimhjellen, E. (2007). *Dei tok musikken med seg: Korleis har musikken til utvandrarane frå Noreg utvikla seg i Amerika?* [Rapport]. Naustdal.
- Elstad, B. (2000). *Generation of interpersonal skills: A study of informal learning among volunteers.* (Doktorgradsavhandling). [Bergen]: Norges handelshøyskole.
- Elstad, B. & De Paoli, D. (2014). *Organisering og ledelse av kunst og kultur.* Oslo: Cappelen Damm.
- Enger, A. (2013). *Kulturutredningen 2014.* (NOU 2013:4). Oslo: Departementenes servicesenter; Informasjonsforvaltning.
- Faber, S. T., Prieur, A., Rosenlund, L. & Skjøtt-Larsen, J. (2012). *Det skjulte klassesamfund.* Århus: Aarhus universitetsforlag.
- Falassi, A. (1987). Festival: Definition and morphology. I A. Falassi (Red.), *Time out of time: Essays on the festival* (s. 1-10). Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism.* Los Angeles: Sage.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life.* New York: Basic Books.
- Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23(2), 135-145.
- Folkestad, R.-A. (2016, 16. mai). *Føler seg dolka i ryggen etter dans med Vassendgutane.* Hentet 1. desember 2016, fra <http://www.morenytt.no/incoming/2016/05/16/F%C3%B8ler-seg-dolka-i-ryggen-etter-dans-med-Vassendgutane-12742732.ece>
- Fox, A. A. (2004a). *Real country: Music and language in working-class culture.* Durham, N.C.: Duke University Press.
- Fox, A. A. (2004b). White trash alchemies of the abject sublime. I C. Washburne & M. Derno (Red.), *Bad music: The music we love to hate* (s. 39-61). New York: Routledge.
- Frith, S. (1981). *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of rock 'n' roll.* New York: Pantheon Books.
- Frith, S. (1996/1998). *Performing rites: On the value of popular music.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Frith, S. (2004a). Towards an aesthetic of popular music. *Popular music*, 4, 32-47.
- Frith, S. (2004b). What is bad music? I C. Washburne & M. Derno (Red.), *Bad music: The music we love to hate* (s. 15-39). New York: Routledge.
- Frykman, J. & Gilje, N. (2003). Being there: An introduction. I J. Frykman & N. Gilje (Red.), *Being there: New perspectives on phenomenology and the analysis of culture* (s. 7-51). Lund: Nordic Academic Press.
- Geertz, C. (1973). Thick description: Toward an interpretive theory of culture. I C. Geertz (Red.), *The interpretation of cultures* (s. 3-30). New York: Basic Books.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age.* Cambridge: Polity Press.
- Gilje, N. (2006). Fenomenologi, konstruktivisme og kulturforskning: En vitenskapsteoretisk diskusjon. *Tidsskrift for kulturforskning*, 5(1), 5-22.
- Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic.* London: Verso.
- Gjestad, R. H. (2014, 4. juni). *Festivalsommerens topper.* Hentet 20. august 2015, fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Festivalsommerens-topper-87537b.html>
- Glass, R. (1963). *Introduction to London: Aspects of change.* London: Centre for Urban Studies and MacGibbon & Kee.
- Goffman, E. (1959/1969). *The presentation of self in everyday life.* London: Penguin.
- Gorseth, O. (2013, 15. juli). Finner felles musikkarv. *Bergens Tidende*, s. 4.

- Guthrie, W. & Ohlgren, H. (2012). Det her er ditt land. På *Woodys verden: En hyllest til Woody Guthrie 100 år* [Tidal]. [s.l.]: Onkel Tuka/Norskamerikaner.
- Habbestad, I. (2016, 25. februar). *Freder knutepunktfestivalene også i 2017*. Hentet 1. desember 2016, fra <http://www.ballade.no/sak/freder-knutepunktfestivalene-ogsaa-i-2017/>
- Hagen, P. O. (2003). *Vil gjenreise countryens posisjon* [Intervju med Tom Skjeklesæther]. Hentet 1. desember 2016, fra http://www.nrk.no/programmer/radio/cowboy___indianer/2496482.html
- Hall, S. (1996). Introduction: Who needs 'identity'? I S. Hall & P. du Gay (Red.), *Questions of cultural identity*. London: Sage.
- Halnon, K. B. (2006). Heavy metal carnival and dis-alienation: The politics of grotesque realism. *Symbolic Interaction*, 29(1), 33-48.
- Halnon, K. B. & Cohen, S. (2006). Muscles, motorcycles and tattoos: Gentrification in a new frontier. *Journal of Consumer Culture*, 6(1), 33-56.
- Hammersley, M. & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice*. London: Routledge.
- Hansen, M. N., Andersen, P. L., Flemmen, M. & Ljunggren, J. (2014). Klasser og eliter. I O. Korsnes, M. N. Hansen & J. Hjellbrekke (Red.), *Elite og klasse i et egalitært samfunn* (s. 25-38). Oslo: Universitetsforlaget.
- Headland, T. N., Pike, K. L. & Harris, M. (1990). *Emics and etics: The insider/outsider debate*. Newbury Park: Sage.
- Hellbillies & Hallibakken, T. M. (1992). *Sylvspekte boots* [Tidal]. [s.l.]: Spinner Records.
- Hengebjørka*. (s.a./2012). [Original: Bury me beneath the willow; fremført av Lucky 4; videofil]. Hentet 1. desember 2016, fra https://youtu.be/wTdqGE_Uusc
- Henningsen, E. (2015). Kulturpolitikens sedimentering: Kulturløftet som kulturpolitisk vekstperiode. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 18(1), 28-40.
- Henriksen, A. (2011, 10. juli). *Countryfestivalenes pengegaranti*. Hentet 20. august 2015, fra [http://www.aftenposten.no/kultur/Countryfestivalenes-pengegaranti-5013659.html -.U05oPuZ_tZw](http://www.aftenposten.no/kultur/Countryfestivalenes-pengegaranti-5013659.html-.U05oPuZ_tZw)
- Henriksen, A. (2011, 18. oktober). *Countrymusikken samles på Vestlandet*. Hentet 20. august 2015, fra [http://www.aftenposten.no/kultur/article4217534.ece -.U05eduZ_tZx](http://www.aftenposten.no/kultur/article4217534.ece-.U05eduZ_tZx)
- Hermann, E. (2015). *When vaudeville meets the phonograph: The studio medleys of uncle Dave Macon (1924–1929)*. Paper presentert ved International Country Music Conference 2015, Belmont University, Nashville.
- Hiakktreff på Osterøy. (2009). På *Ein skål te* [Tidal]. [s.l.]: Musikk og Underholdning.
- Hjelseth, A. & Storstad, O. (2008). Hippe eller harry musikkfestivaler på bygda? Forhandlinger om populærkulturelle hierarkier. I R. Almås, M. S. Haugen, J. F. Rye & M. Villa (Red.), *Den nye bygda* (s. 47-63). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Hjelseth, A. & Storstad, O. (2013). Festivalfolket – hvem er de? I A. Tjora (Red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. [Oslo]: Cappelen Damm Akademisk.
- Hjemdahl, K. M., Hauge, E. S. & Lind, E. (2007). *Festivaler på Sørlandet: Kultur i kraftformat*. (FoU-rapport nr. 4/2007). Kristiansand: Agderforskning.
- Holquist, M. (2002). *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge.
- Holt, F. (2007). *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hovden, J. F. & Knapskog, K. (2014). Tastekeepers: Taste structures, power and aesthetic-political positions in the elites of the Norwegian cultural field. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 17(1), 54-75.
- Hubbs, N. (2014). *Rednecks, queers, and country music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- Hughes, C. L. (2015). *Country soul: Making music and making race in the American south*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press.
- Hunter, J. D. (1991). *Culture wars: The struggle to define America*. New York: BasicBooks.
- Hørsdal, S. & Sewitsky, A. (2010). *Sykt lykkelig* [DVD]. Norge: Nordisk Film Distribusjon.
- Haarder, J. H. (2005). Det særlige forhold vi hadde til forfatteren: Mod et begreb om performativ biografisme. *Norsk litteratur-vitenskapelig tidsskrift*, 8(1), 1-14.
- Haarr, T. K. & Krogstad, A. (2011). Myten om den norske kultureliten. *Sosiologisk tidsskrift*, 19(1), 6-26.
- Iglund, M.-A. & Dysthe, O. (2001). Mikhail Bakhtin og sosiokulturell teori. I O. Dysthe (Red.), *Dialog, samspel og læring* (s. 107-127). Oslo: Abstrakt forlag.
- Jacobsen, D. I. (2005). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Jakobsen, K. (2002). Innledende essay. I P. Bourdieu (Red.), *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (s. ix-lxxix). [Oslo]: De norske bokklubbene.
- Jarness, V. (2014). Symbolske skillelinjer. I O. Korsnes, M. N. Hansen & J. Hjellbrekke (Red.), *Elite og klasse i et egalitært samfunn* (s. 229-248). Oslo: Universitetsforlaget.
- Jarness, V. (2015). Modes of consumption: From 'what' to 'how' in cultural stratification research. *Poetics*, 53, 65-79.
- Jensen, J. (1998). *The Nashville sound: Authenticity, commercialization, and country music*. Nashville & London: The Country Music Foundation Press & Vanderbilt University Press.
- Jenshus, I. & Vestrheim, K. (2014). *Let it go* [Tidal]. [s.l.]: Deep Sea Music/Universal.
- Kant, I. (1790/2007). *Critique of judgement*. Oxford: Oxford University Press.
- Karcevskij, S. (1982). The asymmetric dualism of the linguistic sign. I P. Steiner (Red.), *The Prague school: Selected writings 1929-1946* (s. 47-54). Austin: University of Texas Press.
- Karlsen, S. (2004). Musikk, identitet og modernitet: Musikkfestivalen som arena for iscenesettelse av det senmoderne selvet. I G. Johansen, S. Kalsnes & Ø. Varkøy (Red.), *Musikkpedagogiske utfordringer: Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis* (s. 57-72). Oslo: Cappelen Akademisk.
- Karlsen, S. (2007). *The music festival as an arena for learning: Festsipel i Pite Älvdal and matters of identity*. (Doktorgradsavhandling). Luleå: University of Technology.
- Karlsen, S. (2014). Context, cohesion and community: Characteristics of festival audience members' strong experiences with music. I K. Burland & S. Pitts (Red.), *Coughing and clapping: Investigating audience experience* (s. 115-126). Farnham: Ashgate.
- Keel, B. (2004). Between riot grrrl and quiet girl: The new women's movement in country music. I K. M. McCusker & D. Pecknold (Red.), *A boy named Sue: Gender and country music* (s. 155-177). Jackson: University Press of Mississippi.
- King, S. A. (2014). 'Between Jennings and Jones': Jamey Johnson, hard-core country music, and outlaw as authenticating strategy. *Popular Music and Society*, 37(1), 1-21.
- Kiruna (the miner). (2009). På *Blue* [Tidal]. [s.l.]: Warner.
- Kjus, Y. & Danielsen, A. (2014). Live islands in the seas of recordings: The music experience of visitors at the Øya festival. *Popular Music and Society*, 1-20.
- Klafki, W. (1959/2001). Kategorial dannelse: Bidrag til en dannelsesteoretisk fortolkning av moderne didaktikk. I E. L. Dale (Red.), *Om utdanning: Klassiske tekster* (s. 167-203). [Oslo]: Gyldendal Akademisk.
- Korsnes, O. (2014). Innledning. I O. Korsnes, M. N. Hansen & J. Hjellbrekke (Red.), *Elite og klasse i et egalitært samfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Korsnes, O., Hansen, M. N. & Hjellbrekke, J. (Red.). (2014). *Elite og klasse i et egalitært samfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kultur- og kyrkjedepartementet. (2008). *Knutepunkt: Kriterium for knutepunktstatus og vurdering av gjennomføring av knutepunktoppdraget*. (St.meld. nr. 10, 2007-2008). Oslo: Departementet.
- Kulturdepartementet. (2011). *Countryfestivalene får statsrådsbesøk*. (Pressemelding nr. 59/11). Hentet 20. august 2015, fra <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/countryfestivalene-far-statsradsbesok/id651449/>.
- Kulturdepartementet. (2014). *Knutepunktfestivaler*. Hentet 20. august 2015, fra <https://www.regjeringen.no/nb/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/musikk-og-scenekunst/innsiktsartikler/knutepunktfestivaler/id562959/>
- Kulturdepartementet. (2015). *Vidareutvikling av festivalstøtta*. (Pressemelding nr. 124/15). Hentet 1. desember 2015, fra <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/vidareutvikling-av-festivalstotta/id2456714/>
- Kvalbein, I. A. (2006). Didaktikk og profesjonsorientering i allmennlærerutdanning. I S. Ongstad (Red.), *Fag og fagdidaktikk i lærerutdanning: Kunnskap i grenseland* (s. 274-288). Oslo: Universitetsforlaget.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Interviews: Learning the craft of qualitative research interviewing*. Los Angeles: Sage.
- Kvalshaug, V. (2011, 5. september). *Countryfestival må snart levere kvalitet*. Hentet 20. august 2015, fra http://www.aftenposten.no/meninger/kommentatorer/kvalshaug/article4217807.ece-.U05nuuZ_tZy
- Kvalshaug, V. (2011, 11. juli). *Gi pengene til en klubb*. Hentet 20. august 2015, fra http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/article4170712.ece-.U05o1-Z_tZy
- Lange, R. J. & Twain, S. (1997). Man! I feel like a woman! På *Come on over* [Tidal]. [s.l.]: Mercury.
- Larsen, H. & Mangset, P. (2014). Kulturpolitikk og sosiologi. *Sosiologi i dag*, 44(1), 5-11.
- Lena, J. C. (2012). *Banding together: How communities create genres in popular music*. Princeton: Princeton University Press.
- Lena, J. C. & Peterson, R. A. (2008). Classification as culture: Types and trajectories of music genres. *American Sociological Review*, 73(5), 697-718.
- Lind, E. (2009). Festival research in the local community: A discussion on conflicts of interest and objectivity. I H. C. Garmann Johnsen, A. Halvorsen & P. Repstad (Red.), *Å forske blant sine egne: Universitet og region – nærhet og uavhengighet* (s. 215-228). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Lista.vg.no. (2016). *Vassendgutane*. Hentet 1. desember 2016, fra <http://lista.vg.no/artist/vassendgutane/4562>
- Ljunggren, J. (2014). Finnes det en norsk kulturelite? I O. Korsnes, M. N. Hansen & J. Hjellbrekke (Red.), *Elite og klasse i et egalitært samfunn* (s. 193-210). Oslo: Universitetsforlaget.
- Luckman, S. (2014). Location, spatiality and liminality at outdoor music festivals: Doofs as journey. I A. Bennett, J. Taylor & I. Woodward (Red.), *The festivalization of culture* (s. 189-205). Surrey: Ashgate.
- Lyon, D. (1999). *Postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Malone, B. C. (2002). *Don't get above your raisin': Country music and the southern working class*. Urbana: University of Illinois Press.

- Malone, B. C. & Neal, J. R. (1968/2010). *Country music, U.S.A.* (3. utg.). Austin: University of Texas Press.
- Mandrell, J. (2014). Shania Twain shakes up country music. *Journal of Popular Culture*, 47(5), 1015-1029.
- Mangset, P. (1992). *Kulturliv og forvaltning: Innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, P. (2012a). *Demokratisering av kulturen? Om sosial ulikhet i kulturbruk og -deltakelse*. Bø: Telemarksforsking.
- Mangset, P. (2012b). *En armlengdes avstand eller statens forlengede arm? Et notat om armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk*. Bø.
- Mann, G. (2008). Why does country music sound white? Race and the voice of nostalgia. *Ethnic and Racial Studies*, 31(1), 73-100.
- Marcuse, P. (1985). Gentrification, abandonment, and displacement: Connections, causes, and policy responses in New York City. *Urban Law Annual; Journal of Urban and Contemporary Law*, 28, 195-240.
- Martin, G. (2014). The politics, pleasure and performance of new age travellers, ravers and anti-road protestors: Connecting festival, carnival and new social movements. I A. Bennett, J. Taylor & I. Woodward (Red.), *The festivalization of culture* (s. 87-106). Surrey: Ashgate.
- McCusker, K. M. & Pecknold, D. (Red.). (2004). *A boy named Sue: Gender and country music*. Jackson: University Press of Mississippi.
- McDuff, E. & Orville, C. (1989). Hello trouble. På *Running* [Tidal]. [s.l.]: Curb.
- McDuff, E., Orville, C. & Moslåttén, A. (1992). Nyskild far. På *Sylvsente boots* [Tidal]. [s.l.]: Spinner Records.
- Meisingset, K. (2013). *Kulturbloffen*. [Oslo]: Cappelen Damm.
- Meisingset, K. (2014, 17. desember). *Til forsvar for countryfestivalen*. Hentet 20. august 2015, fra <http://www.dagbladet.no/2014/12/17/kultur/kronikk/meninger/debatt/debattinnlegg/36781899/>
- Merleau-Ponty, M. (1945/1994). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax forlag.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Miles, M. B. & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis*. Thousand Oaks: Sage.
- Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209-223.
- Mosnes, T. (2010, 24. september). *Breim seiler opp som countryknutepunkt*. Hentet 20. august 2015, fra <http://www.dagbladet.no/2010/09/24/kultur/countryfestival/knutepunktinstitusjoner/breim/musikk/13546040/>
- Murphy, E. & Dingwall, R. (2007). The ethics of ethnography. I P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland & L. Lofland (Red.), *Handbook of ethnography* (s. 339-351). London: Sage.
- Myhre, S. A. (2010). *Shades of pink: Performing Dolly Parton*. (Masteroppgave). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Møller, M. B. (2014). *Musikk og identitet: Et casestudie av bluegrassbandet Brokeland Bullets*. (Masteroppgave). Hamar: Høgskolen i Hedmark.
- Mørch, A. J. (2003). M.M. Bakhtin [Introduksjonsessay]. I M. M. Bakhtin (Red.), *Latter og dialog: Utvalgte skrifter* (s. 5-28). Oslo: Cappelen Akademisk.
- Neal, J. R. (2013). *Country music: A cultural and stylistic history*. New York: Oxford University Press.
- Nielsen, F. V. (1998). *Almen musikkdidaktik*. København: Akademisk Forlag.
- Norsk Countrytreff. (2014). *Jubileumsutstilling*. Norsk Fjordhestgard. Breim.

- Norsk Countrytreff. (2015a). *Artistarkiv*. Hentet 20. august 2015, fra <http://norskcountrytreff.no/artistarkiv/>
- Norsk Countrytreff. (2015b). *Country for alle*. Hentet 20. august 2015, fra <http://norskcountrytreff.no/country-for-alle/>
- Norsk Countrytreff. (2015c). *Om NCT*. Hentet 20. august 2015, fra <http://norskcountrytreff.no/om/>
- Norsk kulturråd. (2014). *Vurdering av den kunstneriske måloppnåelsen til knutepunktinstitusjonene Norsk countrytreff, Notodden Blues Festival, Riddu Riddu Festivála og Øyafestivalen* [Notat]. Oslo: Norsk kulturråd.
- Ongstad, S. (2004). *Språk, kommunikasjon og didaktikk: Norsk som flerfaglig og fagdidaktisk ressurs*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Ongstad, S. (2006). Fag i endring: Om didaktisering av kunnskap. I S. Ongstad (Red.), *Fag og fagdidaktikk i lærerutdanning: Kunnskap i grenseland* (s. 19-57). Oslo: Universitetsforlaget.
- Parton, D. (1971a). *Coat of many colors* [Fremført av S. Moldestad et al.; videofil]. Hentet 20. august 2015, fra <https://youtu.be/RyAt-JHN1R8>
- Parton, D. (1971b). *Coat of many colors* [Videofil]. Hentet 20. august 2015, fra https://youtu.be/h7I_9MMcWvk
- Parton, D. (1971c). *Coat of many colors*. På *Coat of many colors* [Tidal]. [s.l.]: RCA.
- Pecknold, D. (2004). 'I wanna play house': Configurations of masculinity in the Nashville Sound era. I K. M. McCusker & D. Pecknold (Red.), *A boy named Sue: Gender and country music* (s. 86-106). Jackson: University Press of Mississippi.
- Pecknold, D. (2007). *The selling sound: The rise of the country music industry*. Durham: Duke University Press.
- Pecknold, D. (Red.). (2013). *Hidden in the mix: The African American presence in country music*. Durham: Duke University Press.
- Pecknold, D. & McCusker, K. M. (Red.). (2016). *Country boys and redneck women: New essays in gender and country music*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243–258.
- Peterson, R. A. (1995/2004). The dialectic of hard-core and soft-shell country music. *Popular Music Analysis*, 3, 87-99.
- Peterson, R. A. (1997). *Creating country music: Fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, R. A. (2005a). In search of authenticity*. *Journal of Management Studies*, 42(5), 1083-1098.
- Peterson, R. A. (2005b). Problems in comparative research: The example of omnivorousness. *Poetics*, 33(5), 257-282.
- Peterson, R. A. & Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900-907.
- Peterson, R. A. & Simkus, A. (1992). How musical taste groups mark occupational status groups. I M. Lamont & M. Fournier (Red.), *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality* (s. 152–168). Chicago: University of Chicago Press.
- Petterson, J. (2014, 15. desember). *Countryfestival får kritikk for å bidra til å opprettholde fordommer og stereotyper*. Hentet 20. august 2015, fra http://www.dagbladet.no/2014/12/15/kultur/musikk/norsk_countrytreff/knutepunkt/36730802/
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Quinn, B. (2013). *Key concepts in event management*. London: Sage.
- Regev, M. (2007). Cultural uniqueness and aesthetic cosmopolitanism. *European Journal of Social Theory*, 10(1), 123-138.
- Regev, M. (2013). *Pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Reish, G. N. (2014). *Twisted roots: Reflections on Americanafest*. Hentet 20. august 2015, fra <http://mtpress.mtsu.edu/popmusic/2014/10/17/twisted-roots-reflections-on-americanafest/>
- Repstad, P. (1998). *Mellom nærhet og distanse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rimmer, M. (2012). Beyond omnivores and univores: The promise of a concept of musical habitus. *Cultural Sociology*, 6(3), 299-318.
- Roshauw, F. (2014). Klubben vår er ikke noe forbanna demokratiprojekt. *Nattogdag.no*. Hentet 20. august 2015, fra <http://www.nattogdag.no/2014/10/klubben-var-er-ikke-noe-demokratiprojekt/>
- Røyseng, S. (2006). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. (Doktorgradsavhandling). Bergen: Universitetet i Bergen.
- Røyseng, S. (2014). Hva er kulturpolitikk og kulturpolitisk forskning? (Innledning 1/2014). *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, 17(1), 4-8.
- Røyseng, S. & Varkøy, Ø. (2014). What is music good for? A dialogue on technical and ritual rationality. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 13(1), 101-125.
- Saussure, F. d. (1916/1983). *Course in general linguistics*. London: Duckworth.
- Schultz, W. & Fraites, J. (2012). Ho hey. På *The Lumineers* [Tidal]. [s.l.]: Dualtone.
- Scott, C. (2014). *Press*. Hentet 20. august 2015, fra <http://www.claudiascott.com/!press/chcz>
- Scott, C. & Voldsdal, L. (2014). *Follow the lines* [Tidal]. [s.l.]: Voices of Wonder.
- Seljord. (2008). På *Norwegian honky tonk* [CD]. [s.l.]: [Ukjent].
- Selvik, T. (2015, 19. juli). *Countryrockens comeback*. Hentet 1. desember 2016, fra <http://www.dn.no/meninger/debatt/2015/07/19/2045/Musikk/countryrockens-comeback>
- Selvik, T., Skjeklesæther, T. & Pharo, Ø. (2015, 19. juli). *Der hipsterne fulgte etter*. Hentet 1. desember 2016, fra <http://www.dn.no/meninger/debatt/2015/07/19/2045/Musikk/der-hipsterne-fulgte-etter>
- Selvaag, J. (2013). *Earlybird Stringband - Lasso folk* [Presentasjon; videofil]. Hentet 1. desember 2016, fra <https://youtu.be/giLyH-mPvsA>
- Shuker, R. (2013). *Understanding popular music culture*. London: Routledge.
- Skarpenes, O. (2007). Den 'legitime kulturens' moralske forankring. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 48(4), 531-557.
- Skeie, S. M. Ø. (2008). *Det er forskjell på musikk og 'mussikk', og 'mussikk', det går vi ikke på: Ein studie av festivalpublikum sine musikkopplevingar, og bruk av musikksmak i sosiale grensedragningar*. (Masteroppgave). Bø: Høgskolen i Telemark.
- Smith, M. J. (1998). *Social science in question*. London: Sage.
- Smith, M. L. (2006). Multiple methodology in education research. I J. L. Green, G. Camilli & P. B. Elmore (Red.), *Handbook of complementary methods in education research* (s. 457-475). New York: Routledge.
- Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet: En sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solli, K. (2006). *North of Nashville: Country music, national identity, and class in Norway*. (Doktorgradsavhandling). Iowa City: University of Iowa.
- Spellemann. (2016). *Arkiv*. Hentet 1. desember 2016, fra <http://www.spellemann.no/p/arkiv/>

- Stavrum, H. (2014). *Danseglede og hverdagsliv: Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet*. (Doktorgradsavhandling). Bergen: Universitetet i Bergen.
- Storey, J. (2003). *Inventing popular culture: From folklore to globalization*. Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Svendsen, C. (2014). Usikker fremtid for knutepunktordningen. *KULTmag*. Hentet 20. august 2015, fra <http://www.kultmag.no/2014/usikker-fremtid-for-knutepunktordningen>
- Swingewood, A. (1998). *Cultural theory and the problem of modernity*. New York: St. Martin's Press.
- Szerszynski, B. & Urry, J. (2002). Cultures of cosmopolitanism. *Sociological Review*, 50(4), 461-481.
- Söderman, J., Burnard, P. & Hofvander-Trulsson, Y. (2015). Contextualising Bourdieu in the field of music and music education. I P. Burnard, Y. Hofvander-Trulsson & J. Söderman (Red.), *Bourdieu and the sociology of music education* (s. 1-11). Surrey: Ashgate.
- Telemarksforskning.no. (2014). *Norsk kulturindeks*. Hentet 20. august 2015, fra https://www.telemarksforskning.no/fag/tema.asp?gID=KI&t_id=105
- Thagaard, T. (2013). *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Thomas, S. L. (2006). Sampling: Rationale and rigor in choosing what to observe. I C. F. Conrad & R. C. Serlin (Red.), *The SAGE handbook for research in education: Engaging ideas and enriching inquiry* (s. 393-404). Thousand Oaks: Sage.
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tichi, C. (1994). *High lonesome: The american culture of country music*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Tjora, A. (2012). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Tjora, A. (2013a). Festivalforskning. I A. Tjora (Red.), *Festival! Mellom rolp, kultur og næring* (s. 11-28). [Oslo]: Cappelen Damm Akademisk.
- Tjora, A. (Red.). (2013b). *Festival! Mellom rolp, kultur og næring*. [Oslo]: Cappelen Damm Akademisk.
- Turner, V. (1969/1997). *The ritual process: Structure and anti-structure*. New Brunswick: AldineTransaction.
- Turner, V. (1982). Introduction. I V. Turner (Red.), *Celebration: Studies in festivity and ritual* (s. 11-30). Washington, D.C: Smithsonian Institution Press.
- Van Gennep, A. (1909/1960). *The rites of passage*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Van Loon, J. (2007). Ethnography: A critical turn in cultural studies. I P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland & L. Lofland (Red.), *Handbook of ethnography* (s. 273-284). London: Sage.
- Vassendgutane. (2016). *Om oss*. Hentet 4. januar 2016, fra <http://www.vassendgutane.no/index.php/bandet-artikkel/om-oss>
- Vestad, I. L. (2013). *Barns bruk av fonogrammer: Om konstituering av musikalsk mening i barnekulturelt perspektiv*. (Doktorgradsavhandling). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Vestby, S. (2009). *Signs and sounds: Identity projects and postmodern bricolage in a Chinese punk rock community*. (Masteroppgave). Bø: Høgskolen i Telemark.
- Vestby, S. (2015). *Norwegian country music and the value of musical and scholarly exchange*. Hentet 20. august 2015, fra <http://mtpress.mtsu.edu/popmusic/2015/07/06/norwegian-country-music-and-the-value-of-musical-and-scholarly-exchange/>
- Vestby, S. (2016). *Aesthetic and didactic cosmopolitanism in contemporary country music culture*. Paper presentert ved Nordic Network for Research in Music Education Conference 2016, Hedmark University of Applied Sciences, Hamar.

- Vestby, S. (2016, 12. september). *Hardcore country og musikalske monstre*. Hentet 1. desember 2016, fra <http://www.dagsavisen.no/nyemeninger/hardcore-country-og-musikalske-monstre-1.777521>
- Vestheim, G. (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Norge*. Oslo: Samlaget.
- Weinstein, D. (2013). Rock's guitar gods – Avatars of the sixties. *Archiv für Musikwissenschaft*, 70(2), 139-154.
- Willbergh, I. (2015). The problems of 'competence' and alternatives from the Scandinavian perspective of Bildung. *Journal of Curriculum Studies*, 47(3), 334-354.
- Williams, R. (1958). Culture is ordinary. I N. McKenzie (Red.), *Conviction* (s. 74-92). London: MacGibbon & Kee.
- Williams, R. (1975). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.
- Wollan, G. (2009). *Festivaler og turisme som performing places: En sosiokulturell analyse*. Steinkjer: Trøndelag forskning og utvikling.
- Yates, B. (2011). MFC (Mama's Fried Chicken). På *Just be you* [CD]. [s.l.]: M.O.D.
- Yin, R. K. (2009). *Case study research: Design and methods*. Thousand Oaks: Sage.
- Yin, R. K. (2012). *Applications of case study research*. Los Angeles: Sage.
- Østerberg, D. (1972). *Et forord til Kapitalen: En filosofisk fremstilling av Marx' hovedverk*. Oslo: Pax forlag.
- Aam, S. (2013). Bygdis. På *Hesteslepp* [Tidal]. [s.l.]: Vassendgutane.
- Aasen, J. (2015, 16. januar). *Jonas Aasen intervjuer Justin Townes Earle*. Hentet 20. august 2015, fra <http://www.musikknyheter.no/intervjuer/13550/Jonas-Aasen-intervjuer-Justin-Townes-Earle.html>

Vedlegg

Vedlegg 1: Godkjenning fra NSD

Vedlegg 2: Intervjuguider

Vedlegg 3: Observasjonsskjema

Vedlegg 4: Spørreskjema

Vedlegg 5: Informasjonsbrev med samtykkeerklæring (intervju og observasjon)

Vedlegg 6: Informasjonsbrev med samtykkeerklæring (spørreundersøkelse)

Vedlegg 7: Databehandleravtale (forskningsassistenter)

Vedlegg 1: Godkjenning fra NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Stian Vestby
Institutt for kunsthøgskolen og informasjonsvitenskap Høgskolen i Hedmark
Postboks 4010, Bedriftssenteret
2306 HAMAR

Vår dato: 11.02.2014

Vår ref: 37057 / 3 / LMR

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 13.01.2014. Meldingen gjelder prosjektet:

37057 *Countrymusikk og sosial endring: En tverrfaglig studie av musikalsk
gentrifisering, kulturell identitet og sosial mobilitet i en festivalkontekst*
Behandlingsansvarlig *Høgskolen i Hedmark, ved institusjonens overste leder*
Daglig ansvarlig *Stian Vestby*

Personvernombudet har vurdert prosjektet, og finner at behandlingen av personopplysninger vil være regulert av § 7-27 i personopplysningsforskriften. Personvernombudet tilrår at prosjektet gjennomføres.

Personvernombudets tilråding forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 31.08.2016, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Linn-Merethe Rød

Kontaktperson: Linn-Merethe Rød tlf: 55 58 89 11

Vedlegg: Prosjektvurdering

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Avdelingskontorer / District Offices

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrrsvarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@svuuit.no

Vedlegg 2: Intervjuguider

Intervjuguide, festivalledelse, individuell, februar 2014

Hva førte deg inn i NCT?

Hva er din bakgrunn og ditt utgangspunkt for å jobbe med festivalen?

Hva er din rolle/dine oppgaver ved festivalen i dag?

Har din rolle endret seg siden du startet? – evt. på hvilken måte?

Kan du fortelle meg om ditt forhold til countrymusikk? – hva som måtte felle deg inn...

Fortell om Norsk Countrytreff – hva går festivalen ut på?; hva dreier den seg om?; hvem retter den seg mot?

Hvordan vil du beskrive festivalens profil, mål og ambisjon?

Hva betyr knutepunktoppdraget for festivalen?

Hvordan mener du statusen påvirker festivalen?

Er det noen erfaringer med knutepunkt så langt, positive så vel som negative, som du vil trekke fram?

Hva mener du festivalen betyr for folk?

Mht. den musikalske og kulturelle opplevelsen?

Mht. samarbeid og synergier i lokalsamfunnet (inkl. barnehager og skoler)?

Mht. festival-Norge (dvs. bransjen og andre arrangører)?

Mht. fellesskapsfølelse?

Tror du festivalen byr på forskjellige opplevelser for lokale og publikum utenfra?

Hvordan vurderer du countrymusikkens posisjon i norsk musikkliv?

Vs. eksponering i TV og radio (f.eks. gjennom Idol, Stjernekamp o.l.)?

Vs. oppmerksomhet fra pressen og kritikere?

Vs. kulturpolitikken?

Hvordan mener du at countrymusikkens status og posisjon har endret seg over tid?

Supplerende intervjuguide, festivalledelse, individuell, februar 2014

Hvordan tror du Norsk Countrytreff hadde sett ut i dag uten knutepunktstatusen?

Hva kunne dere ikke ha gjort?

Hvordan tror du knutepunktstatusen påvirker publikumssammensetningen?

Hvordan tror du knutepunktstatusen påvirker festivalprogrammet?

Hvordan jobber du/dere med booking? Fortell om dine erfaringer og prinsipper mht. booking/programmering.

Vektlegger du/dere annerledes i og med knutepunkt kontra tidligere år? Evt. hvordan?

Intervjuguide, talentkonkurransedeltakere, individuell/gruppe, mars 2014

Hvorfor deltar du/dere på Norsk Countrytalent i år?

Spesiell motivasjon...

Hva ønsker du/dere å oppnå med musikken?

Generell ambisjon...

Hvor kommer du/dere fra og hva gjør du/dere ellers?

Sted, jobb, skole...

Intervjuguide, publikum, individuell, høst 2014/vår 2015

Hva er ditt forhold til musikk (generelt)?

Kan du fortelle meg litt om ditt forhold til countrymusikk spesielt?

Hva er god countrymusikk for deg? Hvorfor?

Hvorfor besøker du Norsk Countrytreff? Hva betyr festivalen for deg?

Mht. den musikalske og kulturelle opplevelsen?

Mht. fellesskapsfølelse?

Var det noen konserter i år som gjorde spesielt inntrykk på deg? På hvilken måte?

Har du besøkt NCT flere år på rad? Evt. andre festivaler? Hvilke og hvor ofte?

Hvorfor velger du å komme tilbake hvert år? Evt. hvorfor ikke?

Kan du fortelle meg litt om din yrkes- og familiebakgrunn?

Hva er et godt liv for deg?

Hva liker du helst å bruke fritiden til?

Hvordan vurderer du countrymusikkens posisjon i norsk musikkliv før og nå?

Vs. eksponering i TV og radio (f.eks. gjennom Idol, Stjernekamp o.l.)?

Vs. oppmerksomhet fra pressen og kritikere?

Vs. kulturpolitikken?

Opplever du at Norsk Countrytreff har endret seg de siste årene? Evt. på hvilken måte?

Vet du hva knutepunktordningen er og hva den innebærer?

Tror du den nye knutepunktstatusen påvirker festivalen? I så fall, hvordan?

Tror du NCT får beholde knutepunktstatusen? I så fall, hvorfor?

Hva skiller NCT fra eventuelle andre countryfestivaler du har vært på?

Supplerende intervjuguide, publikum, individuell, høst 2014/vår 2015

Hvordan følte det å være på Norsk Countrytreff i 2014?

Følte du deg hjemme eller på feil sted/blant feil folk? Evt. på hvilken måte?

Hva synes du om programmet nå sist?

Evt. sammenlignet med tidligere? Forklar.

Er det spesielle artister eller stilarter innen country du dro for å oppleve?

Evt. hvilke og hvorfor?

Hva er sterke musikkopplevelser for deg?

Evt. eksempler fra NCT 2014?

Tenker du at det eksisterer klasser i Norge i dag, altså ulike sosiale klasser? I så fall, hvordan da?

Hvordan mener du at det forholder seg når det gjelder country og classeskiller I Norge?

Kan man si at det finnes noen former for country – stilarter eller artister – som treffer bestemte klasser (evt. grupper) bedre enn andre? I så fall, har du noen eksempler?

Føler du tilhørighet til en bestemt sosial klasse (eller gruppe) selv? I så fall, hvilken og hvorfor?

Intervjuguide, Anniken Huitfeldt, november 2014

Kan du fortelle litt om hva som førte til at dere/Kulturdepartementet utlyste knutepunkt nettopp til countrysjangeren?

Hvordan kom denne institusjonaliseringen – hvis vi kan kalle det det – av countrysjangeren (egentlig/formelt) i stand? Kan du fortelle litt om prosessene bak som ledet fram til tildelingen?

Hvilke personer og/eller instanser var avgjørende i dette arbeidet? Var det noen spesielle dragkamper i forhold til country-knutepunktet du kan si litt om?

Og hvorfor ikke eget knutepunkt til danseband eller heavy metal, for eksempel?

Hva tenker du om knutepunktordningens relevans i dag?

Hva tenker du om knutepunkt og ”armlengdes avstand” – Departementets rolle i forbindelse med føringer for og vurderinger av kvalitet?

Har du forventninger til den helhetlige evalueringen av ordningen som kommer til våren? Evt. hvilke?

Ser du noen spesielle utfordringer knyttet til ordningens framtid?

Er sjangerdiskriminering fremdeles et relevant begrep i kulturpolitikken? Evt. på hvilken måte?

Ser du noen utfordringer knyttet til populærmusikkens kår i kultur-Norge i lys av de blåblås politikk? Forklar.

Ser du noen utfordringer knyttet til demokratiseringa av kulturen generelt i lys av de blåblås politikk? Forklar.

Enger-utvalget tok til orde for økt fokus på det substansielle i kunsten og kulturen – innholdet og ekspressive aspekter/ytringskultur. Har du noen refleksjoner rundt dette?

Hvordan står dette synet på kulturens innhold og avgrensing i forhold til politikken under de rødgrønne? Evt. hva skiller ”det utvida kulturbegrepet” fra Engers begrep om ”ytringskultur”?

På hvilken måte mener du det er et relevant, evt. et konstruert, skille?

Kan du fortelle meg litt om ditt forhold til countrymusikk?

Hva er god countrymusikk for deg? Hvorfor?

Har du noen spesielle personlige countryfestivalopplevelser du kan si litt om?

Intervjuguide, festivalledelse, gruppe, mars 2015

1. Hvordan vil dere oppsummere utviklingen av jubileumsfestivalen i fjor sommer?
2. Så dere en effekt av annonsene/bannerne i rikspresen i forbindelse med NCT 2014?
3. For få påmeldte av god nok kvalitet i klassen over 20 år til Talent 2015. Kan dere fortelle litt om prosessen og tenkningen rundt dette? Evt. kriterier?
4. Kulturrådets vurdering av det kunstneriske. Hvilket syn har dere på vurderingen, både de positive og negative momentene? Tilstedeværelse? Har det kommet til andre kritikere eller forsvarere i lys av vurderingen som dere mener har noen gode poenger?
5. Møte med KUD i januar. Hvem deltok? Hva formidlet dere til Dep? På hvilken måte ble dere hørt i møtet, evt. ikke hørt? Finnes det et referat jeg kan få innsyn i?
6. Var NCT representert på innspillsmøte til knutepunktordningen i februar? Hva var evt. erfaringene derfra? Ikke kunstnerisk fokus her, jf. KUDs rolle vs. Kulturrådets rolle?
7. Hvilken profil har dere på årets program? Hvem mener dere årets program henvender seg til?
8. Hva blir viktig i bookingarbeidet framover? Representerer denne strategien noe nytt, og i så fall hvordan er den forskjellig fra tidligere? Ville en eventuelt ny strategi måtte kommet uansett – uavhengig av knutepunktstatusen? Evt. hvorfor?
9. Oppfatter dere knutepunkt-kriteriene som helt eller delvis uklare, evt. problematiske? Forklar.
10. Oppfatter dere å ha blitt tildelt nasjonalt sjangeransvar i og med knutepunktstatusen? Eventuelt hvorfor/hvorfor ikke? Heller regionalt ansvar, jf. KUD-brev?
11. Seljord anklaget Notodden for å drive konkurransevridende da de booket Hellbillies til bluesfestivalen. Hvordan opplever dere det at en annen knutepunkt-festival – Øya – booker country- og countryrelaterte artister, for eksempel Sturgill Simpson og Ida Jenshus nå til sommeren?
12. Har dere ellers vært i dialog med den nye *Køntri*-festivalen i fylket? Hva tror dere om festival-dynamikken her på Vestlandet med denne nykomlingen på plass?
13. Har dere noen eksempler på at utenlandske agenter – gjennom kontakten med *NCT* – har fått norske band og artister ut i verden?
14. Tilsvarende har dere noen eksempler på at countrymusikere *dere* har vært med på å hjelpe fram har blitt booka til andre arrangement i Norge?
15. Er det ellers noe dere føler usagt – noe dere vil legge til før vi avslutter?

Vedlegg 3: Observasjonsskjema

Hard-core country	Soft-shell country
Regional dialekt/aksent, med "twang"	Standard dialekt/aksent, uten "twang"
Sunget med nasal tone, spontanitet, personlig	Sunget med fyldig tone, innlært, upersonlig
Personlige og følelsesladde tekster, levd liv	Allmenngyldige og distanserte tekster, delt liv
Typiske instr.: fele, gitar, bass, banjo, dobro	Inkl. gjerne også brass, treblås og/eller synth
Energisk, bakpå, 4/4-takt, ref. til tidligere country	Jevn takt, også 3/4, ref. til kontemporær pop
Fokus på artistens sørlige, rurale, fattige opphav	Ikke fokus på opphav, men innslag av nostalgi
Uformell og nær sceneopptreden	Profesjonell, distansert sceneopptreden
Scenisk fokus på hard-core verdier, privat	Scenisk fokus i retning av pop, offentlig
Uformelt image: hillbilly, lær, jeans, loslitt, sexy	Konvensj. image: strømlinjeformet, poporientert
Hele artistkarrieren dedikert til country	Karrierekrystninger til/fra pop, easy listening o.l.

Vedlegg 4: Spørreskjema

COUNTRYMUSIKK OG SOSIAL ENDRING SPØRRESKJEMA

Formålet med denne spørreundersøkelsen er å kartlegge publikumssammensetningen på Norsk Countrytreff 2014. Svarene vil bli brukt i undertegnede doktorgradsavhandling "Countrymusikk og sosial endring" ved Høgskolen i Hedmark. Det er frivillig å delta i undersøkelsen.

Dersom du har spørsmål til utfyllingen, trenger et nytt skjema eller lignende, oppfordrer jeg deg til å ta kontakt med meg på telefon: 952 10 112, eller e-post: stian.vestby@hihm.no

Takk for at du er villig til å delta!

Stian Vestby – stipendiat



Høgskolen i Hedmark
Campus Hamar

A. OM DEG SELV

VIKTIG: På denne og neste side skal du sette tydelige kryss – *ett for hvert spørsmål* – innenfor boksene til høyre for riktig svaralternativ.

1. Hvor gammel er du? 16-24 år.. 25-44 år.. 45-66 år.. 67-79 år.. 80 år eller mer..
2. Hvilket kjønn er du? Kvinne.. Mann..
3. Hva er din sivilstatus? Gift/samboer m/barn.. Enslig m/barn..
 Gift/samboer u/barn.. Enslig u/barn..
 I parforhold, men ikke samboende..
4. Er du norsk eller utenlandsk statsborger? Norsk.. Utenlandsk..
5. Hvor bor du? By.. Bygd.. Tettsted..

Før du fortsetter: Vennligst sjekk at du ikke har glemt noe på denne siden.

1

COUNTRYMUSIKK OG SOSIAL ENDRING
SPØRRESKJEMA

- Oslo/Akershus.. Østlandet ellers..
6. I hvilken landsdel bor du? Agder/Rogaland.. Vestlandet..
Trøndelag.. Nord-Norge..

- Grunnskole eller tilsvarende..
Videregående eller tilsvarende..
7. Hva slags utdanning har du fullført? – kryss av for høyest fullførte nivå Fagskole..
Universitet/høgskole, bachelorgrad eller tilsvarende..
Universitet/høgskole, mastergrad eller tilsvarende..
Universitet/høgskole, doktorgrad..

- Under 350 000.. 650 000-849 000..
8. Hva er din husholdnings samlede årlige inntekt i norske kroner før skatt? 350 000-499 000.. 850 000-1 049 000..
500 000-649 000.. 1 050 000 eller mer..

- Jobber heltid.. Skoleelev..
9. Hva er din primære jobb- eller utdanningsstatus? Jobber ikke.. Jobber deltid.. Student..

Hvis du er skoleelev, student eller pensjonist går du nå videre til del B på neste side.

Hvis du er i jobb, vennligst besvar spørsmål 10 under før du går videre til del B:

10. Hva er din yrkestittel?

.....

Før du fortsetter: Vennligst sjekk at du ikke har glemt noe på denne siden.

2

COUNTRYMUSIKK OG SOSIAL ENDRING
SPØRRESKJEMA

B. OM DIN MUSIKKSMAK

VIKTIG: På denne og neste side skal du ikke sette kryss, men bruke tall fra 1 til maks 5.

1. Nummerer i prioritert rekkefølge fra 1 til maks 5 de musikksjangrene du liker best. (1 angir den du liker best, 2 den du liker nest best, osv. Du kan velge færre enn fem, men ikke flere.)

Blues... <input type="checkbox"/>	Klassisk musikk... <input type="checkbox"/>
Country... <input type="checkbox"/>	Musikaler... <input type="checkbox"/>
Danseband... <input type="checkbox"/>	Opera/operettemusikk... <input type="checkbox"/>
Folkemusikk... <input type="checkbox"/>	Pop... <input type="checkbox"/>
Gammaldans/trekkspillmusikk... <input type="checkbox"/>	Rock... <input type="checkbox"/>
Heavy metal... <input type="checkbox"/>	Samtidsmusikk... <input type="checkbox"/>
Hiphop/rap... <input type="checkbox"/>	Techno/house/trance/dance... <input type="checkbox"/>
Indie... <input type="checkbox"/>	Verdensmusikk... <input type="checkbox"/>
Jazz... <input type="checkbox"/>	Viser/ballader... <input type="checkbox"/>
Kirkemusikk/religiøs musikk... <input type="checkbox"/>	

Før du fortsetter: Vennligst sjekk at du ikke har glemt noe på denne siden.

3

COUNTRYMUSIKK OG SOSIAL ENDRING
SPØRRESKJEMA

2. Nummerer i prioritert rekkefølge fra 1 til maks 5 de stilartene du liker best.
(1 angir den du liker best, 2 den du liker nest best, osv. *Du kan velge færre enn fem, men ikke flere.*)

- | | |
|--|--|
| Alternativ country... <input type="checkbox"/> | Kommersiell country... <input type="checkbox"/> |
| Bakersfield sound... <input type="checkbox"/> | Nashville sound... <input type="checkbox"/> |
| Bluegrass... <input type="checkbox"/> | Norsk festcountry... <input type="checkbox"/> |
| Cajun... <input type="checkbox"/> | Outlaw... <input type="checkbox"/> |
| Country blues... <input type="checkbox"/> | Rockabilly... <input type="checkbox"/> |
| Country folk/Singer-songwriter... <input type="checkbox"/> | Roots/Americana... <input type="checkbox"/> |
| Country gospel... <input type="checkbox"/> | Southern rock... <input type="checkbox"/> |
| Country pop... <input type="checkbox"/> | Tex-mex... <input type="checkbox"/> |
| Country rock... <input type="checkbox"/> | Tradisjonell country... <input type="checkbox"/> |
| Honky-tonk... <input type="checkbox"/> | Western swing... <input type="checkbox"/> |
| Annen stilart/retning... <input type="checkbox"/> ⇒ | |

.....
spesifiser

Før du fortsetter: Vennligst sjekk at du ikke har glemt noe på denne siden.

COUNTRYMUSIKK OG SOSIAL ENDRING
SPØRRESKJEMA

C. FESTIVAL- OG KONSERTBESØK

VIKTIG: På denne siden skal du sette tydelige kryss innenfor boksene til høyre for de riktige valgene.

1. Kryss av for den eller de konsertene du var på under Norsk Countrytreff i år.

- | | | | |
|------------------------------------|--------------------------|---------------------------|--------------------------|
| Åpningskonserten i Trivselshagen.. | <input type="checkbox"/> | Kolbeins Saloon torsdag.. | <input type="checkbox"/> |
| NRK Countrylutt.. | <input type="checkbox"/> | Kolbeins Saloon fredag.. | <input type="checkbox"/> |
| Bluegrasskonserten i Frislidlada.. | <input type="checkbox"/> | Kolbeins Saloon lørdag.. | <input type="checkbox"/> |
| Kirkekonserten på Breim.. | <input type="checkbox"/> | Hovedscena fredag.. | <input type="checkbox"/> |
| Blågras i Lada til Malla.. | <input type="checkbox"/> | Hovedscena lørdag.. | <input type="checkbox"/> |
| Barnas Countrytreff.. | <input type="checkbox"/> | | |

2. Bodde du på festivalcampingen i år? Ja.. Nei..

3. Hvor ofte har du vært på Norsk Countrytreff, inkludert i år?

Ett år..	<input type="checkbox"/>	2-4 år..	<input type="checkbox"/>	10-14 år..	<input type="checkbox"/>
		5-9 år..	<input type="checkbox"/>	15-20 år..	<input type="checkbox"/>

Før du fortsetter: Vennligst sjekk at du ikke har glemt noe på denne siden.

COUNTRYMUSIKK OG SOSIAL ENDRING

SPØRRESKJEMA

VIKTIG: På denne siden skal du ikke sette kryss, men bruke tall fra 1 til maks 5.

4. Innen hvilke sjangerområder har du vært på andre musikkfestivaler de siste 24 månedene? (Velg inntil fem svar og nummerer disse fra 1 og oppover, hvor 1 angir mest besøkt, 2 nest mest besøkt, osv.)

Har ikke vært på andre musikkfestivaler de siste 24 månedene (sett kryss)...

Blues...

Jazz...

Country...

Kirkemusikk/religiøs musikk...

Danseband...

Klassisk/samtidsmusikk/opera...

Folkemusikk...

Pop/rock/indie...

Gammaldans/trekkspillmusikk...

Techno/house/trance/dance...

Heavy metal...

Verdensmusikk...

Hiphop/rap...

Viser/ballader...

Før du fortsetter: Vennligst sjekk at du ikke har glemt noe på denne siden.

6

COUNTRYMUSIKK OG SOSIAL ENDRING

SPØRRESKJEMA

D. MOTIVASJONSFAKTORER

VIKTIG: I denne delen skal du sette tydelige kryss innenfor boksene til høyre for de to riktige valgene.

1. Hva er de to viktigste årsakene til at du var på Norsk Countrytreff i år?

- For musikkens egen del..
- For å oppleve én eller flere artister som betyr mye for meg..
- For å feste/ha det moro med familie/venner..
- For å danse..
- På grunn av interesse for bil/trailer/amcar..
- For å oppleve fellesskap og sosialt samhold..
- Fordi det gir økt kunnskap/forståelse..
- Fordi countrymusikk er en livsstil for meg..
- Fordi jeg bor i området..
- Fordi jeg liker å feriere i området..
- Fordi jeg fikk gratisbillett..
- Fordi jeg representerer en av sponsorene..
- Fordi jeg har et nært forhold til festivalen/arrangøren..
- Fordi jeg bidrar som frivillig..
- Av andre årsaker..



.....
spesifiser

Når du har fylt ut spørreskjemaet, legger du det i vedlagte konvolutt som postlegges innen 15. august. Portoen er allerede betalt. Din deltakelse er av stor betydning for kvaliteten på dette forskningsarbeidet og blir høyt verdsatt. Tusen takk for ditt bidrag!

Før du fortsetter: Vennligst sjekk at du ikke har glemt noe på denne siden.

7

Vedlegg 5: Informasjonsbrev med samtykkeerklæring (intervju og observasjon)



Høgskolen i Hedmark
Campus Hamar

Stian Vestby
ph.d.-stipendiat i musikk
Institutt for kunstfag og informasjonsvitenskap
+47 952 10 112
stian.vestby@hihm.no

www.hihm.no/mg

Dato 13.06.2014
Side 1 av 2

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet "Countrymusikk og sosial endring"

Bakgrunn og formål

Denne forespørselen er knyttet til en pågående doktorgradsstudie med arbeidstittel "Countrymusikk og sosial endring". Studien har som formål å undersøke hvordan knutepunktstatusen påvirker musikkfestivalen Norsk Countrytreff (NCT). Studien er del av et større forskningsprosjekt innen musikk lokalisert ved Høgskolen i Hedmark, Hamar. Prosjektet finansieres av Norges forskningsråd og Høgskolen. Norges musikkhøgskole er partner i prosjektet, mens Norsk Countrytreff har en viktig rolle både som forskningsobjekt og som samarbeidspartner.

Du inviteres til å delta i studien enten fordi du er/var tilstede som publikum under NCT 2014, eller fordi du deltar/deltok som utøver, arrangør, eller på annen måte – for eksempel gjennom kultur-, media- eller politisk virksomhet – kan bidra med relevant informasjon for forskningsprosjektet.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Hovedfokus for studien er hvordan den nye statusen virker inn på publikumssammensetningen, festivalprogrammet og andre relevante aktiviteter/aspekter ved Norsk Countrytreff. I forbindelse med festivalens virksomhet vil jeg som forsker/stipendiat observere ulike arrangementer, snakke med og intervju enkelte publikummere, deltakere, personer i festivalledelsen o.a. Noen samtaler vil skje spontant, mens andre vil finne sted etter nærmere avtale. Under sommerens jubileumsfestival blir/ble det i tillegg gjennomført en større spørreundersøkelse blant publikum. Jeg har allerede gitt deg litt muntlig informasjon om prosjektet og håper du er villig til å delta i studien med noen av dine synspunkter og erfaringer. Informasjon fra/om deg vil først bli registrert i form av skriftlige notater og/eller lydopptak, og deretter overført til datamaskin.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle opplysninger/data om deg vil altså bli behandlet konfidensielt og oppbevart trygt på en passordbeskyttet datamaskin/harddisk som bare jeg har tilgang til. Alle personidentifiserende data vil videre bli kryptert for å sikre din anonymitet, så fremt ikke annet er avtalt. Mine veiledere og den øvrige prosjektgruppa ved Høgskolen i Hedmark vil få tilgang til enkelte data, men aldri personidentifiserbar informasjon, så fremt ikke annet er avtalt direkte med deg.

I doktorgradsavhandlingen og andre aktuelle publikasjoner vil deltakere i studien kun identifiseres etter direkte avtale med undertegnede. Som hovedregel vil alle deltakere bli anonymisert av personvernansvarlig. Datamaterialet vil for øvrig bli gjort til gjenstand for kvalitativ analyse. Analysen vil følge opp prosjektets mål om å beskrive hvordan knutepunktstatusen kan sies å påvirke Norsk Countrytreff.

Høgskolen i Hedmark Postadresse: 2418 Elverum Besøksadresse: Holsetgata 31, Hamar (lærerutdanning og naturvitenskap)
Telefon +47 62 43 00 00 Telefaks +47 62 43 00 01 E-post postmottak@hihm.no Org. nr 974 251 760 www.hihm.no



Prosjektet skal etter planen avsluttes 31. august 2016. Ved prosjektslutt destrueres alle krypteringsnøkler og direkte personidentifiserbare data for deltakere som har reservert seg mot identifisering. Øvrige rådata som potensielt kan avsløre personer indirekte vil bli oppbevart på min passordbeskyttede datamaskin og eksterne harddisk i inntil 5 år. Formålet med oppbevaringen er at dataene kan ha verdi for senere forskning/oppfølgingsstudie i min regi.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert så snart som mulig.

Dersom du ikke ønsker å delta eller har spørsmål til studien, er du velkommen til å ta kontakt med meg.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Denne typen samfunns- og kulturforskning er viktig. Din deltakelse vil bli høyt verdsatt. Tusen takk!

Med vennlig hilsen

Stian Vestby
stipendiat

Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt muntlig og skriftlig informasjon om studien, og er villig til å delta

Ditt navn med blokkbokstaver

Signatur

Dato

- Jeg samtykker til å delta i samtale/intervju
 Jeg samtykker til bruk av lydopptak
 Jeg samtykker til at personopplysninger kan publiseres/lagres etter prosjektslutt

Vedlegg 6: Informasjonsbrev med samtykkeerklæring (spørreundersøkelse)



Høgskolen i Hedmark
Campus Hamar

Stian Vestby
ph.d.-stipendiat i musikk
Institutt for kunsthøgskole og informasjonsvitenskap
+47 952 10 112
stian.vestby@hihm.no

www.hihm.no/mg

Dato 13.06.2014
Side 1 av 2

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet "Countrymusikk og sosial endring"

Bakgrunn og formål

Denne forespørselen er knyttet til en pågående doktorgradsstudie med arbeidstittel "Countrymusikk og sosial endring". Studien har som formål å undersøke hvordan knutepunktstatusen påvirker musikkfestivalen Norsk Countrytreff. Studien er del av et større forskningsprosjekt innen musikk lokalisert ved Høgskolen i Hedmark, Hamar. Prosjektet finansieres av Norges forskningsråd og Høgskolen. Norges musikkhøgskole er partner i prosjektet, mens Norsk Countrytreff har en viktig rolle både som forskningsobjekt og som samarbeidspartner.

Du inviteres til å delta i studien fordi du er/var tilstede som publikummer under Norsk Countrytreff, 10. til 13. juli 2014. Dersom du er villig til å delta, vennligst fyll ut og returner vedlagte svarslipp.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Hovedfokus for studien er hvordan den nye statusen virker inn på publikumssammensetningen, festivalprogrammet og andre relevante aktiviteter/aspekter ved festivalen. I forbindelse med Norsk Countrytreff 2014, skal jeg og to forskningsassistenter gjennomføre en spørreundersøkelse blant publikum, samt noen oppfølgingsintervjuer. Formålet med spørreundersøkelsen er å kartlegge publikumssammensetningen på Norsk Countrytreff 2014, og svarene du bidrar med vil inngå i analys materialet for doktorgradsavhandlingen. Det er frivillig å delta i undersøkelsen, og alle som deltar er anonyme. Ingen svar vil kunne spores tilbake til deg.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle opplysninger/data om deg vil med andre ord bli behandlet konfidensielt og oppbevart trygt i et låst skap på mitt kontor og/eller på en passordbeskyttet datamaskin/harddisk, som bare jeg har tilgang til. Alle personidentifiserende data vil videre bli kryptert for å sikre din anonymitet. Mine veiledere og den øvrige prosjektgruppa ved Høgskolen i Hedmark vil få tilgang til enkelte data, men aldri personidentifiserbar informasjon, så fremt ikke annet er avtalt direkte med deg.

Datamaterialet fra spørreundersøkelsen vil for øvrig bli gjort til gjenstand for kvantitativ analyse, mens materialet fra oppfølgingsintervjuene vil bli behandlet kvalitativt. Analysene vil følge opp prosjektets mål om å beskrive hvordan knutepunktstatusen kan sies å påvirke Norsk Countrytreff, blant annet festivalens publikumssammensetning.

Prosjektet skal etter planen avsluttes 31. august 2016. Ved prosjektslutt destrueres alle krypteringsnøkler og direkte personidentifiserbare data for deltakere som har reservert seg mot identifisering. Øvrige rådata som potensielt kan avsløre personer indirekte vil bli oppbevart på min



passordbeskyttede datamaskin og eksterne harddisk i inntil 5 år. Formålet med oppbevaringen er at dataene kan ha verdi for senere forskning/oppfølgingsstudie i min regi.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert så snart som mulig.

Dersom du ikke ønsker å delta eller har spørsmål til studien, er du velkommen til å ta kontakt med meg.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Denne typen samfunns- og kulturforskning er viktig. Din deltakelse vil bli høyt verdsatt. Tusen takk!

Med vennlig hilsen

Stian Vestby
stipendiat

<svarslippen nedenfor legges ved som eget ark>

Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt skriftlig informasjon om studien, og er villig til å delta

Ditt navn med blokkbokstaver

Signatur

Dato

Adresse:

Telefonnummer:

E-post:

- Jeg samtykker til å delta i spørreundersøkelsen, som vil bli overlevert/tilsendt
 Jeg samtykker til å bli kontaktet for eventuelt oppfølgingsintervju

Dersom du ikke har anledning til å levere denne svarslippen personlig under festivalen, vennligst send den som e-postvedlegg til stian.vestby@hihm.no, eller med vanlig post til følgende adresse: Høgskolen i Hedmark, v/Stian Vestby, Postboks 4010 Bedriftssenteret, 2306 Hamar

Vedlegg 7: Databehandleravtale (forskningsassistenter)

Databehandleravtale

I henhold til personopplysningslovens § 13, jf. § 15 og personopplysningsforskriftens kapittel 2.

mellom

.....
behandlingsansvarlig

og

.....
databehandler

1. Avtalens hensikt

Avtalens hensikt er å regulere rettigheter og plikter etter Lov av 14. april 2000 nr. 31 om behandling av personopplysninger (personopplysningsloven) og forskrift av 15. desember 2000 nr. 1265 (personopplysningsforskriften). Avtalen skal sikre at personopplysninger om de registrerte ikke brukes urettmessig eller kommer uberettigede i hende.

Avtalen regulerer databehandlers bruk av personopplysninger på vegne av den behandlingsansvarlige, herunder innsamling, registrering, sammenstilling, lagring, utlevering eller kombinasjoner av disse.

2. Formål

Redegjørelse for formålet med databehandleravtalen, herunder:

- hvilke personopplysninger som skal behandles;
- hvilke behandlinger som omfattes av avtalen;
- hva som er rammene for databehandlers håndtering av personopplysninger.

Undertegnede databehandler er ansatt som forskningsassistent under feltarbeid ved musikkfestivalen Norsk Countrytreff 8.-13. juli 2014 i forbindelse med doktorgradsstudien "Countrymusikk og sosial endring", som ledes av undertegnede behandlingsansvarlig.

Databehandlers oppgaver knytter seg eksklusivt til studiens spørreundersøkelse blant festivalens publikum i 2014, og oppgavene omfatter (1) distribusjon av informasjonsskriv til aktuelle publikummere, og (2) innhenting av skriftlig samtykkeerklæring fra frivillige respondenter til spørreundersøkelsen blant festivalens publikum.

Innhentede samtykkeerklæringer vil inneholde følgende personopplysninger: navn, adresse, telefonnummer, og e-postadresse. Databehandler lagrer innhentede samtykkeerklæringer i en lukket veske/eske som han bærer med seg under innsamlingen, og som overleveres eksklusivt til behandlingsansvarlig uten videre systematisering og spredning av opplysningene så snart som mulig etter nærmere avtale.

Databehandler er forpliktet til å ikke bruke eller bringe videre innhentede personopplysninger utover overnevnte formål.

3. Databehandlers plikter

Databehandler skal følge de rutiner og instruksjoner for behandlingen som behandlingsansvarlig til enhver tid har bestemt skal gjelde.

Databehandler plikter å gi behandlingsansvarlig tilgang til sin sikkerhetsdokumentasjon, og bistå, slik at behandlingsansvarlig kan ivareta sitt eget ansvar etter lov og forskrift.

Behandlingsansvarlig har, med mindre annet er avtale eller følger av lov, rett til tilgang til og innsyn i personopplysningene som behandles og systemene som benyttes til dette formål. Databehandler plikter å gi nødvendig bistand til dette.

Databehandler har taushetsplikt om dokumentasjon og personopplysninger som vedkommende får tilgang til iht. denne avtalen. Denne bestemmelsen gjelder også etter avtalens opphør.

4. Bruk av underleverandør

Dersom databehandler benytter seg av underleverandør eller andre som ikke normalt er ansatt hos databehandler skal dette avtales skriftlig med behandlingsansvarlige før behandlingen av personopplysninger starter.

Samtlige som på vegne av databehandler utfører oppdrag der bruk av de aktuelle personopplysningene inngår, skal være kjent med databehandlers avtalemessige og lovmessige forpliktelser og oppfylle vilkårene etter disse.

5. Sikkerhet

Databehandler skal oppfylle de krav til sikkerhetstiltak som stilles etter personopplysningsloven og personopplysningsforskriften, herunder særlig personopplysningslovens §§ 13 – 15 med forskrifter. Databehandler skal dokumentere rutiner og andre tiltak for å oppfylle disse kravene. Dokumentasjonen skal være tilgjengelig på behandlingsansvarliges forespørsel.

Avviksmelding etter personopplysningsforskriftens § 2-6 skal skje ved at databehandler melder avviket til behandlingsansvarlig. Behandlingsansvarlig har ansvaret for at avviksmelding sendes Datatilsynet.

6. Sikkerhetsrevisjoner

Behandlingsansvarlig skal avtale med databehandler at det gjennomføres sikkerhetsrevisjoner jevnlig for systemer og lignende som omfattes av denne avtalen.

Databehandler og behandlingsansvarlig vil ha fortløpende fysisk og telefonisk kontakt for å ivareta en forsvarlig og – mellom de berørte partene – fortrolig og konfidensiell innsamling av personopplysninger via samtykkeerklæringer, jf. punkt 2 i denne avtalen.

7. Avtalens varighet

Avtalen gjelder så lenge databehandler behandler personopplysninger på vegne av behandlingsansvarlig.

Ved brudd på denne avtale eller personopplysningsloven kan behandlingsansvarlig pålegge databehandler å stoppe den videre behandlingen av opplysningene med øyeblikkelig virkning

Avtalen kan sies opp av begge parter med en gjensidig frist på 5 timer, jf. punkt 8 i denne avtalen.

8. Ved opphør

Ved opphør av denne avtalen plikter databehandler å tilbakelevere alle personopplysninger som er mottatt på vegne av den behandlingsansvarlige og som omfattes av denne avtalen.

9. Meddelelser

Meddelelser etter denne avtalen skal sendes skriftlig til: stian.vestby@hihm.no

10. Lovvalg og verneeting

Avtalen er underlagt norsk rett og partene vedtar *Hedmarken tingrett* som verneeting. Dette gjelder også etter opphør av avtalen.

Denne avtale er i 2 – to eksemplarer, hvorav partene har hvert sitt.

Sted og dato

Behandlingsansvarlig

Databehandler

.....
(underskrift)

.....
(underskrift)