

Camilla Kvaal

Kryssende musikkopplevelser

En undersøkelse av samspill i en interkulturell
musikkpraksis

Ph.d.-avhandling i profesjonsrettede lærerutdanningsfag

2018

Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk



Trykk: Flisa Trykkeri A/S

Utgivelsessted: Elverum

© Forfatteren/Høgskolen i Innlandet 2018

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 versjon: 978-82-8380-053-1

ISBN elektronisk versjon: 978-82-8380-054-8

ISSN trykt versjon: 2464-4390

ISSN elektronisk versjon: 2464-4404

Sammendrag

Denne doktorgradsavhandlingen utforsker musikk som interkulturelt verktøy, basert på en etnografisk studie av samhandlingsprosesser i ensemblet Fargespill (Bergen). Fargespill samler barn og unge fra hele verden og gir dem profesjonell assistanse til å lage forestillinger med utgangspunkt i musikk og dans som aktørene bringer til gruppa. Fargespill lykkes stadig med å berøre og begeistre publikum, og de utpekes som forbilde for vellykket integrering i en rekke politiske, pedagogiske og kunst- og kulturorienterte kretser. Med utgangspunkt i observasjoner av øvelser og konsertsituasjoner, intervjuer med aktører og ledere i ensemblet samt dokumentanalyser, diskuteres muligheter og begrensninger som kan dukke opp når musikk betraktes som kulturell møteplass. Analysene iverksetter Gilbert Simondons filosofiske perspektiver, i hovedsak begrepene teknisitet, affektivitet-emosivitet og transindividualitet. Musikken som kommer til i Fargespill studeres som psykososiale og mikrodiskursive hendelser der musikalske forhandlinger er orientert mot å få både personlige og kollektive prosjekter til å stemme over ens i musikken. En studie av Fargespills suksesser blir dermed en studie av funksjonelle og emosjonelle fellesskapsmekanismer. Studien utforsker hvordan musikken og dansen fungerer for de involverte i Fargespill, og videre i hvilken grad musikkengasjementet som muliggjøres i denne forbindelsen, kan sies å styrke eller svekke handlekraften deres. Dette er et sammensatt spørsmål som innebærer et spekter fra spontan velvære til potensielle og reelle muligheter for forhandlinger om musikken til det å lære seg å sette pris på musikk på nye måter. En sentral problematikk er de musikalske trefningene som foregår i spennet mellom publikumstekke og aktørenes mangfoldige musikkpreferanser. Fargespill ønsker å presentere publikum for et mangfold, men dette må samtidig presenteres på måter som beveger. I realiteten står deler av det egentlige mangfoldet i fare for å måtte ofres på anerkjennelsens alter. Med utgangspunkt i analyser av musikkhendelser i Fargespill løftes diskusjonen inn i betraktninger rundt pedagogiske og demokratiske muligheter som ligger i å bruke musikk som interkulturelt verktøy, dersom dette betraktes i lys av Simondons kulturbegrep og verktøybegrep. Tilvirkningen av musikk blir åstedet for kulturell forankring og forandring, knyttet til individer som på samme tid trekkes mot å bli seg selv og mer enn seg selv. Avhandlingen utfordrer tenkning om (fler)kultur, representasjon og identitet og perspektiver som betrakter musikk som universell og umiddelbar kommunikasjon.

Abstract

This PhD thesis explores music as an intercultural tool. It is based on an ethnographic study of collaborative processes within the ensemble Kaleidoscope (Bergen, Norway), which gathers children and youth from all over the world. Assisted by professionals they make performances based on music and dance brought to the group by the participants themselves. Over and over Kaleidoscope thrills their audience. They are acclaimed as role models for successful integration both within the fields of politics, pedagogy, arts and culture. Based on observations of rehearsals and concert situations, interviews with performers and leaders in the ensemble as well as document analyses, the thesis discusses possibilities and limitations when music is considered a cultural meeting place. The analyses put to work some of Gilbert Simondon's philosophical perspectives, in particular the notions of technicity, affectivo-emotivity and transindividuality. The music that emerges in Kaleidoscope is studied as psychosocial and microdiscursive events where negotiations aim at harmonizing personal and collective projects within the music. A study of Kaleidoscope's success thus becomes a study of functional and emotional community mechanisms. The study explores how the music and dance works for people involved and further to what degree the musical engagements made possible can be said to increase or decrease their powers of acting. This is a complex question which entails a spectrum of implications from spontaneous well-being and potential and real possibilities for musical negotiations to learning to appreciate new music in new ways. A central issue is how musical tugs-of-war are played out in attempts to both entertain the audience and to affirm diverse music preferences within the ensemble. Kaleidoscope aspires to present and promote diversity, but at the same time it has to be presented in ways that touch and engage the audience. Thus, there is a risk that the actual diversity is sacrificed on the altar of recognition. Taking analyses of musical events in Kaleidoscope as points of departure, further pedagogic and democratic implications for the use of music as an intercultural tool are discussed in the light of Simondon's notions of culture and tools. Thus, music-making is the locus for cultural conservations and changes related to individuals who are drawn towards being at the same time more themselves and more than themselves. The thesis calls into question notions of (multi)culture, representation and identity as well as music experienced and thought as universal and immediate communication.

Forord

Doktorgradsarbeid er mobilisering av krefter. Jeg tenker ikke først og fremst på egne kraftanstrengelser. Gjennom hele forløpet har mangt og mange bidratt til å holde kraftverket gående.

Jeg vil rette en stor takk til alle dansere, sangere, musikere og ansatte i Fargespill i Bergen som sa ja til å delta i denne studien, og som dermed ga meg en enestående mulighet til å undersøke samspill i en interkulturell musikkpraksis. Tusen takk til Sissel Saue, Ole Hamre og Kjersti Berge som tok imot meg med åpne armer og åpent sinn, og lot meg få kikke prosjektet i kortene. Fargespill betyr så mye for så mange; nå betyr det også mye for meg. Det er å håpe at avhandlingen yter rettferdighet til kreftene og kjærligheten som investeres, og at den har aspekter som kan brukes i det videre arbeidet med Fargespill.

Under feltarbeidet har jeg fått bo hos venner i Bergen og Os. Takk til både store og små for hyggelige samtaler, middager og turer!

Tusen takk til Odd Skårberg og Petter Dyndahl, som har vært veiledere for meg i denne prosessen. De har investert egne krefter og trukket i mine. De har både håpet og fryktet i prosjektets drift og framdrift, men de har tiltrodd meg både handlekraft, tankekraft og dømmekraft. Jeg har vokst.

Høgskolens ansatte har dyttet og dratt, tilrettelagt og hjulpet. En stor takk til Karianne Hagen på biblioteket for uvurderlig hjelp og tålmodighet i siste fase.

I løpet av doktorgradsperioden har jeg delatt på kurs og seminarer som har gitt nye perspektiver på arbeidet. Takk til kursledere og kolleger i inn- og utland som ved ulike anledninger har lest tekster jeg har skrevet og hjulpet meg videre med dem. En spesiell takk til Olle Zandén for grundighet, engasjement og imøtekommenhet ved sluttseminaret. Takk til kolleger jeg har møtt på konferanser som NNMPF, CDIME, ISSME og RIME.

Forskergruppa Kulturorientert musikkpedagogikk har vært et trygt og stimulerende fellesskap. Takk til alle ansatte ved Institutt for kunsthøgskolen og kulturstudier. Jeg ser fram til å ta fatt på arbeidet for fullt igjen!

Medstipendiater på Hamar og i Oslo, Agnes Bjelkerud, Irene Trønnes Strøm, Stian Vestby, Hege Larsson Aas, Bendik Fredriksen, Anne Jorhus Lier og Ellen Mikalsen Stabell,

stipendiatkolleger som jeg har truffet på kurs og konferanseranser i inn- og utland: Tusen takk for støtte, vennskap og berikende diskusjoner!

Takk til Ingrid Elisabeth Handeland for orden i kaoset. Camilla Eline Andersen, Live Weider Ellefsen og Ingeborg Lunde Vestad. Dere, altså.

Kjære venner og familie, takk for tålmodighet og heiarop. Jeg gleder meg til å være mer sammen med dere!

Holmlia/Hamar, april 2018

Camilla Kvaal

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	i
Abstract.....	ii
Forord.....	iii
Innholdsfortegnelse	v
1. Innledning.....	1
1.1 Fortellinger om Fargespill	4
1.1.1 Offentlige fortellinger om Fargespill	5
1.1.2 Mine fortellinger om Fargespill	15
2. Tidligere forskning	23
2.1 Berøringsflater med avhandlingens diskusjoner.....	23
2.1.1 Kulturforståelse.....	23
2.1.2 Affekt, emosjoner og identitet.....	25
2.1.3 Musikk som psykososialt verktøy	26
2.2 Forskning på Fargespill	28
2.2.1 Fargespill og kryss-kulturell identitetsutvikling.....	29
2.2.2 Fargespill som iscenesettelse av norsk multikulturalisme	30
2.2.3 Fargespill som pedagogisk og musikkterapeutisk verktøy.....	33
2.2.4 Oppsummering av tidligere forskning på Fargespill.....	35
3. Teoretiske perspektiver	37
3.1 Hvorfor Simondon?	37
3.1.1 Teknisk mentalitet: kulturens obskure sone i betraktning.....	39
3.1.2 Individuasjon: identitetens obskure sone i betraktning	40
3.1.3 Min situering av Simondon.....	42
3.2 Teknisitet og tekniske objekter	44
3.2.1 Minoritær og majoritær tilknytning	47
3.3 Det affektivt-emotive	51
3.3.1 Subjektet som aktør i og teater for individuasjonen.....	52
3.3.2 Det affektivt-emotive som orienteringsproblematikk	53
3.3.3 Det affektivt-emotive som senter for gruppeindividualitet.....	54

3.4	Det transindividuelle.....	57
3.4.1	Emosjon-handlinger som transindividuelle signifikasjoner.....	58
3.4.2	Arbeid og innovasjon.....	61
3.4.3	Samfunn og fellesskap.....	62
3.4.4	Sakrale og tekniske nettverk.....	66
3.5	Handlekraft.....	68
3.6	Kultur som oppdagelse av teknisitet-sakralitet.....	74
3.7	Musikkhendelser som etnografisk strategi og analyseapparat.....	75
4.	Feltteknikker og metodeoverveielser	81
4.1	Forskningsetikk – å tale godt om noe som har verdi for andre.....	82
4.2	Veien fram mot forskningsspørsmål og forskningsdesign	84
4.2.1	Forskningsspørsmål.....	85
4.2.2	Forskningsstrategi og forskningsdesign.....	86
4.3	Fargespill som gjenstand for feltarbeid	87
4.4	Datatilfang og datagenerering	89
4.5	Observasjoner og feltnotater	91
4.6	Deltakerutvalg og intervjuer	93
4.6.1	Transkripsjon av intervjuene	95
4.7	Dokumentanalyse i diskursivt og teknisitetsanalytisk perspektiv	99
4.8	Statistiske analyser.....	101
4.9	Personvern hensyn.....	102
4.10	Kontakten med feltet.....	103
4.11	Analysestrategier.....	105
5.	Musikkhendelser i teknisitetsperspektiv	110
5.1	[Navn på land]-nummeret slik jeg opplevde det.....	111
5.2	Hva gjorde dette nummeret egnet for Fargespill?.....	120
5.3	Hva likte de ved [Navn på land]-nummeret?.....	124
5.4	Hva var utfordrende ved [Navn på land]-nummeret?	129
5.5	Mulige og umulige kompromisser.....	132
5.5.1	«Så lenge du kan høre den der «tan-tan-tan-tan...».....	132
5.5.2	«Hm! Dette er faktisk fint!».....	137
5.6	[Navn på land]-nummeret som (re)presentasjon.....	140
6.	Musikkhendelser i affektivt-emotivt perspektiv	142
6.1	Affektive profiler og affektive cocktails	143
6.2	Fargespill-følelsen – for stor for vårt vokabular.....	151

6.3	Publikums begeistring.....	154
6.4	Med gåsehud som autopilot.....	160
6.5	Like og forskjellige, enhet i mangfoldet?.....	168
6.6	Klemming – en Fargespill-greie.....	175
6.7	«Ja, vi elsker! Et massivt polyfonisk fellesskapsmantra».....	178
7.	Musikkhendelser i transindividuelt perspektiv.....	187
7.1	«Du forstår ikke hva du holder på med før du har gjort det for et publikum».....	187
7.2	«Så alle kan høre og like det».....	193
7.3	Å gå over terskelen i Grieghallen.....	197
7.4	Stemmen som ingen ville synge.....	202
7.5	«Kan vi ikke bare gjøre den der vanlige?».....	204
8.	Handlekraft: en oppsummering.....	210
8.1	«Jeg burde snakket med folk».....	211
8.2	Medvirkningspotensial og forhandlingsmuligheter.....	215
8.2.1	Seks nivåer av handlekraft og forhandlingsmuligheter.....	216
8.2.2	Å vite om en liker eller misliker musikk.....	217
8.2.3	Å vite hva en liker eller misliker.....	218
8.2.4	Å kunne formidle teknisitet og bli hørt.....	219
8.2.5	At situasjonen tillater det.....	219
8.2.6	Å være åpen for ny teknisitet.....	220
8.2.7	Handlekraft for hvem?.....	221
8.3	Statistiske analyser og interseksjonelle betraktninger.....	221
8.4	Hvem sin musikk kommer til i Fargespill?.....	225
8.5	Musikere til pynt?.....	233
8.6	Fargespills forestillinger – kur, årsak eller symptom?.....	236
8.6.1	Et kultur- og mangfoldspolitisk bakteppe.....	236
8.6.2	Klangrikt Fellesskap og emosjonell aktivisme.....	239
8.6.3	Fusjonsmusikk som statlig strategi.....	244
8.6.4	Onstage eller backstage? Produkt eller prosess?.....	245
8.6.5	Publikums læringspotensial.....	248
9.	Musikk som (inter)(kulturelt) verktøy.....	251
9.1	«Music is the universal language of mankind».....	253
9.1.1	Simondons universalitet: teknologisk encyklopedisme.....	257
9.2	Kulturens og identitetens imperativ.....	260
9.3	En omvei om identitet.....	263

9.4	Hva slags musikk er interkulturell musikk?	271
9.4.1	Interkulturell musikk som ytringskultur	271
9.4.2	Interkulturell musikk som tradisjonell folkemusikk	274
9.4.3	Interkulturell musikk som monstrøsitet	275
9.4.4	Interkulturell musikk som ritual og magihunger	279
9.5	(Inter)(kulturell) musikk som generalisering av kulturen	282
9.6	Musikk som mål og musikk som middel	284
9.7	Pedagogiske perspektiver	288
9.7.1	Simondon som frigjøringspedagog	288
9.7.2	Musikkfagets læreplan i lys av Simondons pedagogikk	292
9.8	Om å skape seg ut av «en lat og tilfreds humanisme»	294
	Litteraturliste	297
	Vedlegg	331
	Vedlegg 1	332
	Vedlegg 2	334
	Vedlegg 3	336
	Vedlegg 4	342
	Vedlegg 5	344

Mangfold betyr jo rett og slett at forskjeller møtes. Og det man kan være helt sikker på når forskjeller møtes, er at det oppstår noe nytt. Det man også kan være sikker på når forskjeller møtes, er at det oppstår friksjon. Og når det oppstår friksjon, oppstår det energi. Denne energien kan – som all annen energi – hjelpe oss, og den kan skade oss. At møtet mellom forskjeller skaper problemer, hører vi om hver eneste dag. Men at møtet mellom forskjeller alltid har vært, er og alltid kommer til å være menneskehetens viktigste kilde til vekst og utvikling, det hører vi nesten aldri om. ... Mangfoldets velsignelse ligger i dette: Når to verdener møtes i en vilje til dialog og samhandling, må begge åpne sine grenser for å slippe den andre inn. Og når vi skal romme både oss selv og en annen, så vokser vi. Det er dette som er basisen for Fargespill.

(Hamre, 2011c, s. 54)

Et veikryss er et sted for valg, for vikeplikt, for møte, for fare eller for unnsetning, et bemerkelsesverdig punkt, et sted for sammenkomst, for separasjon eller for slakt. Veikrysset redder eller mister, det er der reisen endrer retning. Veikrysset forvalter både bevarelse og tap, det har det makt til å avgjøre. ... Frykt og guder dukker opp samtidig, men det er ikke frykten som skaper gudene. Frykten dukker opp ved handlingens nøkkelpunkt, ved valgets øyeblikk, ved farens, gjenfødelsens, ved den nye avreisens eller ved katastrofens øyeblikk, det vil si i det øyeblikket handling konkretiseres, idet den kondenseres i øyeblikk og i fundamentale og avgjørende gester. Frykten eller håpet, i mennesket, dukker opp under forhold som påkaller sakraliteten, utenfor mennesket.

(Simondon, 1961/2014a, s. 89-90, egen oversettelse)

1. Innledning

Siden studietiden, da jeg havnet i et møte med gamelanmusikk i Oslo gamelanorkester og mine venner og jeg dro på studietur til Indonesia i 1996, har musikkopplevelser og -erfaring på tvers av kulturer engasjert meg. Er musikk et «språk» som gjør mennesker i stand til å kommunisere med hverandre på tross av språkproblemer eller kulturforskjeller? Det hadde vært både vakkert og praktisk, og på mange måter vil jeg gjerne tro det. Vi begynte imidlertid å tvile der vi satt i Ubud og ventet på inspirasjon i en jamsession som gikk nokså trått. Vi hadde musikere på kendang, terompet, klarinett, suling, et Casio-keyboard, en ukulele og i tillegg en gruppe korsangere med stemmegaffel. Neste dag ble tvilen styrket da vi fikk undervisning i gender, et instrument som appellerte sterkt da det minnet om en vibrafon. Skalaen i dette stykket høres da ganske trist ut, undret vi, klare for Indonesian vibes. Nei, nei, den er veldig glad, sa læreren vår. Til tross for dette har jeg stadig vekk opplevelser av at musikk kommuniserer på gåtefullt vis, og jeg har fra tid til annen et slags overmott som musikkforsker, overbevist om at jeg kan si noe vettugt om all slags musikk – bare jeg får google litt.

Er det slik at en med et kritisk blikk må erkjenne at alle forsøk på å samhandle gjennom musikk medfører ujevne maktrelasjoner eller kommunikasjonsproblemer som gjør prosjektet nytteløst, for ikke å si uetisk? Eller er det slik at en med et liberalt kunstblikk kan trosse eller ombestemme alle strukturerende og maktimpliserende prinsipper og gjennom musikken handle på likefot? Slik jeg ser det i denne avhandlingen, kan ingen av de to perspektivene alene forklare hva som skjer eller hva som er mulig. Jeg har vært så heldig å få følge det interkulturelle ensemblet Fargespill i Bergen i en periode fra august 2014 til mars 2015 for å undersøke slike spørsmål nærmere.

Jeg oppdaget Fargespill da jeg forberedte en undervisningsøkt for musikkklærerstudenter om musikkdidaktikk og kulturelt mangfold. Jeg presenterte et knippe prosjekter og opplegg der flerkulturelle utfordringer var løst på ulike måter, og ba studentene reflektere rundt hva de likte med oppleggene og potensiell problematikk knyttet til dem. Fargespill ble presentert gjennom en YouTube-video der vi fikk se klipp fra konsertopptak og øving samt noen intervjuer som presenterte tanker rundt arbeidet. Studentene var umiddelbart entusiastiske over samspillet og måten kulturelle uttrykk var blandet med respekt, og over at aktørene deltok i hverandres uttrykk. Ingen lot til å ha innvendinger da jeg ba dem

kommentere om noe var potensielt problematisk. Var de ikke bare *bittelitt* betenkt over det faktum at det satt en gjeng mannlige, hvite, musikere i utkanten av scenen, som fikk det meste til å låte fusion? Nei, de syntes ikke det var problematisk. Det ble litt stille. Men hva skulle de gjøre, da? Sa studentene etter en stund. De er jo hvite menn, og fusion er sikkert deres musikk. Vi er hvite og har vår musikksmak og vår musikkkompetanse. Hva kan vi gjøre, da? Hvis vi har så stor respekt for andre folks musikk at vi ikke kan ta i den, blir de *i hvert fall* fremmede for oss. Jeg hadde ikke noe godt svar til dem. På den tiden var det imidlertid ingen av oss som hadde snakket med verken ledere eller aktører i Fargespill for å høre hva de hadde å si. Det har jeg nå, og jeg har blitt mer og mer overbevist om at studentene hadde et veldig godt poeng. Samtidig har jeg blitt overbevist om at det hadde jeg også. Med andre ord har jeg fortsatt ingen åpenbare svar på hva som er «riktig» eller «galt» engasjement med «andres» musikk. Hva kan vi spille for å ha noe felles? Hvordan kan vi spille sammen på måter som gir alle involverte handlingsrom på sine premisser? Om doktorgradsprosjektet ikke har ført meg til noe klart svar i form av konkrete forslag til materiale for interkulturell musikkutøvelse, foreligger likevel noen svar i form av forslag til strategier som innebærer stadig å stille seg slike spørsmål.

Begeistringen rundt Fargespill fra folk både på innsiden og utsiden av ensemblet knyttes gjerne til musikkens krefter. Sosiologen Tia DeNora, som tidlig ble en teoretisk og metodologisk inspirasjon i arbeidet med dette doktorgradsarbeidet, påpeker at når musikk tillegges kraft, må en ta musikkens ontologiske beskaffenhet i betraktning: «What is the musical object? Can it be understood as a stimulus? What are its boundaries? How stable or interpretively flexible are musical objects?» (2013, s. 5-6) De samme spørsmålene er underliggende i min avhandling. Når musikk, og særlig hybrid musikk, framstilles som et svar på en rekke problemer, er det grunn til å se nærmere på det. Hvordan virker musikalske krefter i Fargespill? Virker de på samme måte for alle? I denne avhandlingen undersøker jeg slike spørsmål ved hjelp av filosofen Gilbert Simondons begrepsunivers. Gjennom analyser som iverksetter det han kaller *teknisitet*, *det affektivt-emotive* og *transindividualitet*, forsøker jeg å belyse musikkhendelsers mangefasetterte sammenhenger. Analysene tar musikkobjekter i betraktning som et åsted for kulturelle forhandlinger. Tre forskningsspørsmål har vært retningsgivende for avhandlingen:

- Hvordan fungerer musikken og dansen for de involverte i Fargespill?

- På hvilke måter kan musikkengasjementet i Fargespill sies å styrke eller svekke handlekraften hos de involverte?
- Hvilke muligheter og begrensninger kan det innebære å betrakte musikk som et verktøy i interkulturelle sammenhenger?

Det første spørsmålet indikerer en form for diskursiv analyse som tar utgangspunkt i Simondons *tekniske mentalitet*. Det har vært en viktig del av doktorgradsarbeidet å komme fram til en analysestrategi som tar høyde for at musikkengasjement er situert og kan krysse hverandre og innvirke på hverandre på ulike måter. Det andre spørsmålet undersøker utfallet for de involverte i henhold til prosjektene de har, og mulighetene de får gjennom å engasjere seg med musikken i samspill med andre. *Handlekraft* er et Spinoza-inspirert begrep som jeg bruker for å bringe en mangefasettert simondonsk analyse inn i spørsmål om inkludering og ekskludering, bemektigelse og marginalisering. Disse to forskningsspørsmålene behandles i tre analyseetapper i kapittel 5, 6 og 7 og i en oppsummerende diskusjon rundt handlekraft i kapittel 8. Analyseetappene har hvert sitt delfokus som tar for seg musikkhendelsene i lys av teknisitet (kapittel 5), det affektivt-emotive (kapittel 6) og det transindividuelle (kapittel 7). Det tredje forskningsspørsmålet forsøker å bringe erfaringer fra studiene av Fargespill som interkulturell praksis inn i betraktninger om interkulturelle musikkpraksiser generelt, og er utgangspunkt for diskusjonene i kapittel 9. Konklusjonene i denne avhandlingen tar ikke mål av seg til å komme med konkrete forslag til musikkutøvelse, men viser hvordan psyko-sosiale mekanismer kan fenge, fange, forlenge og fornye gjennom musikk. Det er i så måte ikke et forsøk på å generalisere funn, men et forsøk på å belyse interkulturalitet og musikk ved å bringe inn Simondons perspektiver slik de belyser, og belyses av, sammenhenger i Fargespill.

Avhandlingens innledende deler, kapitlene 1-4, tar sikte på å etablere noen forutsetninger for analyser og diskusjoner som føres i kapitlene 5-9. Kapittel 1 presenterer fenomenet Fargespill i henhold til ulike perspektiver: Fargespills offentlige omtaler av seg selv, offentlige omtaler fra publikum og denne forskerens møte med ensemblet. Kapittel 2 gir en kort innføring i eksisterende litteratur som på ulike måter har relevans for dette forskningsprosjektet, deriblant tidligere forskning på Fargespill. I kapittel 3 presenteres avhandlingens teoretiske forutsetninger ved en gjennomgang av begreper hos Simondon som

anvendes i analyser og diskusjoner. Kapittel 4 viser fram forskningsstrategier og metodologiske betraktninger.

Dette prosjektet har dreid seg om å undersøke musikk som diskurs, og hvordan forhandlinger, i form av musikkhandlinger som utføres på musikkhandlinger, foregår i og med det musikalske materialet. Prosjektet har også dreid seg om å undersøke demokratiske, bemektigende, inkluderende og mangfoldsproduserende ringvirkninger av musikken for de involverte i Fargespill, en interkulturell praksis som den siste tiden har fått stadig større oppslutning i form av økonomiske bevilgninger, representasjonsoppdrag og begeistret mediedekning. Samtidig har det ikke bare vært et mål å finne en strategi for å undersøke hvorvidt praksiser og samspillsituasjoner er inkluderende, bemektigende og mangfoldige. Det har også blitt et mål å finne en strategi for *hvordan praksiser og samspillsituasjoner kan undersøkes på inkluderende, bemektigende og mangfoldsproduserende måter*. Gjennom prosjektet har jeg stadig blitt oppmerksom på at musikkengasjement og det å analysere musikk ikke er en nøytral oppsummering av trekk som hvem som helst uten videre kan stille seg bak. En musikkanalyse, i likhet med en musikkopplevelse, knytter seg til prosjekter, vaner og forestillinger som det ikke er gitt at alle kjenner seg igjen i. En musikkanalyse har potensielt makt til å blokkere eller bane vei for anerkjennelse av ulike typer musikkengasjement. Jeg har med dette et håp om at avhandlingen skal kunne bidra til kunnskap om hvordan musikk lærere, musikk lærerutdannere, aktører innen *community music*, kunst og det frivillige musikk liv samt kulturpolitiske aktører kan opparbeide seg et mer avklart og samtidig fleksibelt syn på musikk og musik(kv)alitet. Det kan skape et utgangspunkt for undervisningsopplegg, arbeidsformer og institusjoner som strekker seg etter likeverdig samspill, gjensidig utveksling, utforskende kunnskapsproduksjon og musikkpraksiser som er oppmerksomme på, og åpne for, uenigheter og mangfold.

1.1 Fortellinger om Fargespill

Denne avhandlingen iverksetter et relasjonsontologisk perspektiv. Når jeg undersøker Fargespill som prosjekt og musikken og dansen som kommer til der, vil det blant annet si at det jeg undersøker, ser forskjellig ut fra forskjellige kanter. Når jeg med mitt forskerblikk i min forskerkropp, som også bærer preg av å være en musikkelskerkropp og en medmenneskekropp, opplever Fargespill, blir historien fortalt på min måte, slik jeg kobler den

til tidligere forskning og filosofiske perspektiver og skal få det til å passe inn i rammene for min avhandling. De som er involvert i Fargespill, har andre fortellinger. Aktører i Fargespill kobler Fargespill til det å stå på scenen foran et publikum, fellesskapet med de andre og hver på sitt vis til musikkpreferanser og personlige ambisjoner i livet. Gründerne og ledelsen i Fargespill forteller om kunstvisjoner, samfunnsvisjoner og det å møte mennesker som individer vi har noe å lære av. Det finnes en offentlig fortelling om Fargespill, og det finnes et mangfold fortellinger i kulissene. Publikum har sine opplevelser fra salen, og journalister, anmeldere, politikere og næringslivsaktører vurderer foretaket i kraft av kunstneriske kvaliteter og samfunnsmessige fordeler. Fargespill og musikken og dansen formes i henhold til ulike prosjekter som er viktige for dem som engasjerer seg. Ikke bare ser og høres det annerledes ut fra forskjellige kanter; ulike perspektiver møtes i forhandlinger som virker inn på lyd og bevegelse. Det kan være varierende preferanser blant aktører og ledelse i Fargespill. Samtidig har publikum en viktig rolle i utformingen av forestillingen, både det publikumet som faktisk har møtt opp og det potensielle, forestilte publikummet som finnes blant «hele det norske folk». Fargespill trenger et publikum, både for å få finansiert arbeidet og for å rettferdiggjøre det de driver med. Antakelig er det også slik at feltarbeidet mitt og den påfølgende avhandlingen innvirker på hvordan de involverte i Fargespill ser på prosjektet, slik alle disse perspektivene innvirker på mitt arbeid. I det følgende gir jeg en innføring i hvordan jeg betrakter Fargespill som felt slik det kommer til i et nettverk av tilknytninger mellom musikk og mennesker. Det er et forsøk på å gi leseren et innblikk i hva Fargespill dreier seg om, både gjennom fortellinger i det offentlige rom fra Fargespill og deres publikum (kapittel 1.1.1) og slik jeg har opplevd det gjennom mine observasjoner og tilstedeværelse (kapittel 1.1.2)¹.

1.1.1 Offentlige fortellinger om Fargespill

Gjennom blant annet vedtekter, hjemmesider, intervjuer og en Fargespill-manual utgitt på både norsk og engelsk (Hamre & Saue, 2011, 2012) presenterer ledelsen i Fargespill sin historie og understreker ideer som er viktige for dem. På hjemmesidene presenteres Fargespill på følgende måte, under overskriften «Hele verden på én scene»:

¹ Til syvende og sist er alle disse fortellingene selvsagt mine fortellinger slik de presenteres her. Kanskje ville det være mer redelig å plassere et slikt kapittel etter at forskningsstrategier og metoder er introdusert, ettersom det tidvis grenser opp mot å være forskningsresultater. Jeg velger likevel å plassere det her for å gi leseren et innblikk i hva Fargespill dreier seg om så tidlig som mulig. For metodologiske overveielser, se kapittel 4.

Fargespill er et kompani i Bergen bestående av barn og ungdom fra hele verden. På scenen møter vi rundt 100 aktører fra ca 35 ulike land, inkludert Norge. De fleste av aktørene er kommet til Norge som flyktninger og asylsøkere. Det er disse unge, lovende som er grunnstammen i Fargespill. Forestillingen bygges opp med folkesanger, regler og dans som de har tatt med seg fra sine respektive land og kulturer på ferden til Norge. Små perler fra verden som vi aldri ville fått oppleve om ikke disse barna og ungdommene hadde kommet hit. På en imponerende måte forenes disse musikalske perlene [med] norske musikktradisjoner og global ungdomskultur som hip hop og beatboxing. Resultatet er et nært, musikalsk møte med unge menneskers historie om hvem de er og hvor de kommer fra, avdekket gjennom musikk og dans. Opplevelsen bæres frem av et stort profesjonelt apparat av komponister, musikere, koreografer, instruktører, lyd-, lysdesignere og scenografer. (Stiftelsen Fargespill, s.a.a)

Aktørene og deres musikk og dans, nærmere bestemt folkekultur, er altså i sentrum for Fargespills aktivitet. Gjennom musikken og dansen kan publikum oppdage ny og spennende musikk og få et møte med ungdommene og deres respektive bakgrunner. Profesjonaliteten i apparatet rundt dem betraktes som en viktig forutsetning for dette.

Den første forestillingen med Fargespill ble laget i 2004 på oppdrag fra Festspillene i Bergen. Den var basert på en idé trommeslager og konseptkunstner Ole Hamre hadde kommet opp med året før, i forbindelse med en festspillforestilling med elever ved Bergen kulturskole, der han skulle lage små stikk som bandt elevinnslagene sammen. Som Hamre selv forteller:

Dette var barn som var flinke *på grunn* av en masse ting. Jeg har lenge vært fascinert av den spesielle energien som skapes av motstand, og tenkte derfor at mellomstikkene skulle fremføres av barn som var flinke *på tross* av en masse ting. (Hamre, 2011b, s. 16)

I fellesskap med sanger og pedagog Sissel Saue ble det laget musikalske innslag blant annet med barn som var rullestolbrukere og en gruppe ungdommer fra Nygård skole, nyankomne flyktninger, som alle kunne bidra musikalsk på sine særegne måter. Festspillene bestilte i kjølvannet av dette en forestilling «som rendyrket konseptet med de flerkulturelle ungdommene og folkemusikk fra hele verden» (Hamre, 2011b, s. 18). På bakgrunn av dette oppdraget fikk Hamre og Saue ideen til konseptet *Fargespill*. Etter hvert fikk de med seg koreografen Hilde Sol Erdal, og sammen utviklet de den første forestillingen i 2004. Siden har Fargespill laget nye forestillinger nærmest årlig (Hamre & Saue, 2011; Stiftelsen Fargespill, s.a.b). Fargespill har hatt et tett samarbeid med mottaksklassene på Nygård skole inntil den ble

avviklet som grunnskole i 2015, der de i samråd med lærerne har rekruttert barn som kunne ha glede av å være med.

Staben av ansatte har blitt utvidet gjennom årenes løp. I 2008 ble Kjersti Berge ansatt som daglig leder i forbindelse med at Bergen kommune gikk inn for å støtte Fargespill som kommunalt prosjekt over fire år. I 2009 gikk koreograf Erdal ut av prosjektet, og Elizabeth Guino-o kom inn. I 2011 skiftet Fargespill status fra å være et kommunalt prosjekt til å stå på egne ben som Stiftelsen Fargespill.² De får nå økonomisk støtte fra diverse støttespillere i næringsliv, kommune og fylke, og ved to anledninger har de vært inne på statsbudsjettet. Det er imidlertid en stadig kamp om økonomiske midler.

Fargespill i Bergen har i skrivende stund 8 ansatte fordelt på 6,25 årsverk. Konseptet har gjennom årenes løp vært lisensiert til 28 norske kommuner inkludert hovedstet i Bergen, i tillegg til 4 i Sverige (informasjon etter korrespondanse med daglig leder, 12. april 2018). Steder som kan tilby profesjonelle rammer rundt forestillingene, kan få status som Fargespill-grupper. Disse gruppene får tett oppfølging fra ledelsen i Bergen i form av kursing og veiledning i prosessen fram mot forestilling. Et flertall av gruppene er imidlertid tilknyttet under modellen Flere Farger, som legger opp til enklere produksjoner med mindre framføringer, men med den samme Fargespill-metodikken som utgangspunkt. Alle som blir lisensiert, får et kurs i regi av den kunstneriske ledelsen i Bergen, samt noe oppfølging via for eksempel Skype. I tillegg er det utarbeidet en manual til veiledning og inspirasjon for de som ønsker å jobbe slik Fargespill gjør (Hamre & Saue, 2011).

Fargespills virksomhet ekspanderer stadig, og det arbeides for at Fargespill-metodikken skal få fotfeste i skoleverket og i kulturskolen. Fargespill har innledet samarbeid med Høgskulen på Vestlandet om et etterutdanningstilbud i Interkulturell pedagogikk og fargespelmetodikk (Høgskulen på Vestlandet, s.a.). I tillegg har de innledet et samarbeid med Norsk kulturskoleråd vedrørende informasjon om og lisensiering av modellen (Norsk kulturskoleråd, s.a.).

Foruten å knytte arbeidet sitt til en bestemt metodikk, knytter de det også til en Fargespill-filosofi som skisserer målsettinger og perspektiver på musikk og mangfold. Da Fargespill ble egen stiftelse i 2011, ble formålene for Stiftelsen Fargespill uttrykt slik i vedtektene:

² Fra sommeren 2017 innbefatter Stiftelsen Fargespill også en avdeling i Oslo. Det er i skrivende stund tilsammen 13 ansatte fordelt på 8,95 årsverk i Bergen og Oslo. (Informasjon etter korrespondanse med daglig leder, 12. april 2018)

Stiftelsens formål er å drive kulturell virksomhet ved å lage forestillinger med barn og unge fra hele verden. Fargespill skal gjennom kunstnerisk virksomhet, og særlig gjennom musikk, sang og dans, søke å fremme samhandling og forståelse mellom ulike etniske og religiøse grupper i samfunnet. På den måten skal Fargespill søke å gi deltakerne og publikum en opplevelse av mangfoldets muligheter. Fargespillforestillingene skal ha høye kunstneriske ambisjoner, og rammene rundt aktørene og forestillingene så som lyd, lys, musikere og scenepersonell skal holde høyt profesjonelt nivå. (Stiftelsen Fargespill, s.a.e)

Fargespill understreker ofte, som her i vedtektene, at de er et kunstprosjekt. Samtidig er de også opptatt av å fortelle om de sosiale ringvirkningene. Fargespill er tuftet på møter aktørene imellom og mellom aktører og ledere. Fargespills forestillinger skal samtidig være et møte mellom aktørene og publikum. Hvordan dette skjer gjennom sang og dans, er nærmere beskrevet i Fargespill-manualen:

Vi tenker oss at det er en slags intuitiv innsikt i mulighetenes verden, og vi føler selv at vi hele tiden i arbeidet med *Fargespill* blir påminnet at møtet mellom forskjellige verdener ikke trenger å være en trussel, men tvert om er vår viktigste kilde til vekst og utvikling. Om vi skal dømme etter tilbakemeldingene vi får fra publikum, er det akkurat det samme de sitter igjen med: en følelse. Ikke som en pro et contra-liste, eller av antall verbale fulltreffere i en politisk debatt. Men en bred og dyp intuitiv opplevelse av mangfoldets velsignelse. (Hamre, 2011c, s. 52)

Musikken og dansen settes i forbindelse med følelser av fellesskap og en intuitiv forståelse av at forskjeller ikke bare er interessante, men også nødvendige.

For Fargespill er kvalitet og profesjonalitet viktig. Som i så mange andre sammenhenger i kunst- og kulturverdenen er det ikke så lett å finne utsagn om hva Fargespill legger i kvalitet, men de understreker viktigheten av et profesjonelt støtteapparat, slik det også nevnes i vedtektene. Det anses som en slags arbeidsfordeling:

En grunnleggende idé i Fargespill er at det er to element som må være tilstede for å skape sterk scenekunst: Uttrykkskraft og profesjonalitet. I Fargespill deler man på disse oppgavene. Barna og ungdommene har uttrykkskraften – en historie å fortelle gjennom sin egen kulturarv. Historien gis så profesjonelle rammer i form av kunstnerisk og teknisk personale fra øverste hylle for å løfte historien og gi den kraft. (Stiftelsen Fargespill, s.a.f)

Ideen er å ta utgangspunkt i sanger og danser som barna har med seg, et repertoar som her betraktes i form av kulturarv. De får anledning til å fortelle sin historie gjennom det de har med seg, til glede for både seg selv og andre. I Fargespillmanualen finnes råd om det som der er kalt «overleveringssituasjonen», de situasjonene der barn eller ungdommer er samlet for å

bli kjent, synge sammen og dele sanger og danser med hverandre og med lederne. Det understrekes der at det er viktig å opprette trygghet og tillit. En må ta seg god tid, ikke presse, og sørge for at situasjonen ikke fører til nederlagsfølelse for de som kommer med – eller ikke kommer med – en sang. Det må også forventes full konsentrasjon og respekt fra alle som er tilstede, og at bidraget anerkjennes med applaus og jubel. En rådes videre til å holde opptaksutstyret klart, for å sikre at en får med seg det som kommer.

Etter et par av disse øktene sitter man igjen med mange sanger hvorav kanskje bare et fåtall kan brukes. Ofte klarer vi bare å fange opp en frase av sangen, men dette kan hjelpe til slik at vi neste gang klarer å lokke fram resten. Noen ganger har vi også bare brukt denne ene frasen fordi den er fin og kan stå for seg selv eller passer med en frase fra en annen sang. Denne fasen er en spennende skattejakt. Noen ganger sitter vi i timer uten resultat men det er ikke så mye som slår følelsen når vi finner juveler. (Hamre & Saue, 2011, s. 65)

Proessen med å samle inn sanger og danser kalles da også til daglig *skattejakten*. Materialet som aktørene kommer med, omtales ofte i gemmologiske ordelag: «det ligger juveler under hver stein vi snur» (Hamre & Saue, 2011, s. 20), «små perler fra verden» (Stiftelsen Fargespill, s.a.a), «uslepne diamanter» (intervju med leder, 03.02.2015). Metaforene antyder også en prosess der aktørene av og til trenger hjelp til både å lokke sangen fram og til å foredle den. Et viktig aspekt ved arbeidet for Fargespill er å bidra til at aktørene blir stolte av kulturarven sin, som også kommer det norske folk til del. Sangene og dansene er «kulturskatter som aldri ville ha kommet hit hvis ikke [aktørene] hadde kommet» (Bræin 2011b, s. 47). Å oppskatte barnas bidrag er dermed et ledd i en slags dobbel økonomi: Barna får anerkjennelse og blir stolte, omgivelsene får ta del i verdens mange skjulte perler.

I tråd med dette betraktes folkemusikk som det bærende elementet i Fargespill. Gründerne opplever at folkemusikken har noe universelt ved seg, noe som er gjenkjennbart på tvers av kulturer og generasjoner:

OLE: Vi bruker det universelle som møtepunkt. Grunnen til at enkelte av de gamle norske folketonene har overlevd i hundrevis av år, er at de treffer alle. Noen av dem står igjen og har overlevd tidens tann, det har med kvalitet å gjøre.

SISSEL: Hvis andre har lyst til å legge en annen musikktype til grunn for et Fargespill-inspirert arbeid, er det sikkert mulig også. Men vi har valgt folkemusikken.

OLE: Jeg mener at du ikke kan kalle det Fargespill hvis du ikke bruker folkemusikk. Det er en forutsetning. Det går ikke an å bruke Kaptein Sabeltann eller Shakira. Materialet vi bruker, trigger alle fordi det har disse universelle kvalitetene. Ungene elsker hverandres sanger umiddelbart, uansett hvor de kommer fra i verden.

SISSEL: Men det viktigste er uansett å ta utgangspunkt i lek, fellesskap, noe som alle deler.

OLE: Ja, vi har jo med hiphop og breakdance i våre forestillinger, det er også universelt på et vis, ungdomskulturen er global og verden er blitt så liten. Man beatboxer alle steder, fra Valdres til jungelen i Mali. Men det står der innenfor en ramme som ellers er konsentrert om folkemusikk. (Bræin 2011a, s. 34-35).

Det er dermed ikke nødvendigvis enighet om hva slags musikk som innehar universelle kvaliteter, men det italesettes her en sterk opplevelse av at folkemusikk i alle fall har det. Å møtes i musikk og lek er noe alle kan ta del i. Hva de universelle kvalitetene består i, utover at de har tålt tidens tann, er ikke nærmere spesifisert, men det å anerkjenne kvalitet og arbeide for kvalitet er et aspekt som knyttes til Fargespills kunstperspektiv. Et ofte hørt slagord i Fargespill-sammenheng er: *Hvis man blir oppfattet som en ressurs, så blir man en ressurs* (Hamre, 2011b, s. 15; Stiftelsen Fargespill, s.a.c).

Kunsten gir nemlig i seg selv unike muligheter fordi den er ressursøkende i sitt vesen. Et sosialt prosjekt spør "Hva mangler du?". Men kunsten spør "Hva har du?". På denne måten kan et kunstprosjekt få positive sosiale konsekvenser som man sjelden får gjennom sosiale prosjekt. Derfor er kunstlivet en arena der man kan fjerne offerroller og skape likeverd, noe som er en forutsetning for alle gode samliv. (Stiftelsen Fargespill, s.a.c).

Fargespills ressursfokus er også et viktig pedagogisk prinsipp for Fargespill, og det er ved dette prinsippet de knyttes til feltet interkulturell pedagogikk (Høgskulen på Vestlandet, s.a). I denne sammenhengen betraktes mangfold både som «premiss og metode», slik mangfold betraktes som en ressurs. Mangfold som premiss og metode innebærer i denne sammenhengen emner som «[k]reativitet og musikk som kommunikasjonsmiddel/-form» og «[k]ultur, makt og demokratisk kompetanse».

I Fargespill-manualen knyttes ressursperspektivet til at aktørene bidrar med musikk og dans og fantastiske sceneprestasjoner: «Det vi fokuserer på, er hva de kan bidra med. I et forestillingsperspektiv handler det om å lage en god forestilling. Vi bruker barna og ungdommene fordi de er de eneste som kan gjøre det de gjør» (Bræin, 2011a, s. 34). Den kunstneriske ledelsen forvalter sangene og dansene og sørger for at de brukes på måter som gagnar det sosiale miljøet og på måter som gir den enkelte aktør anerkjennelse. Det kan for eksempel dreie seg om å kombinere musikken til aktører som er på kant med hverandre for å gi dem en felles mestringsfølelse, eller å finne to sanger som passer godt sammen. I henhold til manualen er det nye som kommer til i kombinasjoner og arrangementer, den kunstneriske

ledelsens oppgave: «Til syvende og sist handler det om de kunstneriske valgene, som er vår jobb å ta» (Bræin, 2011a, s. 41). Å lære andres sanger er en kilde til kunnskap, tillit og bekræftelse. Det er en idé som baserer seg på gaveutvekslingen, «et gammelt og velprøvd sosialt ritual» (Hamre, 2011a, s. 12). Lederen har ansvar for å tilrettelegge for gaveutvekslingen, å sørge for en god forestilling og å få en god lærings situasjon til å oppstå. Aktører og elever bidrar med råstoff til det ledere eller lærere utformer, og som aktører og elever framfører, slik det framstilles i manualen.

Fargespill er imidlertid et prosjekt i stadig endring. Når aktørene presenteres på hjemmesidene, er det fokus på at de bidrar med sine ressurser som «innholdsleverandører» og «instruktører» (Stiftelsen Fargespill, s.a.g). De kommer med materiale, og mange av dem «står for innstudering, kostymer og/eller koreografi/rekonstruksjon, under veiledning fra den kunstneriske ledelsen». Noen av aktørene leies inn som instruktører i andre Fargespill- og Flere Farger-grupper. I tillegg til det som har med forestillingene å gjøre, krediteres de som foredragsholdere i ulike sammenhenger, og det bemerkes at flere av fargespillerne står godt på egne ben med soloprosjekter utenfor Fargespill. Definisjonen på aktørene som ressurser har blitt videre, samtidig som det også presenteres en nokså tydelig arbeidsfordeling på hjemmesidene: «Topp kvalifiserte komponister, musikere, koreografer, lys- og lyddesignere, scenografer og instruktører ivaretar den profesjonelle rammen, og inni denne rammen står barna og ungdommene og byr på seg selv, sin kultur og historie» (Stiftelsen Fargespill, s.a.c).

Når publikum forteller sine historier om Fargespill, er det enstemmig begeistring å spore. Folk som har kjøpt billetter til Fargespills forestillinger legger igjen kommentarer med beskrivelser av forestillingen som et «fantastisk inspirerende», «sterk[t] og engasjerende», «sjarmerende og gledesfylt» «fargerikt fyrverkeri» (Ticketmaster Norge, 2016). Mange påpeker kvalitet og profesjonalitet i oppsetningene og lar seg imponere av «en rekke strålende enkeltutøvere og, ikke minst, perfekt og tight regi». Pressens historier har vært et slags kappløp i å berette om kjendisers gåsehud og rennende mascara. I forbindelse med en anmeldelse i Bergens Tidende av Festspillenes åpningskonsert i 2016, omtales Fargespill som en «[bombe] av et etno-bergensk danse- og musikkprosjekt, som mer enn noe annet beskriver håpet i Festspillenes grense-program: At kunsten kan rive ned en mur eller to eller tre» (Bjerkestrand, 2016). Etter Fargespills første konsert med Real Ones skriver Engelstad (2015) i samme avis om «elle vill og fordomsfri livsglede», «dans fra alle verdensdeler, imponerende solistopptredener og musikalsk virtuositet»: Han skriver videre: «At musikk kommuniserer

uansett språk og kulturbakgrunn bevises til fulle. Og at i bunn og grunn er vi strengt tatt likere enn vi tenker til daglig.»

Politikere i begge ender av skalaen har twitret ivrig om møter med Fargespill, og de rydder gjerne (i alle fall tidvis) plass for Fargespill på budsjettene sine, både i Bergen og i andre byer. Fargespill har vunnet flere priser og utmerkelser. De vant Bergen teaterforenings «Rampeløkten» i 2006 (Bergen teaterforening, s.a.); de fikk Hordaland kommunes kulturarbeiderpris i 2007 med karakteristikken «eit unikt prosjekt både i kunst- og samfunnssamanhang» (Hauge, 2007); de fikk Medaasprisen i 2011, som deles ut til «ein utøvande kunstnar som i Ivar Medaas si ånd tek utgangspunkt i lokale musikalske tradisjonar og som brukar eigen dialekt» (Medaasprisen, 2015), og CDen *Fargespill* (2011) ble nominert til Spellemannsprisen under åpen klasse; i 2013 fikk de finaleplass i Gullsekken, Den kulturelle skolesekkens utmerkelse for de beste produksjonene gjennom året. I 2014 ble Fargespill tildelt Redd Barnas Eglantyne Jebb-pris for å bidra til «å innfri barnekonvensjonens viktige artikler om barns rett til medvirkning, barns rett til å bli møtt med respekt og forståelse og retten til en meningsfull fritid» (Sommerseth, 2014). I 2015 ble de «Årets hordalending» og fikk Bergen kommunes pris for likestilling, inkludering og mangfold. Som Årets hordalending ble de hyllet for å øke forståelse og fellesskap både hos publikum og utøvere ved å bygge broer og «binde saman musikalske perler på ein imponerande og profesjonell måte» (Eriksen, 2016). Likestillings-, inkluderings- og mangfoldsprisen trakk fram hvordan Fargespill går foran med et godt eksempel ved å se inkludering og mangfold «som en viktig verdi og ressurs» i ekstra utfordrende tider:

Fargespill viser hva som kan bli skapt av møtet mellom mennesker med ulik bakgrunn. Forestillingen har åpnet et rom hvor barn og unge har fått anerkjennelse for seg selv, talentene de har og mulighetene som står foran dem. Gjennom det sterke samholdet som blir vist på og bak scenen, er Fargespill gode forbilder og pionerer for oss andre når det gjelder mangfold og integrering. I Fargespill står møtet mellom kulturene sentralt. Det norske møter det unorske i en gjensidig utveksling. Magien i forestillingen oppstår nettopp i dette møtet. (Bergen kommune, 2016)

Fargespill har altså blitt anerkjent på flere fronter, både som kunstnerisk prosjekt med musikken i fokus, og som integrerings- og bemektigelsesaktør.

Det i skrivende stund nyeste tilskuddet på stammen av begeistrede publikumsbekjennelser kommer fra anmelder Bjånesøy (2017) i Dagbladet etter en konsert

med Fargespill og KORK. Han forteller hvordan han fikk vervet en skeptisk kamerat til fanklubben:

På et tidspunkt i livet er vi mange som dessverre er passert begeistringens storhetstid, og evnen til å la seg forføre er byttet ut med skepsis.

Normalt ville jeg også stilt meg noe avventende til en forestilling som kaller seg «Fargespill», der de fleste av aktørene er flyktninger og asylsøkere. Høres ikke dette veldig kulturskoleaktig politisk korrekt ut?

Ingen vil da være politisk korrekt nå om dagen? Det hjalp ikke at jeg leste fra programmet til ham:

- Forestillingen bygges opp med folkesanger, regler og dans som disse unge har tatt med seg fra sine respektive land. Disse perlene forenes med norske musikktradisjoner.

Han ble ikke overbevist. Under tvil ble han likevel med.

Før det var gått ti minutter var vi begge begeistret. Og på gråten. For en sjarm! For en vilje! For en kvalitet! For et trøkk!

Publikum forteller om et fyrverkeri av en forestilling som alle burde få med seg, og det anbefales å investere i lometørklær og vannfast mascara. Journalister, anmeldere, politikere og næringsliv forteller om et foretak det er verdt å støtte i kraft av at det har kunstneriske kvaliteter og samfunnsmessige fordeler. Det én ting som ser ut til å knytte fortellingene sammen: begeistring. Fra alle kanter er det et enormt stort engasjement for Fargespill. Glede, energi og gode følelser preger fortellingene. Det virker som om alle finner gjenklang i Fargespill-musikken.

Fortellingene om Fargespill har vært utelukkende suksesshistorier. De har handlet om aktører som har fått et nytt liv i Norge gjennom musikken, fiender som gjennom musikken har forsonet seg med hverandre, aktører og ledere som har fått nye perspektiv, publikum som har blitt begeistret og berørt av sjarm og høyt nivå, generelt fortellinger om et foretak som har vært i ekspanderende medvind fra alle hold. Det har vært lite kritikk å spore. På den tiden jeg gjorde feltarbeid hos Fargespill, var det ingen som hadde gått offentlig ut med innvendinger verken mot konsertene eller måten Fargespill jobber på. Under et møte med Fargespill-ledelsen i desember 2015 hvor jeg la fram noen foreløpige resultater av forskningen min, ble kritiske perspektiver ønsket velkommen. «Vi går bare og venter på det, det er ren matematikk. Du blir hyllet av media i det ene øyeblikket for så å bli kritisert i det neste. Vi ønsker å bli utfordret,» sa de. Derfor kan det betraktes som en milepæl i Fargespill-historien da de 7. juni 2016 deltok i en paneldebatt i regi av Grieg Research School – de ikke bare deltok, men de var tema for selve debatten. Tom Solomon (se Solomon, 2016a) ved Griegakademiet kritiserte Fargespill for å «iscenesette norsk multikulturalisme». Han hevdet at barna og ungdommenes

kropper og stemmer ble brukt til å fortelle en historie som det norske samfunn ønsker å høre om seg selv. Selv om Fargespill ble sagt å være et prosjekt på innvandrerminderhetenes premisser, mente han det likevel var et prosjekt på den norske majoritetens premisser. Et kunstnerisk team av hovedsakelig hvite nordmenn produserte forestillingene, og andre kulturers musikk ble satt i relieff til norsk musikk, som det som var forskjellig fra det norske.

Jeg vil i denne sammenhengen peke på et viktig aspekt ved Fargespills virksomhet som ikke behandles på hjemmesidene eller i manualen. Det er nemlig et ønske om at aktørene skal «eie» forestillingen. Det innebærer, i tillegg til at det er aktørene som bidrar med innholdet, at det de vil at aktørene skal være *fornøyde* med forestillingen, og ikke minst fornøyde med det de selv har bragt til torgs. For å få til det, kreves det forhandlinger og kompromisser. Skal en tro manualen og hjemmesidene, ser ikke dette ut til å være noen utfordring. Misforståelser og forhandlinger tematiseres ikke, selv om det er en del av den daglige omgangen med musikken og aktørene. Sangene kan være lette eller vanskelige å lære, og de kan være ufullstendig oppfattet fra aktøren som bringer videre eller lederne som tar imot, men det finnes tilsynelatende ikke uenigheter innad i Fargespill om hvordan sangen og dansen skal være. Uenigheter finnes i form av ulike kulturers tilnærminger til grensesetting, punktlighet, språk og hvor uvant eller meningsløst det virker for mange å øve, men en slik problematikk er ikke å finne koblet til musikken og dansen: «Bruk enkelt språk og mye kroppsspråk og mimikk. Kommunikasjon uavhengig av språk er en viktig forutsetning for likeverdige møter mellom nordmenn og innvandrere. Sang og dans er en god arena for slik ordløs kommunikasjon» (Hamre & Saue, s. 2011, s. 67). Selv om slik problematikk ikke nevnes i Fargespill-manualen eller på hjemmesidene, er dette likevel tematikk som har dukket opp i offentlige fortellinger om Fargespill i kjølvannet av kritikken. Aktørenes viktige rolle understrekes:

Hele grunnlaget for Fargespill er nettopp at aktørenes kompetanse på egen kultur er suveren. Deres ideer, ønsker og personligheter er sentrale i utviklingen av enhver forestilling. ... Alt dette forsvinner hvis man bare ser på forestillingen alene. Konsekvensen blir at man ikke ser aktørenes eget perspektiv. Som mangeårig Fargespillaktør Irene Kinunda sa til Solomon under debatten på Høgskolen i Bergen: «Ved å fremstille det som du gjør, fratår du meg æren for jobben jeg gjør i Fargespill og gir den til Ole Hamre». (Moberg et al., 2016)

Av en eller annen årsak har Fargespills offentlige fortellinger levnet liten oppmerksomhet til den jobben Kinunda og de andre gjør, utover at de kommer med sin kulturarv. Det betyr ikke

at den er uvesentlig for Fargespillers historier om seg selv, og det er en historie som stadig oftere blir fortalt.

Å bli beskyldt for å overkjøre aktørens integritet kan være tungt å svelge for et prosjekt som nettopp har slike relasjoner som sitt utgangspunkt.

At [det at vi har med norske barn og ungdommer sammen med de fra andre land] er uvanlig, sier noe om at vi tegner et bilde av *dem* og *oss* når vi som samfunn forholder oss til innvandrere. Det er dette bildet som er kilden til denne sausen av negativ og positiv stigmatisering som er så ødeleggende for et likeverdig møte. Fargespill handler ikke om «de derre innvandrerne». Fargespill handler om oss.» (Bræin, 2011a, s. 37)

Fargespill kjenner seg dårlig igjen i en karakteristikk der de blir sagt å bidra til å øke forskjellen på nordmenn og innvandrere. Hva Fargespill tilbyr og ikke tilbyr, kan dermed se ganske ulikt ut fra innsiden og utsiden. Om det er mange offentlige fortellinger om Fargespill fra ledelsen, journalister og diverse samarbeidspartnere, som i alle fall tidvis forsøker å løfte fram aktørens perspektiv, er det foreløpig et beskjedent antall fortellinger fra forskningsfronten. Fargespill ønsker å bli forsket på, selv om, og kanskje nettopp fordi, det kan bety å oppdage at ikke alt fungerer slik de ønsker. Denne avhandlingen kan forhåpentlig bidra i så måte, selv om min forskning primært undersøker Fargespill knyttet til samspill i interkulturelle praksiser og ikke er tenkt som evalueringsforskning. Mine fortellinger trekker dermed Fargespill inn i mitt univers av musikkfilosofi og kulturstudier, inn i mitt prosjekt med å utforske musikk som interkulturelt verktøy. Det er likevel å håpe at det jeg skriver vil være mulig å kjenne seg igjen i for deltakerne i studien.

1.1.2 Mine fortellinger om Fargespill

17. mai 2014 skulle bli mitt første møte med en Fargespill-forestilling. De var invitert til operaen i Oslo i anledning 200-årsmarkeringen av den norske grunnloven, og vi var lovet «en storslagen feiring av vår mangfoldige fortid og vår felles framtid» (Den Norske Opera & Ballett, [2014]). Jeg ankom operaen i Heddals-bunaden min, på tross av at jeg fryktet det kunne bli litt kleint. Det som på folkemunne også kalles «Oslo 3-bunaden», kan like gjerne knyttes til velstand og nasjonalromantikk, for ikke å si nasjonalpatriotisme, som til min farmor. Men det er nå engang det jeg pleier å ha på meg på nasjonaldagen. Jeg gikk til og med

ut av mitt gode skinn og tok selfies utenfor operabygget, og erklærte med det starten på det etnografiske prosjektet mitt.

Forestillingen er knapt i gang, og tårene melder allerede sin ankomst. En jente, antakelig med afrikanske aner, står alene på scenen og synger en variasjon over en norsk sanglek. Stødig, bestemt og akkurat passe barnlig leverer hun budskapet: «Ta den sang og la den vandre fra den ene til den andre. Sangen er min, det sier jeg – nettopp nå er sangen hos deg». En blond jente i bunad kommer bort til henne og blir med på en klappelek. Flere og flere barn kryr pyntelig rundt på scenen mens de synger sangleker fra ulike kanter av verden, sirlig arrangert i kontrapunkt. Tårene holder seg foreløpig pent over nedre øyelokk. De renner ikke over før en ung mann, muligens nord-afrikansk, løfter hodet og mikrofonen og slynger inderlige, såre og trygge melodilinjer ut og oppover. Tonene gnisser deilig mot de tempererte synth-akkordene. Synger han om noen? Guden sin? Landet sitt? Det virker ikke som om han er «en av ungene». Han virker profesjonell. Plutselig eksploderer sangen i en overtalende groovy beat. Jeg klarer ikke å sitte stille, og rockefoten går i bunadskoene. Noen unge kvinner, antakelig med norskfødte foreldre, slutter seg til og korer ham. Myke, presise jazz-stemmer blander seg med fusion-sounden fra det dyktige bandet. Det er energisk tribal-dans. En ny ung kvinne dukker opp. Hun har på seg tights og converse som en hvilken som helst norsk tenåring, og blusen og hodeskjerfet er det jeg oppfatter som trendy afrikansk. Med popstjerne-kvalitet synger hun Kråkevisa, og den norske folketonen blander seg perfekt med den nord-afrikanske sangen. Etter en time med ulike konstellasjoner av barn, nasjonaldrakter og dansing, inkludert imponerende indisk munnperkusjon og en powerballade i 7/8 sunget av alle de 80 aktørene, slår de meg ut med den norske nasjonalsangen: Ja, vi elsker dette landet! Små brokker av sangen blir sunget i loop av ulike grupper barn på scenen. En kakofoni av stemmer og lyder beveger et harmonisk teppe som små glitrende krusninger i skjærgården en godværsdag. Ja, dette er sannelig «et eneste stort polyfonisk fellesskapsmantra» (Den Norske Opera & Ballett, [2014])!

Samtidig spør jeg meg selv: Setter aktørene på scenen like stor pris på den jazza fusion-stilen med overraskende vrier og kombinasjoner som jeg gjorde? Kjenner de igjen sin egen musikk? Hvem får mest ut av dette? Jeg håper inderlig jeg får innpass hos Fargespill, for dette virker som et perfekt sted å studere samspill der de involverte bringer med seg ulike preferanser og måter å engasjere seg med musikk på. (Basert på feltnotat fra 17.05.2014)³

Jeg fikk innpass, til tross for stor pågang fra folk som ville forske på fargespillerne. Ledelsen ønsket prosjektet mitt velkommen fordi det skulle fokusere på musikken, «for det er jo akkurat det vi driver med». Påfølgende høst begynte jeg feltarbeidet. Jeg ble invitert med på øvelser og fikk etter hvert tilbud om å benytte meg av et kontor som likevel stod tomt i Villa Fargespill. Gradvis har jeg blitt kjent med aktører og ledere i øvingssituasjoner, på scenen og bak scenen. Jeg har hatt samtaler hjemme hos aktører, i garderobes og trappeavsatser, på kafé i Bergen sentrum og i Villa Fargespill, deriblant på kontoret «mitt».

Fargespills fyrverkeri på scenen har vært gripende, og det har vært mye å ta for seg der med hensyn til å undersøke hva Fargespill forsøker å gjøre gjennom musikk. Samtidig har det

³ Avsnittet er en oversatt og noe omarbeidet del av en tidligere publisert tekst (Thorgersen, Brinck, Kvaal & Thorgersen, 2015).

å følge Fargespill i kulissene åpnet flere perspektiver på det som foregår. Her kan alle engasjere seg i det som bare noen få kan gjøre på scenen. Her prøves og lekes og mestres, her knyttes sosiale bånd. Her er også disiplinering fra dyssende kropper og talende blikk, men i neste øyeblikk kan musikken overta den rollen – inn og ut av lek og alvor. Jeg skal forsøke å ta leseren med bak scenen under en forestilling med Fargespill.

80 aktører er på vandring fra tilholdsrommet nede i Klokkeklang opp til scenen i Peer Gynt-salen. Assistenten og ledere gjeter små og store, nasjonalkostymer, omfangsrike danseskjørt, fargerike t-skjorter, intrikat flettede frisyre og smarttelefoner opp trappa, gjennom garderober og ganger og inn bak scenen. På andre siden av sceneteppet venter dagens første pulje med skoleelever som skal få se Fargespills jubileumsforestilling. Det unge publikumet hylt idet forestillingen starter med et videoklipp. Ver no velkomne med æra. Så blir de helt stille. Én etter én gruppe skal inn på scenen. Assistentene og en av lederne sender dem inn med lydlose, entusiastiske armbevegelser og mimikk: Kom igjen!

Etter åpningsnummeret kommer folk løpende av scenen mens de vrer av seg t-skjorter og skjørt. De snakker ikke, men skynder seg så det blir tramping i gulvet. En assistent lager dempebevegelser med hendene for å få dem til å lage mindre lyd. Ungdommene hjelper hverandre med å skifte og knyte. De yngste barna stimler sammen for å kunne se neste nummer mellom åpningene i sceneteppet. Flere av dem gjør dansetrinnene som foregår der ute. Fire barn har samlet seg i sirkel bak sceneteppet og står og danser. En annen gjør noen små bevegelser for seg selv, og plutselig er han inne i en heftig solodans. En assistent kommer styrtende og trekker ham i armen – han skal inn på scenen.

Jeg sitter rett bak sceneinngangen på venstre side og skriver på laptopen. Folk smiler til meg når de går forbi. En av de eldste ungdommene kommer bort og spør om det går bra. Jeg smiler og sier ja, han klapper meg på hodet og holder hånda der en stund. En av danserne repeterer stille noen av trinnene til neste dans for seg selv. En annen danser seg fram med både armer og ben svingende fra åpningen på den andre siden. Hun som skal synge lager oppvarmingslyder, glissandi opp og ned mens hun blåser trompet med leppene. En av ungdommene er i ferd med å ta en selfie. Etter nummeret kommer sangeren hoppende glad inn fra scenen og omfavner en av Fargespillveteranene som er gjestesolist under forestillingen. Deretter kommer hun bort til meg og slår av en prat. Hun hadde en god følelse i dag. Jeg påpeker at de små kan alt som foregår på scenen. Hun sier det kanskje har noe å gjøre med at de er barn, at de ikke bruker tankekapasiteten sin til å bekymre seg for om det går bra. Mens vi står og prater, starter et nytt nummer. «Åh! Den e' så kul! Den bare må eg se!» Hun løper bort blant de andre som stimler sammen for å overvære dansen, aktører som assistenter.

En av lederne har et svare strev med å få samlet de minste som farter dansende rundt, men snart er de samlet på geledd. I løpet av neste nummer skal samtlige aktører ut på scenen igjen. De litt eldre barna hysjer på de yngste når det kommer noen utbrudd. Noen av barna begynner å synge kontant idet solisten setter igang. Mange synger med mens de holder hverandre i hendene og svinger fram og tilbake. Enkelte ser en smule fraværende ut der de stirrer tomt ut i luften, men en eller annen autopilot trekker dem med seg. Avslutningsnummeret er på, og gulvet gynger under meg. Inspisienten går og rydder rekvisitter så de er klare til neste forestilling. Salen jubler og hylt. Hele gjengen flokker seg av scenen. En av ungdommene løfter en ung aktør under armene og bærer ham dinglende bortover. Noen av barna synger på avslutningsnummeret hele veien ned tilbake til Klokkeklang.

Det er pause før siste konsert denne dagen. Noen av de litt eldre jentene kommer på at de vil gå i butikken. Sønn? Sier noen og peker nedover bunader og andre etniske kostymer. Ja, ja. Vi går sønn, konkluderer de. Folk sitter rundt bordene og skravler. Det er god stemning. Noen av de yngste løper og leker der det er litt større

plass på gulvet. Jeg kan ikke se noen som sitter alene, bortsett fra én, som kommer bort til mitt bord, der jeg sitter alene for øyeblikket. Hun har vondt i hodet og forsøker å trekke seg tilbake fra støyen.

Rett før de skal inn på scenen igjen, er det en av ungdommene som vil holde en tale. Han står i trappa over de andre sammen med lederne og et par av de yngste, som tydelig synes det er stas å stå der. Han forteller at han skal flytte på grunn av skolegang, og ønsker å takke for fantastiske år i Fargespill. Han sier han aldri har følt seg så velkommen som her. Stemmen hans er hes. Han sier han har bestemt seg for at han ikke skal gråte. Folk gir tydelig uttrykk for at de synes dette er leit, sier «ååh» og holder rundt hverandre. Han formaner forsamlingen om å gjøre forestillingen til ære for en tidligere aktør, ikke for ham, understreker han, men for henne. Etter at han er ferdig, sier en av lederne at det av og til er sånne triste ting som skjer, og nevner navn på aktører som ikke lenger er med i Fargespill, noen av dramatiske årsaker. Nå skal de gå ut på scenen og gjøre dette for dem. Alle jubler. Så er det tid for skjørt, skjorter, telefoner og frisyre å ta fatt på veien opp til Peer Gynt igjen. (Basert på feltnotat fra 17.11.2014)

Timene jeg har tilbragt bak scenen med Fargespill, har hatt mange slags innvirkninger på meg. Jeg har fått se «maskineriet» i sving, der den nøyte planlagte forestillingen må gå sin gang, og gjør det, parallelt med et helt lite samfunn av folk i sin egen lille verden og i kontakt med hverandre og det som foregår på scenen. Jeg har blitt en del av inventaret bak scenen, og selv i disse stressede omgivelsene har folk funnet plass til å vise en slags inkluderende omsorg for meg, slik de også viser interesse og omsorg for hverandre. Fysisk berøring, ord og ansiktsuttrykk knyttet til spenning og emosjonelle oppturer ser ut til å skape stemning og samhold. Jeg har lagt merke til hvordan det som foregår på scenen i høyeste grad er relevant for det som foregår bak scenen, ikke bare fordi de må følge med på når de skal inn, men tilsynelatende også som et ledd i samværet aktørene imellom og som et ledd i individuelle prosjekter der de forsøker å få til det som danses og synges på scenen, og som utgangspunkt for noe nytt å prøve seg på. En av aktørene pleide å stå bak sceneteppet og synge og danse alt som foregikk i løpet av forestillingen. Vedkommende kunne alt, fra intrikate rytmiske markeringer og bevegelser til lange sangtekster på flere språk. Det så ut til at de involverte ble ristet sammen i en blanding av lek og alvor.

En slik veksling mellom lek og alvor så jeg også på øvelsene. Likevel hadde øvelsene et aspekt som ikke var tilstede i forbindelse med forestillingene, verken på eller bak scenen. Her foregikk forhandlingene om hvordan sangen og dansen skulle være på scenen. Det var ledere som holdt i tømmene, men aktører var også i prinsippet invitert til å komme med sitt. Ikke sjelden skjedde det ved at det presset det seg fram løsninger på problemer som oppstod der og da. I Fargespill holdes det øvelser av forskjellig slag, både i mindre grupper med dans og kor, ofte aldersdelt, og samkjøringsøvelser med både aktører, korister og band tilstede. Noen øvelser har som mål å øve inn et planlagt arrangement eller en koreografi, mens andre øvelser

har som mål å utvikle dette i fellesskap. Jeg skal ta leseren med på en fellesøvelse, den første jeg overvar, før viktige temaer hadde krystallisert seg, men som allerede her kan anes: rollefordelinger, musikkjangre, omsorg og stemningen i rommet.

Hele Fargespill fyller smått om senn lokalet på Hotel Terminus. Bandet sitter og gjør seg klare. Keyboardisten blir i noter. Trommeslageren spiller en funky groove som markerer synkopert ener på hi-haten. Gitaristen plukker funky med. Mylderet brytes av et voldsomt feedback, som varer en stund. Folk holder seg for ørene. Etterpå er det helt stille. Så begynner noen å le. Mylderet starter igjen. Deltakerne sitter rundt ulike bord og prater med hverandre. Når nye aktører dukker opp, får de en hjertelig velkomst. Det er klemming akkompagnert av fallende tonefall: «Ååh!» Noen smiler og nikker til meg. Jeg får en klem av en av dem jeg har snakket litt med. Jeg får en klem av en av lederne, som oppdager at jeg har kommet. Det er frukt og brødmat på bordet. Mange forsyner seg av det. Jeg må bare ta, sier assistentene, så jeg smører meg et knekkebrød og lager en kopp te. Hah! De har laktosefri melk! En deltaker spør en leder hvordan det går med stemmen hennes. Hun svarer at det går bra, at hun har forsøkt å bruke den minst mulig. Det har gått tjue minutter etter oppmøtetidspunktet. Folk hygger seg. De venter på at lyden skal bli klar. Bandet sitter på plassene sine. Perkusjonisten spiller små, dumpe rytmer på darbuka. De yngste barna samles i en flokk på gulvet. Lederen roper navnene til de som skal komme og sette seg. Det er ikke felles fokus i rommet. Stemningen virker avslappet. Trommisen spiller løs swingjazz på symbalene. Damene går rundt og snakker med deltakerne. Mennene sitter ved utstyret. Så samles alle til felles fokus. De nye presenteres, aktører og assistenter, og folk reiser seg og klapper. Jeg blir også presentert og får fortelle litt om hvorfor jeg er der. Jeg føler meg velkommen og er spent på hvilke av disse åpne ansiktene jeg kommer til å stifte nærmere bekjentskap med. Felles fokus løses opp igjen. Bandet spiller en chillout-jam, seige funky trommer og orgel med lange toner og jazza voicinger. Ved siden av meg snakker de om Miley Cyrus. Det har gått tre kvarter etter oppmøtetidspunktet. Koristene tester mikrofonene etter tur. Fløytisten tester også mikrofonen. Hun har sittet sammen med deltakerne ved et av bordene. Er hun med i bandet, eller er hun aktør? Så drar hele bandet med korister i gang. Det danses ved bordene. «Kutt, det var det vi hadde tid til nå.» Øvingen skal starte.

Tonene fra en av solistene treffer et eller annet i meg, og det er vanskelig å holde tårene tilbake. Jeg kjenner at det ikke bare er tårer det står om, men en hulking dypere i brystet. Jeg sitter urolig og prøver for harde livet å notere og se andre ting som skjer rundt meg. Det passer ikke nå. En liten gutt synger solo. Når han er ferdig, får han tommelen opp, «yes!» og high-five fra lederen.

Alle gjør seg klare på dansegulvet. Koreografen retter på rekkene, påpeker tyggis, avbryter hender som fikler i lommer og hår. Produsenten går rundt til bordene og annonserer hvilket nummer som skal øves på. Bandet spiller et funky komp, som viser seg å akkompagnere en joik. Aktørene danser til musikken mens de venter på å komme inn på scenen. Jeg blir jammen satt i gang av denne joiken også, kjenner det i halsen, og det selv om det visstnok er en vikar som synger i dag. Hun er mye eldre enn forrige solist, men lederen kommer bort og legger armen rundt henne også når hun er ferdig. Hun får klapp på skuldra og klemmer når hun setter seg ned. Sangen er ferdig, men musikerne spiller videre. «Dere har så lyst til å spille videre, dere... musikere.» Det er pause, og musikerne får beskjed om at de kan gå på do. Noen synger Robyns «You Can Hang With Me» ved siden av meg. Folk klemmer fortsatt. En lener kinnet mot ryggen til en annen. Noen av de yngste guttene løper rundt og shower. Det er humor og tøys. I bakgrunnen hører jeg fløyteoppvarming i kvinter og kvarter. (Basert på feltnotat fra 12.10.2014.)

På øvelsene var det trening og forhandlinger om hva som skulle foregå på scenen. Det ble knyttet sosiale bånd og ble bygget tillit og selv tillit. Aktørene koblet seg på og koblet seg av, og ledelsen hanket dem inn. Jeg merket meg noen tendenser til rollefordelinger knyttet til kjønn,

alder og etnisitet. Musikerne, stort sett menn, satt i bandet, og assistentene og lederne, stort sett kvinner, beveget seg rundt i rommet, hanket inn og var i omsorgsfull dialog med aktørene. Det var én kvinne i bandet, men hun satt sjelden i bandet når de ikke spilte. Den mannlige lederen som ikke var i bandet, tok omsorgs- og innhankingsrollen på linje med kvinnene, men var samtidig den eneste av lederne som jeg observerte sittende sammen med bandet uten å ha noen rolle der i utgangspunktet. Det var én mann blant tjue assistenter på lista, og han var i tillegg den eneste av assistentene som ikke hadde norskfødte foreldre. Koristene var i hovedsak norskfødte kvinner. Ingen av dem var menn. Alle aktørene var med på både å synge og danse på mange numre, men der mindre grupper av aktører danset, var det en overvekt av aktører med annen bakgrunn enn norsk. Jeg så en tendens til at aktører med samme etnisitet eller i noen grad samme type rolle i Fargespill satt sammen i grupper når det var pause, men det var også konversasjon og klemmer på tvers av gruppene. Jeg har gjennom hele perioden aldri vært vitne til, eller innblandet i, noen krangel eller fiendtlighet. Et par ganger har jeg sett irritasjon og frustrert hoderysting, men det har ikke brutt ut i åpen konflikt.

De som driver Fargespill har opparbeidet seg et imponerende repertoar av sanger fra ulike kanter av verden som både brukes på scenen og i møte med nye barn. De legger spesielt opp til å finne barnesanger, regler, vuggeviser og annen folkemusikk, sanger «de har med seg». Det musikalske materialet kombineres gjerne med utgangspunkt i sanger som har samme funksjon eller som handler om det samme. Det er for eksempel sanger om et bestemt dyr, klappeleker, voggensanger eller bryllupsmusikk fra forskjellige land. Imidlertid er ikke folkemusikk de eneste musikkformene jeg har observert i omløp. I pausene har det som regel gått i sanger og artister fra hitlistene når aktørene er samlet rundt bordene. På samme måte er det sjelden jeg har hørt bandet spille folkemusikk under lydsjekk og i pauser. Det har vært ulike former for jazz, pop og rock, i noen grad i retning av latino og afrobeat. De fleste sangene og dansene akkompagneres også av slike rytmiske sjangere, og sounden minner meg ofte om fusion-inspirert musikk som Peter Gabriel, Paul Simon og Weather Report. Folkemusikk er det bærende elementet i Fargespill, men den kommer gjerne i populærmusikalske former. Jeg så en tendens til at det var forventninger om at aktørene skulle komme med folkemusikk, mens bandet, som skulle løfte fram aktørens stemmer, i stor grad stod fritt til å gjøre dette med jazz, pop og rock.

På scenen ble rollefordelingene tydeligere i form av plassering på scenen og hva de hadde på seg. I utkanten av scenen satt musikerne med «nøytrale» klær, gjerne sorte eller hvite

t-skjorter og blazere eller rolige skjorter. Fløytisten stod imidlertid litt foran bandet, og hadde på seg «etniske» klær. Aktørene var plassert i sentrum av scenen. Når aktører av og til spilte instrumenter, ble de plassert i fokus. De som sang, stod på korkrakker bak, dansen foregikk foran. Den ene lederen og to andre sangere med norskfødte foreldre stod også i utkanten av scenen med egne mikrofoner. De to hadde av og til på seg bunad, av og til lette kjoler, og stod på motsatt side av bandet. Lederen som sang stod ved bandet og var nøytralt kledd som dem. Jeg så aldri noen ledere eller noen fra støtteapparatet i bunad eller etniske klær. Mange av aktørene hadde på seg etniske kostymer, men på langt nær alle. Noen hadde fra tid til annen fargerike t-skjorter med Fargespill-logoen på eller pyntet seg med kjole og dress. Noen kostymer var på gjennom hele forestillingen, andre bare i forbindelse med et bestemt nummer. Slik jeg opplevde det, var altså arbeidsfordelingen i form av den profesjonelle rammen som barna står i (Stiftelsen Fargespill, s.a.c), konkret utspilt på scenen.

Gjennom snart to år har jeg blitt kjent med et Fargespill som stadig har fått positiv oppmerksomhet i media, fra politikere, det private næringsliv og ideelle organisasjoner. De inviteres til ulike representasjonsoppdrag, de spiller med Kringkastingsorkesteret (KORK)⁴. De får priser, de blir postert over statsbudsjettet, de innleder samarbeid med høyskoler og kulturskoler. Alle vil ha en bit av Fargespill. I løpet av tiden jeg har vært hos dem, har det vært jobbet med å lage to dokumentarer, en i regi av Flimmer Film⁵ og en ved NRK (vist i programmet *Hovedscenen* (Fargespill, 2016)). Aktørene og de ansatte lever med offentligheten tett på seg. De er vant til kameraer og journalister, og flere forskningsprosjekter har knyttet seg til Fargespill.

Det kan være så mange omstendigheter som fører til at folk både til høyre og venstre trykker Fargespill til sitt bryst. Dette er imidlertid mitt perspektiv, og i min fortelling er det slik at jeg bestandig har gledet meg til å komme til Bergen og møte ledere og aktører i Fargespill. Jeg har blitt ønsket velkommen, lyttet til, klemt på og involvert i et ensemble av interessante og ambisiøse mennesker med glimt og dybde i øyet. Jeg har kjent på en varme og en tilhørighet som gjør det vemodig ikke å skulle være der mer. Musikken har jeg med meg – det dukker rett som det er opp en melodi eller en rytmisk figur mens jeg går til toget eller står og lager middag. Interessen jeg har hatt for musikk med for meg nye spilleregler har ikke blitt mindre i løpet av

⁴ Kringkastingsorkesteret (Norwegian Radio Orchestra) er Norsk rikskringkastings (NRK) symfoniorkester.

⁵ Denne er så vidt meg bekjent ikke ferdigstilt.

denne perioden. Fargespill er på full fart inn i nye utfordringer og prosjekter, og jeg skulle gjerne ha fulgt dem tett videre, både som forsker, medmenneske og musiker.

Det var veldig fint å være hos Fargespill igjen, men i etterkant av både øving og konsert har jeg vært andpusten og forvirret av inntrykkene og slitt med å falle til ro. Jeg kjenner det er litt på overtid, det er så lenge siden jeg var her sist. Aktørene husker meg ikke så godt, og de har antakelig ikke noe stort behov for å snakke med meg. Jeg følte meg malplassert store deler av tida, men fra tid til annen havnet jeg i gode samtaler med folk som tydelig syntes det var stas å snakke med meg igjen, og som var opptatt av å fortelle hva som hadde skjedd siden sist. Under kveldens konsert har tårene sittet løst. Kanskje er det fordi jeg kjenner dem bedre og at nostalgien over en tilbakelagt periode melder seg, men nå synes jeg de har overgått seg selv. Noen av innslagene som de begynte å øve på under feltarbeidet, som «alle» strømmet til for å se, og som helt og holdent var «ungdommenes» initiativ, har blitt spektakulære på en ny måte. Det er ikke «bare» barn og ungdom som danser energisk, det er mer eksperimentelt i retning av noe artistisk. Det virker for meg som om flere av aktørene har hatt en finger med i spillet og fått en større rolle. Det er i så fall ganske interessant med tanke på hva Fargespill kan bli i framtida. Fløytisten satt denne gangen i bandet gjennom hele konserten, med unntak av når hun skulle ut og skifte for å danse. Gutter med tilknytning til andre land enn Norge sang mer, og norske jenter slo seg løs i et og annet dansenummer. (Basert på feltnotat fra 31.01.2016)

Fargespill går videre uten mitt nærvær. Nye aktører, ledere og musikere jeg ikke kjenner, og som ikke kjenner meg, kommer på banen. Fargespill har blitt mer enn seg selv, slik de allerede var det da jeg møtte dem. Flere potensielle utfordringer jeg har sett underveis, ser ut til å ta en annen retning. Det er vanskelig å si hvorvidt min tilstedeværelse har bidratt til det, eller om det var en retning Fargespill allerede var på vei i. Kanskje har noen av samtalene vi har hatt, fått noen av dem til å se seg selv og sin rolle annerledes, selv om det ikke har vært utgangspunktet for forskningen. Kanskje er det slik at velvilje, engasjement for hverandre og en trang til å oppsøke utfordringer presser fram behov for endring. Om Fargespill går videre uten mitt nærvær, går imidlertid både Fargespill og jeg videre i denne avhandlingens nærvær, et resultat av vårt møte i et begrenset tidsrom. Det er å håpe at fortellingene som oppstod kan bygges videre på, både i praksisfeltet og av forskere.

2. Tidligere forskning

Det er et spekter av forskning og teoriutvikling som kan sies å ha berøringsflater med dette doktorgradsprosjektet. Jeg har oppsøkt arbeider blant annet innen kulturstudier, nevropsykologi, filosofi, pedagogikk og kunstnerisk forskning. Det er imidlertid ikke anledning til å gå i dybden her. Jeg skal kort redegjøre for områder som denne avhandlingens diskusjoner relaterer seg til, og enkelte av disse arbeidene vil bli nærmere presentert i forbindelse med analyser og diskusjoner. Kapittelet rundes av med en mer inngående presentasjon av eksisterende forskning på Fargespill, som dermed blir denne litteraturgjennomgangens nedslagsfelt.

2.1 Berøringsflater med avhandlingens diskusjoner

2.1.1 Kulturforståelse

Sentralt for Fargespills filosofi og retorikk rundt musikkens kraft som møteplass mellom mennesker, er en opplevelse av at musikk, spesielt folkemusikk, har universell appell og universelle kvaliteter. Å ta høyde for slike opplevelser, samt å undersøke hva de innebærer, har dermed vært sentralt for denne studiens design, teoritilfang og diskusjoner. Studier av *musikk mellom forskjeller og universalier* er et omdreiningspunkt for mange av musikkvitenskapens fagtradisjoner, deriblant etnomusikologien (Blacking, 1987; Merriam, 1964; Nettl, 2005; Small, 1987/1998; Swanwick, 1994; Turino, 2008). En rekke studier, har beskjeftiget seg med ulike former for universalitet (Brown & Jordania, 2011; Cross, 2003; Juslin & Timmers, 2010; Trehub, Hannon & Schachner, 2010; Trehub, Becker & Morley, 2015; Trevarthen & Malloch, 2017; Thompson & Balkwill, 2010). Andre har påpekt det problematiske i å betrakte musikk som universelt fenomen (Bohlman, 2003; Clayton, 2003; Cohen, 2008; Demorest & Morrison, 2003; Davies, 2010; Fock, 1997; Fuhr, 2011; Meyer, 1956; Regelski, 2016; Rønningen, 2015). I kapittel 9.1 diskuterer jeg slike spørsmål nærmere.

Studien tar utgangspunkt i Fargespill som interkulturell praksis og forholder seg samtidig til *kultur som begrep*. Som blant andre Middleton (2003) og Grossberg (2010)

understreker, er det ingen umiddelbar enighet om hva kulturbegrepet innebærer i det brede feltet av kulturstudier. I denne avhandlingen presenteres begrepet kultur i henhold til Simondons forståelse (se spesielt kapittel 3.1.1 og 3.6). Det forholder seg dermed til andre arbeider som teoretiserer kultur (Barth, 2002; Bhabha, 1994/2004; Bourdieu, 1980/1990; Geertz, 1973; Williams, 1958/2002), samt diskusjoner om *hvordan en kan forstå det interkulturelle* (Bennett & Castiglioni, 2004; Burnard, Mackinlay & Powell, 2016; Elliott & Silverman, 2015; Idika, 2015; Mall, 2014; O'Flynn, 2005; Portera, 2011; Schippers, 2010; Yousefi, 2007).

I Fargespill inviteres barn og ungdom til å bidra med musikk og dans som de «har med seg fra sine respektive hjemland» (Hamre, 2011a, s. 12), sin familie og sin kultur. Studier av musikk i dette perspektivet vil derfor også være i berøring med studier av *musikk og diaspora*, som blant annet undersøker omstendighetene for migranters musikkutfoldelse i krysningspunkter av tilhørigheter og preferanser i møter mellom «gamle» og «nye» hjemsteder og «gammelt» og «nytt» publikum (Anundsen, 2014; Baily & Collyer, 2006; Carstensen-Egwuom, 2011; Gibert, 2011; Fock, 2000; Hara, 2017; Hemetek, 2015; Kiwan & Meinhof, 2011; Knudsen, 2005; Lundberg, Malm & Ronström, 2000; Schiller & Meinhof, 2011; Solomon, 2011). Barna og ungdommene som er med i Fargespill kan sies å befinne seg i *krysskulturelle* kontekster, slik de på ulike måter kan sies å være i kontakt med flere kulturer som spiller en rolle i deres liv (Salole, 2018; Schuff, 2016; Strøm, 2016). En rekke studier har sett på hvordan barn og ungdom i slike kontekster i Norden bruker musikk (Fock, 2000; Hovde, 2013; Karlsen, 2013; Knudsen, 2011; Strøm, 2016; Sæther, 2008; Vestel, 2004).

Når forestillingene i Fargespill videre dreier seg om å kombinere materialet aktørene har med seg med norske musikktradisjoner og global ungdomskultur, ved «profesjonelle rammer i form av kunstnerisk og teknisk personale fra øverste hylle for å løfte historien og gi den kraft» (Stiftelsen Fargespill, s.a.f), seiler også *verdensmusikk* [*world music*] opp som relevant forskningsfelt. Mange arbeider diskuterer verdensmusikk som «sjanger» samt vilkår for produksjon og distribusjon av musikk i krysningspunkter mellom det globale og lokale, det tradisjonelle og det moderne (Bohlman, 2002; 2003; Bor, 1995; Born & Hesmondhalgh, 2000; Feld, 1994a, 1994b, 2000; Fock, 1997; Kvitte, 2001; Lundberg, Malm & Ronström, 2000; Monson, 1999; Stokes, 2003, 2007; Taylor, 1997; Weisethaunet, 2017, White, 2012). Det er gjort flere studier av musikk og kultur i Norge knyttet til forventninger om samarbeid og hybride former mellom musikere med ulik kulturell tilknytning (Anundsen, 2014; Baklien

& Krogh, 2002; Ellingsen, 2007; Gran, 2002; Henningsen, Berkaak & Skålnes, 2010). Å studere hybride musikkformer relaterer samtidig til en rekke teorier om *hybriditet*, med ulike ontologiske utgangspunkt og skiftende tro på det hybride som bemektigelse (Bakhtin, 1981; Bhabha, 1994/2004, 1996; Latour, 1991/1996; Hannerz, 1997; Haraway, 1991; Kraidy, 2005; Silliman, 2015; vanValkenburgh, 2013). Av spesiell interesse for mitt prosjekt, både med tanke på at Fargespill omtaler seg som et kunstprosjekt og med tanke på metodologiske aspekter, er *kunstnerisk forskning med utgangspunkt i interkulturelle samarbeidsprosjekter* (Bayley & Dutiro, 2016; Coessens & Östersjö, 2014; Sanderson, 2016; Östersjö, 2013).

2.1.2 Affekt, emosjoner og identitet

Avhandlingen utforsker hvordan affektive og emosjonelle erfaringer knyttes til musikken og samspillet i Fargespill. Studier av musikk og følelser (DeNora, 2000, 2003, 2013; Gabrielsson, 2010; Gabrielsson & Lindström, 2010; Juslin & Timmers, 2010; Juslin, Liljeström, Laukka, Västfjäll & Lundqvist, 2011; Sloboda, 2010) og teorier om hvordan musikk og følelser henger sammen (Becker, 2010; Davies, 2010; DeNora, 2010; Gilbert, 2004/2015; Grossberg, 2010; Huron, 2015; Huron & Margulis, 2010; Keil, 1994; Langer, 1953; Meyer, 1956; Trehub, Hannon & Schachner, 2010; Trevarthen & Malloch, 2017; Turino, 1999, 2008) har tematisk, teoretisk og tidvis metodologisk relevans for denne studien. Flere anlegger et kulturkomparativt eller interkulturelt aspekt i forskning på musikk og emosjoner (Ahmed, 2004, 2010, 2012; Becker, 2010; Garofalo, 2010; Grossberg, 2010; Higgins, 2012; Thompson & Balkwill, 2010). Endel studier har uforsket empati som grunnlag for interkulturell forståelse og samhandling gjennom musikk (Cross, Laurence & Rabinowitch, 2012; Elliott & Silverman, 2015, 2017; Laurence, 2008; Rabinowitch, Cross & Burnard, 2012; Skyllstad, 1993, 2008), dog med ulike premisser for hva en slik empati dreier seg om. *Entrainment* studier og andre studier av kroppslige og umiddelbare handlinger er også et forskningsområde som har gitt betydelige bidrag til å forsøke å forstå hvordan og i hvilken grad musikk kommuniserer og appellerer på tvers av kulturer (Bennett & Castiglioni, 2004; Clayton, Sager & Will, 2005; Csikszentmihalyi, 2002; DeNora, 2000; Keil, 1994; Trehub et al., 2010; Trehub et al., 2015; Trevarthen & Malloch, 2017; Turino, 1999, 2008).

Nært beslektet med forskning på affekt og emosjoner, og nærmest allestedsnærværende i forbindelse med multi- og interkulturelle problemstillinger, er omdreiningspunktet *identitet*. I

arbeidet med studien har jeg forholdt meg til et bredt spekter av identitetsteorier og forskning på musikk og identitet (Bhabha, 1994/2004; Born, 2011; DeNora, 2000; Elliott & Silverman, 2017; Frith, 1996; Hall, 1990; Hallam, 2017; Grossberg, 1996; Hargreaves, MacDonald & Miell, 2017; Hargreaves, Miell & MacDonald, 2002; Ilari, 2017; Karlsen, 2014; Ruud, 1997, 2013; Stokes, 1994; Taylor, 1994; Trevarthen & Malloch, 2017; Westerlund, Partti & Karlsen 2017), og i kapittel 9.3 har jeg valgt å ta utgangspunkt i Turinos (1999, 2008) teorier om musikk og identitet som springbrett for å diskutere hva Simondons perspektiver kan ha å tilføre tenkning om musikk og identitet i interkulturelle praksiser.

Når jeg diskuterer Fargespill som nasjonsbyggende prosjekt og integreringsverktøy, kobles studien til forskning på nasjonal og etnisk identitet (Abril, 2007; Bohlman, 2003; Chow, 2002; Folkestad, 2002, 2017; Garofalo, 2010; Green, 2011; Guy, 2002; Hall, 1990; Hebert, 2010; Hebert & Kertz-Weltzel, 2012; Hemetek, 2015; Johansen, 1995; Knudsen, 2005, 2011, 2014; Kubik, 1994; Lum, 2017; Lundberg, Malm & Ronström, 2000; Mazzola, 2016; Solomon, 2011; Stokes, 1994, 2003; Taylor, 1994; Turino, 1999, 2008; Vestel, 2004; Weisethaunet, 2011) og til forskning på norsk kultur- og mangfoldspolitikk (Baklien & Krogh, 2002; Berkaak, 2002, 2004; Ellingsen, 2007; Gran, 2002; Gressgård, 2007; Henningsen et al., 2010; Johansen, 1995). Relevant i en slik sammenheng er også studier av *musikkpreferanser* i krysskulturelt perspektiv (Demorest & Schultz, 2004; Din & Cullingford, 2004; Fock, 1997, 2000; Hovde, 2013; Kabir, 2011; McCrary, 2000; Monson, 1999; Shehan, 1985; Vestel, 2004).

2.1.3 Musikk som psykososialt verktøy

Avhandlingens diskusjonsdel tar utgangspunkt i musikk som interkulturelt verktøy. I feltet av anvendt etnomusikologi ligger det nærmest i sakens natur å betrakte musikk som et verktøy for bemektigelse i form av blant annet musikkterapi, interkulturell og samfunnsbyggende musikkvirksomhet og musikkundervisning (se for eksempel Harrison, 2012; Titon, 2015; Pettan, 2015). Innen *community music-terapi* (Pavlicevic & Ansdell, 2004; Stige, Ansdell, Elephant & Pavlicevic, 2010) har en funnet at arbeid med grupper, arrangementer og konserter kan bedre psykososiale forhold. Musikk kan inngå i forebyggende og bearbeidende tiltak ved konfliktsituasjoner, for eksempel i form av dialogiske workshops, krysskulturelle musikkhendelser og traumebehandling (Felsenstein, 2013; Lennette & Procopis, 2016; Marsh

& Dieckmann, 2016; Orth, 2005; Pettan, 2010, 2015; Pruitt, 2011; Robertson, 2010; Ruud, 2011; Storsve & Danielsen, 2013; Zharinova-Sanderson, 2004; Willson, 2009; Cohen, 2008; Kent, 2008). Forskningen er imidlertid delt med hensyn til musikk som verktøy for fred og forsoning. Musikk kan skape samhold og velvære, men den kan også brukes til å skape splid og til og med til tortur (for en litteraturgjennomgang, se Bergh & Sloboda, 2010; Rice, 2014/2017; Sandoval, 2016a). Det er gjort en rekke intervensjonsstudier i amerikanske klasserom for å finne fram til hva som gjør elever åpne for andre kulturers musikk (Abril, 2006; Edwards, 1998; Morrison, Demorest, Campbell, Bartolome, & Roberts, 2013; Shehan, 1985). I Norge har det også vært satt i gang liknende former for musikkpedagogisk aktivisme for å bedre integrering av og toleranse for minoriteter gjennom musikk (Skylstad, 1993, 2008; Bergh, 2007, 2010; Knudsen & Berkaak, 1998; Pettan, 2010, 2015). Denne «tradisjonen» presenteres nærmere i kapittel 8.6. Avhandlingen diskuterer musikkpedagogiske praksiser i interkulturelt lys. Det finnes et bredt spekter av *interkulturelle og multikulturelle perspektiver på musikkundervisning* (Allsup, 2010; Blacking, 1987; Campbell, 2004, 2010; Drummond, 2010; Green, 1988, 2008, 2011; Hebert, Martinsen & Hosbond, 2010; Karlsen, 2014; Karlsen & Westerlund, 2010; Karlsen, Westerlund & Miettinen, 2016; Morton, 2001; O'Flynn, 2005; Regelski, 2016; Sandoval, 2016b; Schippers, 2010; Sæther, 2006, 2008, 2010, 2017; Elliott & Silverman, 2015, 2017; van der Schyff, Schiavio & Elliott, 2016; Wade, 2004/2013; Westerlund, 2003; Wright, 2008). På hver sine måter er de opptatt av bemektigelse og mangfold, slik jeg også gjennom denne avhandlingen presenterer hvordan Simondons pedagogiske perspektiver kan bidra til en musikkpedagogikk med frigjørende potensial (se spesielt kapittel 9.7). Det finnes videre forskning på musikkpedagogiske utvekslingsprogrammer der interkulturell kompetanse er målet (se for eksempel Mars, Sæther & Folkestad, 2015; Storsve & Danielsen, 2013).

I Fargespill har forestillingene og det å møte et publikum en sentral plass. En rekke studier kan knyttes til eventuelle muligheter for bemektigelse gjennom det å stå på en scene (Ansdell, 2010; Anundsen, 2014; Berkaak, 2002; Blacking, 1987; Carstensen-Egwuom, 2011; Davidson, 2017; Dueck, 2017; Frith, 1996, 2007/2015; García, 2014; Goffman, 1959/2002; Hara, 2017; Marsh, 2012; Small, 1987/1998; Stige, 2010; Turino, 2008; Zharinova-Sanderson, 2004). Herunder finnes også studier av ensembler som i likhet med Fargespill er opprettet for å skape bemektigelse for marginaliserte og dialog mellom kulturer, slike som West-Eastern Divan Orchestra (Barenboim, 2004; Riiser, 2010; Willson, 2009), The Silk Road

Ensemble (Langenkamp, 2017) og El Sistema (Baker, 2014; Rosabal-Coto, 2016; Tunstall, 2012; Uy, 2012). I svensk sammenheng har El Sistemas rasjonale vært å skape en interkulturell musikkplattform for å hindre etnisk og sosio-økonomisk segregering, og den forskningen som foregår der, er i så måte svært aktuell for studier av Fargespill (Bergman & Lindgren, 2014; Bergman, Lindgren & Sæther, 2016; Kuuse, Lindgren & Skåreus, 2016; Sæther, 2017).

2.2 Forskning på Fargespill

De siste årene har det vært en viss akademisk oppmerksomhet rundt Fargespill med pågang av folk som ønsker å forske på ensemblet. I Bergen har Høgskulen på Vestlandet opprettet et samarbeid med Fargespill om en etter- og videreutdanning i interkulturell pedagogikk etter «Fargespill-metoden» (Høgskulen på Vestlandet, s.a). Ved Griegakademiet på Universitetet i Bergen har enkelte stilt seg nokså kritiske til Fargespills bidrag (Solomon, 2016a; Skanding, 2016), men institusjonen har også arrangert en samarbeidskonsert mellom Fargespill og studenter ved jazzlinja (Universitetet i Bergen, s.a.a). Jan Magne Steinhovden er i gang med en Fargespill-relatert PhD ved samme institutt, som utforsker musikkens rolle blant eritreere og etiopiere i Bergen. I juni 2016 arrangerte Grieg forskerskole (Grieg Research School), som er et samarbeid mellom universitetene i Bergen og Stavanger samt Høgskulen på Vestlandet, en paneldebatt om Fargespill med forskere og involverte i Fargespill som debattanter (Universitetet i Bergen, s.a.b). Ved Ansgar Teologiske Høgskole arbeider Hildegunn Schuff med et doktorgradsprosjekt som undersøker helsemessige konsekvenser som mestring og velvære for deltakere i Fargespill (Ansgar Teologiske Høgskole, s.a.). Arbeidet inngår i et tverrfaglig nettverk for kunst, kultur og helse, med forskere fra blant annet Universitetet i Agder, Ansgar Høgskole og Sørlandet sykehus, som knytter seg til Fargespill gjennom et samarbeid med Kilden Dialog.⁶ Nora Kulset ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet har interessert seg for Fargespill, blant annet i forbindelse med sang og andrespråksopplæring (Kulset, 2014, 2015). Anne-Lise Heide ved samme institusjon samarbeider med Frøya kulturskole om å forske på det nylig igangsatte Flere farger-prosjektet der. Det er foreløpig få resultater av forskning på Fargespill som er publisert. Etter det jeg kjenner til, finnes det to

⁶ Informasjon etter e-postkorrespondanse med Schuff, 2. november 2017.

masteroppgaver, avlagt ved Høgskolen i Telemark (Moe, 2015) og Griegakademiet (Toppe, 2016), artikler ved Schuff (2016)⁷ og Solomon (2016a) samt en artikkel basert på dette doktorgradsprosjektet (Kvaal, 2017).

2.2.1 Fargespill og kryss-kulturell identitetsutvikling

Schuff (2016) undersøker Fargespill i lys av kryss-kulturell identitetsutvikling og mulighetene for komplekse identiteter. Artikkelen empiri er basert på deltakende observasjon i en nyoppstartet Fargespill-gruppe. Schuff påpeker at Fargespill er innskrevet i en identitetsdiskurs som baserer seg på deltakernes etniske og kulturelle diversitet, og illustrerer det ved en hendelse der deltakerne ble spurt om de visste hva lederne ville at de skulle gjøre nå, hvorpå en av deltakerne svarte: «you want us to do ‘foreigner stuff’⁸» (s. 10). På den ene siden kan det være en stereotypisering og eksotisering i at deltakerne er interessante *som utlendinger*, mener Schuff, men på den andre siden kan dette være en sjelden anledning for kryss-kulturell barn og ungdom til å vise fram sin spesifikke kompetanse. I et kryss-kulturelt perspektiv vil det være viktig å legge til rette for et fleksibelt samspill mellom individuelle, fleksible identiteter og kollektive, mer endimensjonale identiteter: «we are always more than our most salient identity aspects in any given moment» (Schuff, 2016, s. 6).

Schuff observerte endringer gjennom perioden hun fulgte den nye gruppa. Aktørene tødde opp og begynte blant annet å klemme lederne når de kom og gikk. Flere og flere kom med stoff til «skattejakten». De jobbet mot samme mål og utviklet et fellesskap på tvers av grupper og alder. Schuff mener sangen og dansen bidro til å synkronisere dem som gruppe, til tross for at det var antydninger til strid om eierskapet til sanger og hvem som skulle få framføre dem. Noen aktører mente at de profesjonelle musikerne, som skulle støtte opp og sikre kvaliteten, gjorde det «feil». Det var også eksempler på at det å kombinere musikk og dans fra forskjellige kanter av verden, bød på problemer. En aktør som forsøkte å tilpasse dansetrinn til en helt annen type musikk, uttrykte at dette ble bare en «salat», hvorpå en av lederne svarte at salat var sunt. En tid senere mente aktøren at det som en gang hadde framstått som umulig, nå var blitt «veldig kult».

⁷ Schuff (2017) benytter seg også av noe Fargespill-empiri.

⁸ På norsk: ‘sånne utlendingsting’ (Schuff, 2016, s. 10)

Schuff observerte at samtidig som ledelsen møtte deltakerne med en åpen holdning der «alt var tillatt», var det en forventning om at det var folkemusikk de ville ha. Mer moderne musikk ble tatt imot, men ikke tatt videre inn i forestillingen. Lederne snakket gjerne om hvor lett det var å kombinere folkemusikk materialet på grunn av felles kvaliteter. Mens lederne var opptatt av hvor flott det var å se deltakere uttrykke seg gjennom de tradisjonelle sangene, knyttet deltakerne seg like gjerne til nytt som gammelt. Aktørene fikk anerkjennelse av ledere, venner, familie, lærere og media i kjølvannet av forestillingen. Noen av dem var blitt gjenkjent på gata. Schuff observerte at lederne utviklet større sensitivitet for deltakernes komplekse identiteter ettersom deltakerne ga klar beskjed om at de var norske når de ble spurt om hvilket land de kom fra. Lederne begynte etter hvert å omtale kostymene som «de klærne fra landet som foreldrene dine er fra».

Schuff konkluderer med at det å delta i Fargespill styrker deltakernes identitetsutvikling. Samtidig påpeker hun at et ensidig fokus på deltakernes minoritetsbakgrunn kan virke begrensende. Det kreves sensitivitet og åpenhet fra ledere og profesjonelle som er involvert, for å ivareta deltakernes komplekse selvforståelser og sikre at deltakerne selv får definere og ha eierskap til det de driver med.

2.2.2 Fargespill som iscenesettelse av norsk multikulturalisme

Solomon (2016a) er kritisk til det han kaller «Fargespill-formelen», nemlig å kombinere musikalsk materiale fra innvandrere og flyktnings hjemland med norsk folkemusikk. Artikkelen tar utgangspunkt i analyser av videoer og annet materiale som Fargespill har publisert. Han ser paralleller mellom måten Fargespill bygger opp forestillingene og sosial styringsteknologi for et mangfoldig Norge. Solomon leser forestillingene som «a representation of ethnic, racial, and cultural diversity in Norway staged through the sounding voices and dancing bodies of the children on stage» (s. 189). Han lener seg på Gullestad (2004), som mener at det bildet nordmenn har av seg selv forholder seg til en rolle som offer for dansk kolonialisering og nazi-Tysklands okkupasjon, men ikke til en rolle som delaktig i koloniserende prosesser. Det norske selvbildet besverger en rolle som uskyldig fredsmekler og raus bistandsyter. Fargespill befinner seg dermed i en norsk selvoppfatning som er ute av stand til å erkjenne makthierarkier, og blir stående som et bilde på at Norge behandler utlendinger på en god måte. Den norske folkemusikken blir et «speil» som vi ser andre

kulturers musikk gjennom, og vi blir dermed ute av stand til å se den andre musikken som annet enn førmoderne og eksotisk. På et vis danner musikken en slags felles plattform, men samtidig skapes en betryggende, kulturell avstand. Fargespillerne må bevise sin norskhet, mener Solomon, blant annet ved å delta i norsk folkemusikk og -dans, men de kan samtidig aldri bli fullverdig norske; de forventes å framføre «sitt eget», som med nødvendighet må være forskjellig fra «det norske». Arrangementene som Fargespill presenterer, viser fram en ufarlig forskjellighet som samtidig også viser fargespillerne som innsidens utside, som «the internal other within Norway». En del av problemet, ifølge Solomon, er at det er ledelsen, i hovedsak hvite nordmenn, som legger premissene:

Much of the musical material does indeed come from the immigrant children participants, but once it is collected from them it is reworked and inserted into a narrative about multiculturalism in Norway, the premises of which are determined and implemented by the show's creative team. (Solomon, 2016a, s. 196).

På grunn av utstrakt finansiering fra kommune, fylke og stat, mener Solomon at Fargespill «can no longer really be considered to be independent» (s. 193). De blir i praksis et slags offisielt multikulturelt statsensemble. Symbiosen er problematisk, ettersom Fargespill dermed kan sies å inngå i et spill som bidrar til å trekke oppmerksomheten vekk fra den uretten som blir begått mot flyktninger i Norge i dag, som følge av den statlige flyktningpolitikken. Solomon berømmer Fargespill-ledelsen for å gå inn i den politiske debatten i forbindelse med hjemsendelsen av Aves Sadek, som var aktiv i Fargespill før han og familien ble deportert (se også Moberg & Hamre, 2014). Likevel spør han seg om de greier å bryte med den multikulturelle logikken som opprettholder og skygger for de reelle problemene der innvandrere forblir den norske innsidens utside, som forskjeller målt i majoritetsmålestokk.

Solomon avslutter med en omskriving av Spivaks (1988) spørsmål om det virkelig er slik at den underordnede kan tale, underforstått at den underordnede befinner seg i en diskurs som kun tillater at den overordnede kan tale på vegne av den underordnede: «“Can the subaltern sing?” Fargespill may indeed be colorful, but its colors paint over issues that, frankly, have a lot to do with Norwegian ideologies regarding black and white» (Solomon, 2016a, s. 201). Solomon mistenker at Fargespill, i stedet for å bidra til å endre klimaet for å omfavne diversitet i Norge, snarere er en historie nordmenn forteller seg selv for å forsikre seg om at Norge er et flerkulturelt land.

Kritikken fra Solomon kom nok på mange måter «rett i fleisen» på Fargespill, og i kjølvannet av paneldebatten under GRS i juni 2016 (se også kapittel 9), har han blant annet blitt anklaget for å basere seg på «fundamentale misforståelser» og «subjektive betraktninger» (Moberg et al., 2016). Jeg vil i denne litteraturgjennomgangen også innlemme Stiftelsen Fargespills respons på kritikken, ført i pennen av Pedersen og Moberg (2017)⁹. De påpeker at Solomons kritikk tegner et statisk bilde av Fargespill ved å ta utgangspunkt i eldre materiale, blant annet en video fra 2009 og Fargespill-manualen (Hamre & Saue, 2011). Fargespill er i stadig endring, understreker de, og det innebærer blant annet at den såkalte «Fargespill-formelen» ikke lenger er en dekkende beskrivelse av forestillingene. Norsk folkemusikk er ikke bestandig involvert. Det dreier seg like gjerne om å blande andre tradisjoners musikk og i tillegg global ungdomskultur, populærmusikk og klassisk. Sanger og danser kan også stå for seg selv uten å blandes med noe. Fargespill engasjerer seg videre i stadig nye former for samarbeid med skoler og andre institusjoner. De dementerer at prosjektet kun ledes av «etnisk norske», ettersom fem av tretten ansatte nå har annen etnisk bakgrunn, og det finnes tidligere aktører både i bandet og blant de ansatte.

De understreker at det å vektlegge Fargespill som et kunstnerisk framfor et sosialt prosjekt ikke ignorerer de politiske og sosiale implikasjonene, men tvert imot bidrar til å bemektige aktørene som bidragsytere framfor offere eller samfunnsproblemer. Forfatterne mener Fargespill ikke kan stilles til ansvar for den norske regjeringens integreringspolitikk. De slutter seg til Solomons kritikk av regjeringen, men mener han «actually removes focus from the larger structures and put the blame on practitioners, who devote their time and energy to intercultural work in Norway» (Pedersen & Moberg, 2017, s. 47). Det ville være mer betimelig å rette skytset mot statlig dobbeltmoral som støtter prosjektet samtidig som de driver ekskluderende politikk, mener de.

Når Solomon hevder at ledelsen manipulerer og utnytter sårbar ungdom, overser han aktørenes bidrag. De understreker at selv om den kunstneriske ledelsen har det siste ordet med hensyn til forestillingens form og rammer, er de opptatt av å ivareta aktørenes eierskap og stemmer og kredittere dem på hjemmesidene og i konsertprogrammer. I noen sammenhenger er det ledelsen som instruerer, og i andre tilfeller er det aktørene selv. Det holdes jevnlig møter med de eldste aktørene for å gi rom for deres meninger og ideer. De understreker at de

⁹ Pedersen er ansatt som musikalsk konsulent i Fargespill, og har master i sosialantropologi. Moberg er kommunikasjonsansvarlig i administrasjonen.

er oppmerksomme på problematikken knyttet til etniske merkelapper og trange identiteter, men påpeker at det også er behov for arenaer der ikke-norske bakgrunner kan uttrykkes og verdsettes. Forfatterne lener seg på Kviftes (2016) og Solbues¹⁰ kommentarer til Solomons kritikk: «[P]ower lies in the eye of the beholder and this is just one possible interpretation of our participants' collaborative creative practices. Are the colorful performances exoticizing and alienating, or are they perhaps the only opportunity these kids have to publicly share elements from what they feel is "their" cultural heritage?» (Pedersen & Moberg, 2017, s. 51). De etterlyser større grad av etnografisk kontakt og samarbeid for å utlikne det ujevne maktforholdet mellom forsker og de som forskes på:

To avoid this model of armchair research which uses a position of academic privilege to critique individuals who are engaging in on-the-ground efforts without giving those individuals a voice, we would like to encourage researchers to make contact with their research subjects, present the findings to them and engage in a dialogue whenever possible. The point of this dialogue is not to alter the analysis, but to give organizers and participants an opportunity to voice their experiences, discuss the analysis and practical implications, and become a part of academic conversations about the complexities of doing applied work. (Pedersen & Moberg, 2017, s. 50)

Dette er en problemstilling jeg har forsøkt å ta i betraktning i dette doktorgradsprosjektet, og jeg kommer nærmere inn på hvordan i kapittel 4.1 og 4.10.

2.2.3 Fargespill som pedagogisk og musikkterapeutisk verktøy

Jeg velger å innlemme to masteroppgaver (Moe, 2015; Toppe, 2016) i denne gjennomgangen av tidligere forskning på Fargespill, fordi de løfter fram verdifullt empirisk materiale og antyder perspektiver som anses for viktige i Fargespill-sammenheng.

Moe (2015) undersøker på bakgrunn av observasjon og intervjuer hvordan Verdensmester'n mottaksskole i Larvik samarbeider med Fargespill Larvik for å skape trygge møteplasser gjennom kunst og kultur. Kunst og kultur betraktes her som en metode for «integrering av [fremmedspråklige] elever i norsk språk og kultur» (Moe, 2015, s. 8). Moe observerte at elevene brukte sangene i forestillingen som utgangspunkt for å komme i snakk seg imellom, og at de ble mer utadvendte og snakket mer norsk i løpet av perioden. Elevene fortalte at de elsket å være med i Fargespill, og at det *var en del av dem* (s. 91). Ledelsen i Larvik

¹⁰ Solbue deltok i paneldebatten om Fargespill under Grieg Research School.

var opptatt av hvordan elevene opplevde anerkjennelse, selvtillit og tillit til andre mennesker i andre sammenhenger gjennom å få komme med egne sanger og kompetanse og det å få stå på scenen. Folkemusikken ble tillagt spesielle kvaliteter som var gjenkjennelige på tvers av kulturer. Kravet til kvalitet i støtteapparatet ble også presisert som avgjørende.

Moe mener at bruken av folkedrakter på scenen bidro til å forsterke ulikheter mellom aktørene, og aktører og ledelse var uenige om bruken av dem. Ledelsen ønsket folkedrakter, og aktørene mente det var unaturlig. Det var svært få av dem som eide folkedrakter. Samtidig observerte hun ved flere anledninger at nettopp folkedraktene var gjenstand for anerkjennelse av og stolthet hos aktørene. Moe mener aversjonen mot folkedrakter skyldtes at aktørene var utrygge på dette overfor medelever og andre som ikke var med i Fargespill, en utrygghet som forsvant da de fikk bekreftelse. Til tross for at Moe ved masterprosjektets start hadde stilt seg kritisk til det ensidige fokuset på musikk fra elevenes opprinnelsesland, fant hun ingen eksempler på at det faktisk virket negativt på integreringen. Elevene var selv aktive i utformingen av de kulturuttrykkene de valgte å vise, og hadde personlige innfallsvinkler til musikken, dansen og kostymene.

Moe merket seg et visst språk mellom hvordan kunst og kultur ble hyllet for sine positive egenskaper og hva som reelt foregikk. Det oppstod en interessekonflikt mellom skolens mål og Fargespills mål som ble synlig når det nærmet seg konsert. For å sikre den estetiske kvaliteten på forestillingen, valgte Fargespill å utestenge enkelte aktører. Moe mener dermed at Fargespill Larviks visjon om høy kunstnerisk kvalitet førte med seg en ekskluderende utvelgelse. Det hele fungerte inkluderende i hverdagen med de vanlige øvelsene, men det endret seg i forkant av forestillingen.

Toppe (2016) har gjort deltakende observasjon og gjennomført kvalitative intervjuer med seks aktører i Fargespill Bergen i et musikkterapeutisk perspektiv. Hun er folkemusiker og har selv spilt med bergensgruppa. Fokuset har vært å utforske folkemusikk og folkedans som verktøy for integrering og inkludering. Toppe fant at de yngre fargespillerne ikke nødvendigvis hadde det samme bevisste forholdet til begrepet folkemusikk som de voksne og de eldre deltakerne i studien. De betraktet likevel denne musikken som noe nytt og spennende sammenliknet med hiphop og pop. Hun så en tendens til at de norske deltakerne i studien syntes musikken og dansen knyttet til andre land var mer spennende enn sin egen, og at det ikke var samme tendens blant de som hadde foreldre født utenfor Norge. Toppe spør seg om dette kan ha noe å gjøre med at folkemusikken har en annen stilling i mange andre land enn

det den har i Norge, hvor svært få kjenner til folkemusikktradisjonene, og der den i liten grad er knyttet til dagliglivet. Hun vektlegger imidlertid en annen interessant lesning av dette funnet, nemlig at lista for å komme med materiale som virker interessant, ligger høyere for de norske barna. Lederne har inngående kjennskap til norsk folkemusikk og er allerede i besittelse av et stort repertoar. Barna som kommer fra andre land, kan bidra med sanger som kanskje tilsvarer «Bæ, bæ, lille lam» i norsk kontekst, men som i den nye konteksten vil framstå som «kulturelle perler». Hun antyder videre at stoltheten over og behovet for tilknytning til egen kultur kan bli større når en flytter til et annet land.

Toppe ser en potensiell problematikk i at andre identitetstilknytninger enn det kulturelle blir overskygget. Hun mener det er viktig «å se personer for mer enn deres kulturelle bakgrunn, også når den kulturelle bakgrunnen sees på som en ressurs» (Toppe, 2016, s. 62). Hun har imidlertid ikke sett at dette har framstått som problematisk i sin empiri. Toppe betrakter folkemusikkens tette bånd mellom dans og musikk som en god forutsetning for et prosjekt som Fargespill. Videre nevner hun folkemusikkens sosiale perspektiv og forventninger om en kollektiv utførelse som andre fordeler. Fargespill-forestillingen diskuteres i lys av prosess og produkt, og hun kommer fram til at aktørene hun har snakket med, ser ut til å vektlegge sin egen prosess mer enn produktet, i motsetning til hva Fargespill-ledelsen gjør i sin retorikk. Samtidig vurderer hun disse til å være gjensidig avhengig av hverandre. En god prosess for aktørene gir et godt produkt, mens et godt produkt gir mening til prosessen og kan føre til anerkjennelse. Deltakerne Toppe snakket med, føler seg integrerte og verdsatte som ressurser, og de opplever at de har reel innflytelse på forestillingen. Hun oppsummerer funnene med at «[f]jellesskap, læring, selvfølelse, glede og trivsel trekkes frem som sentrale følger av prosjektet, og folkemusikken og folkedansens kulturelle tilknytning ser ut til å være viktig for deltagerne» (Toppe, 2016, s. 2).

2.2.4 Oppsummering av tidligere forskning på Fargespill

Gjennom de tre studiene som har benyttet seg av etnografiske metoder som intervju eller observasjon i feltet (Moe, 2015; Toppe, 2016; Schuff, 2016), kan en lese at på tross av at studiene er utført i tre forskjellige byer, bruker lederne tilsvarende formuleringer om Fargespills arbeid. Fargespill betraktes som en anerkjennende praksis der aktørene anses som ressurser, og folkemusikk oppleves å ha universelt appellerende kvaliteter som lett lar seg

kombinere. Det kan bety at Fargespill-gründerne har lyktes i å spre sine ideer til gruppene i andre byer. Et annet fellestrekk er at flere av de unge aktørene ikke er like opptatt av det tradisjonelle ved folkemusikken som lederne, og at det for dem ikke er noe skarpt skille mellom folkemusikk og annen musikk som de knytter seg til.

Alle arbeidene jeg har presentert her, har spurt hvorvidt fokus på aktørenes minoritetskultur vil være marginaliserende eller bemektigende. Dette perspektivet er også viktig i denne avhandlingens forskningsstrategi og analyser. Moe (2015) og Toppe (2016) fant imidlertid ingen tegn til at det virket mot sin hensikt. Schuff (2016) og Solomon (2016a) mener i større grad det er grunn til å være kritisk til det multikulturelle perspektivet basert på deres empiri og teori, ettersom det vil kunne virke stereotypiserende og inngå i maktrelasjoner som begrenser aktørenes status, handlingsrom og utviklingspotensial. Masteroppgavene holder seg forholdsvis tett opp til Fargespills egen retorikk i analysene av Fargespills bidrag, selv om de også introduserer en viss tvil rundt enkelte påstander. Slik jeg ser det, blir det viktig å behandle Fargespill-retorikken diskursivt, ikke «kjøpe» den som teoretisk fundament eller forklaringsmodell. Kanskje vil et diskursivt blikk styrke forklaringsmodellene, men kanskje vil det også vise fram noe som er skjøvet ut av synsfeltet. Solomons (2016a) bidrag er, slik jeg leser det, et forsøk på nettopp det. I denne avhandlingen forsøker jeg, som Solomon, å løfte fram hvordan prosjektet henger sammen med politiske krefter og mentaliteten i det norske samfunn. Samtidig blir det viktig å innlemme perspektivene til dem det forskes på, ettersom deres opplevelser kan bidra til å nyansere og justere «private» kritiske lesninger. Ved å utforske musikkhendelser ved nettverket av prosjekter de kommer til i, vil det være mulig å gå inn i kjernen av inkluderings- og ekskluderingsmekanismene, og på den måten gjøre en fundert og nyansert vurdering av dette problemfeltet. I en tidligere publisert artikkel (Kvaal, 2017) påpeker jeg at inkludering og marginalisering kan ha ulike fasetter og finne sted på samme tid. Denne avhandlingen tar opp tråden og diskuterer musikkhendelser i lys av hva de innebærer av handlekraft for de involverte i Fargespill.

3. Teoretiske perspektiver

De teoretiske perspektivene jeg bruker i denne avhandlingen, relaterer seg i hovedsak til Gilbert Simondons filosofi. Avhandlingen undersøker hvordan musikken og dansen i Fargespill kommer til i et nettverk av relasjoner mellom mennesker og musikk og mellom de som er, eller som kan tenkes å være, involvert i den. Relasjonene innebærer deltakernes mange prosjekter og hvordan de affekteres i henhold til dem. Å gjøre musikk sammen vil dermed avhenge av at de som deltar vil det samme med den, eller at det de vil med musikken er mulig å kombinere. Slike ønsker kan innebære klare og rasjonelle tanker om hva som står på spill, og samtidig kan de ha mange ubevisste beveggrunner. De oppstår ikke i kropper som er uavhengige av omverdenen, men skapes i en vev av emosjonelle bånd og trosforestillinger som krever handlinger som er kompatible med disse. *Musikkhendelser* vil derfor i en helt konkret forstand bidra til marginalisering eller bemektigelse, det jeg i denne studien kaller *handlekraft*. Jeg vil derfor si at dette en *kulturstudie* i henhold til Grossbergs (2010) formulering av et slags credo for slike studier: «[R]elations did not have to be that way, but, given that they are that way, they are real and they have real effects» (s. 22). For å undersøke slike sammenhenger kreves ifølge Grossberg en *radikal kontekstualisering*, det vil si artikulasjoner og reartikulasjoner av sammenhenger som har effekt, og ikke minst *affekt*. Jeg mener dette analyse- og konstruksjonsarbeidet er hensiktsmessig å foreta gjennom Simondons begreper om *teknisitet*, det *affektivt-emotive* og det *transindividuelle*. I det følgende tar jeg for meg disse tre dimensjonene, som spiller hovedrollen i hvert sitt analysekapittel (henholdsvis kapittel 5, 6 og 7). I tillegg forbereder jeg oppsummeringer (kapittel 8) og diskusjoner (kapittel 9) ved å gå inn i begrepet *handlekraft* og perspektivet på kultur i form av *teknisitet-sakralitet*.

3.1 Hvorfor Simondon?

Hva er det ved Simondons perspektiver som jeg finner så lovende for forskning på musikk møter og samspill? Før jeg gyver løs på en gjennomgang av hans begreper og sammenhenger, vil jeg nærme meg spørsmålet med utgangspunkt i en hendelse jeg observerte nokså tidlig i feltarbeidet:

Danserne øver til en CD med opptak av en foreløpig skisse av kompet til sangen de skal danse til. [Aktør 1] markerer grunnrytmen på en djembe, ettersom den rytmen ikke er så tydelig markert i opptaket. [Aktør 1] spiller tunge slag med lette mellomslag, en 3+3+2-klave. [Leder] mener [aktør 1] bør være med å danse i stedet for å tromme. [Aktør 1] mener selv det er nødvendig å spille og instruere for at de andre danserne skal få det til. [Aktør 1] øver litt sammen med de andre, men går snart bort til djemben igjen og teller: «en-to-tre, en-to-tre, en-to». [Aktør 2], som ikke er med på akkurat denne delen av dansen, kommer bort og tilbyr seg å overta trommingen. [Aktør 2] setter stødig i gang med grunnrytmen, og etter en liten stund legger vedkommende inn fills i en overgang. [Leder] snur seg mot [aktør 2], smiler og sier «tan-trr-tan-tan» mens vedkommende gjør flamenco-aktige bevegelser med armene. Snart slipper [aktør 2] seg ytterligere løs med virtuose fills, og alle danserne kommer ut av det, stopper og ler. [Aktør 1] går bort til [aktør 2] og sier: «Du kan godt spille, det er helt greit. Jeg skal spille sammen med deg.» [Aktør 1] insisterer på grunnrytmen, og [aktør 2] går straks over på den. Imidlertid tar det ikke lang tid før [aktør 2] bryter rytmen med varierte mønstre. (Basert på feltnotat fra 06.10.14)

Hendelsen kan selvsagt leses på mange måter. Én mulighet kunne være å ta utgangspunkt i den klingende musikken i form av en idé, en gitt musikk som aktørene forholder seg mer eller mindre «riktig» til. Men hvem bestemmer i så fall hva musikken er eller ikke er, eller hva den bør være? Hva kan sies å være den «opprinnelige» rytmen, eller denne rytmens opprinnelige sammenheng? Dersom rytmen er kommet til over tid i en tradisjon snarere enn skapt av en navngitt komponist, hvordan kan vi være sikre på hvem som er tilstrekkelig representativ «tradisjonsbærer», og som dermed kan framvise noe man kunne kalle en «autentisk» framføring? Jeg finner det fruktbart å lese denne situasjonen som en forhandlingssituasjon, en *musikalsk trefning*. Det står ikke først og fremst om opprinnelse, autentisitet eller identitet, selv om det godt kan være involvert. Slik jeg ser det, står det om hva slags funksjoner musikken skal ha og hvordan det skal være mulig å engasjere seg med den. Det står om *spilleregler* i vid forstand, både musikkens grammatologiske og funksjonelle strukturer. Med utgangspunkt i min observasjon, med forbehold om at de involverte vil oppleve det annerledes, kan det virke som om aktør 1 vil ha et stødig kompass for dansen. Vedkommende vil hindre at musikken skal forvirre danserne. Det virker som om aktør 2 er mer engasjert i å leke seg med rytmer. Å spille den samme rytmen om og om igjen er kanskje kjedelig, og kjedsomhet er sannsynligvis uønsket og bør stenges ute fra spillet. Slik trefningen utspiller seg, ser det ut til at det er vanskelig å få til begge deler i samme musikk, i alle fall all den tid de kanskje ikke er klar over at de strekker seg etter ulike funksjoner med ulike spilleregler. Videre kan en spørre seg hvem denne forhandlingen foregår mellom. Er det to uavhengige aktører som fra dypet av sitt innerste autonome selv presser en vilje igjennom? Slik denne situasjonen er gjengitt, trer det fram noen individer: aktør 1, aktør 2 og leder. Det framtrer en gruppe dansere, som også kan

tenkes som individer. Alle disse har på hvert sitt vis, alene og som gruppe, en finger med i spillet når det gjelder hvordan musikken ender med å låte. Hva skjer i og med lederens entusiastiske, eller muligens ironiserende, reaksjon på spillet til aktør 2? Hva skjer i og med dansernes bråstopp og latter? Hva skjer i og med djemben som instrument? Hva skjer i og med CD-innspillingen som en av lederne laget for å støtte innøvingen? Hva skjer i og med musikk- og dansetradisjoner som aktørene er situert i? Hva skjer i og med publikum, dersom en vet at dette til slutt skal framføres på en scene? Hva skjer i og med en bevissthet om at dette skjer som et interkulturelt samspill? Hva skjer i og med at musikken bryter av eller opprettholder psyko-motorisk velvære?

3.1.1 Teknisk mentalitet: kulturens obskure sone i betraktning

Denne typen spørsmål både kaller på og muliggjøres av en analyse som peker på hvordan musikken kommer til i et nettverk av individer, grupper, funksjoner, affekter og trosforestillinger. Simondon (1961/2014b) etterspør en *teknisk mentalitet*¹¹, en bevisstgjøring av hvordan det mentale er innvevd i det tekniske og materielle, en *tekno-logi* – teknikkens logikk.¹² Det tekniske henger nært sammen med kultur, slik det blant annet dreier seg om «den samlingen teknikker for direkte menneskelig manipulasjon¹³ som hver gruppe mennesker iverksetter for å opprettholde sin egen stabilitet»¹⁴ (Simondon, 1965/2014, s. 319). Simondons kulturbegrep er dermed knyttet til tekniske gjøremål som er viktige for en gruppe, og det finnes en viss reguleringskraft mot at det er akkurat *disse* gjøremålene som er viktige. Kultur er en pågående utvikling av en samling teknikker som kan sies både å ha et felles mål og et fellesskapsmål. «Kulturen må innlemme tekniske individer i form av kunnskaper og verdier,»¹⁵ skriver han (Simondon, 1958/1989, s. 9). Dersom objekter og deres funksjoner ikke blir satt i

¹¹ *Teknisk mentalitet* er et begrep Simondon (1961/2014b) bruker i teksten *La mentalité technique*. I en tidligere tekst (Simondon 1958/1989, s. 148) bruker han vendinger som «teknisk visdom» [sagesse technique] og «teknisk bevissthet» [pris de conscience technique].

¹² Både Bardin (2015, s. 201-202) og Barthélémy (2013, s. 229) påpeker hvordan Simondons teknologibegrep innebærer å studere teknikkens logikk (logos), som videre forbinder den med psykologiske og samfunnsmessige problemstillinger.

¹³ Maniement kan også oversettes til *bruk*, noe som også ville stemme bra med Simondons teorier. Imidlertid er det det manipulerende, kultuverende perspektivet som er i fokus i denne sammenhengen.

¹⁴ «l'ensemble des techniques du maniement humain direct que chaque groupe humain emploie pour se perpétuer dans la stabilité» (Simondon, 1965/2014, s. 319)

¹⁵ «[L]a culture doit incorporer les êtres techniques sous forme de connaissance et des sens de valeurs» (Simondon, 1958/1989, s. 9).

sammenheng med trosforestillingerne og mekanismene som produserer dem, vil en miste muligheten til å forstå sammenhenger som tas for gitt:

Kulturen er det som mennesket justerer sin relasjon til omverdenen og sin relasjon til seg selv igjennom. Hvis kulturen derfor ikke innlemmer teknologi, bærer den med seg en obskur sone og vil ikke kunne plukke opp den regulerende normativiteten som oppstår i koblingen mellom mennesket og verden¹⁶. (Simondon, 1958/1989, s. 227)

I stedet for å være en mulighet for løsningsorientert eksistens, blir den obskure sonen en blind flekk der omstendighetene som leder til at det dukker opp normativitet, skyves ut av synsfeltet. Den obskure sonen må tas på alvor som den *operasjonelle sone* (Simondon, 1958/2013, s. 303), som åstedet for tilblivelse. Det er nettopp ved å studere tilvirkningen og bruken av objekter at en vil finne kimene til individer og deres miljøer samt prinsipper for det samarbeidet som foregår i en gruppe. Med andre ord vil det å studere musikkhendelser i Fargespill kunne si noe om sammenhengene de dukker opp i. Det vil kunne si noe om individer i relasjoner slik de dukker opp i sammenheng med forhandlinger om muligheter til å oppleve og bruke musikk på ulike måter og i sammenheng med framveksten og opprettholdelsen av gruppekonstellasjoner.

3.1.2 Individuasjon: identitetens obskure sone i betraktning

En simondoninspirert analyse av musikkhendelser tilbyr samtidig å utvide tenkning om musikk og identitet, blant annet takket være prinsippet om *individuasjon*¹⁷, som dreier seg om individers vedvarende tilblivelsesprosess knyttet til omverdenen. I stedet for å betrakte individer som allerede gitt, som noe for seg selv med en essens forut for relasjoner de inngår i, snur Simondon på dette. Individer er ikke årsaken til individuasjon, men et resultat. Det handler om å «tilbakeføre individet til det virkelighetssystemet der individuasjonen produseres»¹⁸ (Simondon, 1958/2013, s. 23). Et individ er «det som er individuert og som

¹⁶ La culture est ce par quoi l'homme règle sa relation au monde et sa relation à lui même ; or, si la culture n'incorporait pas la technologie, elle comporterait une zone obscure et ne pourrait apporter sa normativité régulatrice au couplage de l'homme et du monde (Simondon, 1958/1989, s. 227).

¹⁷ Simondon er ikke den første til å ta i bruk dette begrepet, men han tillegger det nye dimensjoner. For en diskusjon av Simondons individuasjonsbegrep på bakgrunn av tidligere tilnærminger, se for eksempel Scott (2014, s. 27-44).

¹⁸ «replacer l'individu dans le système de réalité en lequel l'individuation se produit» (Simondon, 1958/2013, s. 23).

fortsetter å individuere seg»¹⁹ (Simondon, 1958/2013, s. 190),²⁰ og det fortsetter å individueres fordi det oppstår behov for å bestemme det annerledes i møte med omverdenen. Når noe bestemmes annerledes, er det fordi det også er annerledes, eller fordi det også er annerledes. Simondon kaller denne dimensjonen for det *preindividuelle*. Det preindividuelle er et potensial ved tingenes tilstand, en ladning, som stadig utfordrer vår bestemmelse av dem. Individuasjon er forandring, men det er også bevaring; en kunne si det er en forandring for å kunne bevare. Det værende er «mer enn enhet og mer enn identitet»²¹ (Simondon, 1958/2013, s. 33). Dette *samtidig mer og annet enn* blir viktig både i estetisk, pedagogisk og politisk perspektiv.

Det oppstår dermed også en obskur sone mellom psykologiske og sosiologiske innfallsvinkler til studier av individer i en gruppe (Simondon, 1958/1989, s. 304). Dersom psykologien opererer med forestillingen om menneskers indre og sosiologien med forestillingen om menneskers ytre, må disse betraktes som grensetilfeller, ekstreme termer som oppstår i relasjon til hverandre. Både individ og gruppe oppstår i den obskure, eller rettere sagt, den operasjonelle sonen. De er ikke startpunkter, for realiteten, men resultat av individuasjon. «Det er det værende selv som bretter seg ut i et spekter som går fra et sosialt ytre til et psykisk indre»²² (Simondon, 1958/1989, s. 304). Individuasjon knytter individet og omgivelsene sammen fordi det er skapelsen og opprettholdelsen av disse dimensjonene. Individer er verken i hovedsak et indre eller ytre, men begge i relasjon.

Med utgangspunkt i teknisk mentalitet og de psykososiale omstendighetene for individuasjon er det ikke til å undres over at Simondon mener det trengs både en psykolog, en sosiolog og en *mekanolog* for å kunne gjøre rede for kulturen og dens relasjon til tekniske objekter (Simondon, 1958/1989, s. 13). En mekanolog er nødvendigvis både «maskinpsykolog» og «maskinsosiolog»²³ (Simondon, 1958/1989, s. 149) med utgangspunkt i at et teknisk objekt skapes i en individueringssprosess mellom hver på sin kant kollektivt orienterte og preindividuelle ladede individer. I denne avhandlingen forsøker jeg å dekke disse innfallsvinklene gjennom tre analyseetapper: analyse av musikkhendelser i lys av teknisitet

¹⁹ «ce qui a été individué et continue à s'individualiser» (Simondon, 1958/2013, s. 190).

²⁰ Simondon (1958/2013) snakker om individuasjonsproduksjon i både fysisk og vital forstand. Fysisk, det vil si molekylær individuasjon, er i høyeste grad bidragsyter i vital individuasjon, men jeg konsentrerer meg her om å omtale vital individuasjon – individuasjon av det som lever, og med det individets psykiske og kollektive liv.

²¹ «un être qui est plus qu'unité et plus qu'identité» (Simondon, 1958/2013, s. 33).

²² «Il est l'être même qui se déploie en spectre allant de l'extériorité sociale à l'intériorité psychique» (Simondon, 1958/2013, s. 304).

²³ La fonction dont nous tentons de tracer des grandes lignes serait celle d'un psychologue des machines, ou d'un sociologue des machines, que l'on pourrait nommer le mécanologue. (Simondon, 1958/1989, s. 149)

(kapittel 5), i lys av affektivitet-emosivitet (kapittel 6) og i lys av transindividualitet (kapittel 7). Tilsynelatende dreier det seg henholdsvis om teknologi, psykologi og sosiologi. Det vil imidlertid være en forflatning av implikasjonene å betrakte disse hver for seg, eller som aspekter som i sum kan gjøre rede for det tekniske objektet. Det må heller betraktes som ulike perspektiver som griper inn i hverandre, eller som tre fasetter som alle peker på dimensjoner ved teknologien. Det er umulig å ta for seg ett aspekt uten å berøre et annet, men jeg forsøker likevel ved en slik oppdeling å presentere dem for seg, for gradvis å vise fram nettverket av dimensjoner som griper inn i spørsmål om handlekraft.

3.1.3 Min situering av Simondon

Det å utvikle en teoretisk og analytisk strategi har vært et viktig prosjekt i arbeidet med avhandlingen, et prosjekt som har stått i sammenheng med utforskningen av Fargespill som arena for interkulturelt samspill. Det har blitt til i møte med mennesker og musikk, men også i takt med at jeg har oppsøkt nye teoretiske perspektiver. Engasjement med teori har ført til artikulering av kunnskap om empirien på nye måter, og engasjement med empirien har ført til filosofiske modulasjoner og nye teoretiske koblinger.

Ved starten av prosjektet var jeg inspirert av Foucaults diskursteoretiske univers der makt artikuleres som handlinger utført på handlinger (Foucault, 2001), diskursenes logikk avgjøres av ulike *viljer til sannhet* (Foucault, 1970/1999) og der prosjektet er å vise fram diskursens materialitet ved å peke på dens oppkomst (Schaanning, 1997). Jeg ble opptatt av hvordan musikk kan diskuteres som både materialitet og diskurs, ikke bare i kraft av diskurser om musikk, men i kraft av diskurser *i og med* musikk.²⁴ I møte med posthumanistiske²⁵ perspektiver har jeg utforsket ideen om at diskurser og materie er vevd inn i hverandre som sammenfiltrede tilblivelser (Taguchi, 2010). Bourdieus (1980/1990) teorier om praksislogikk basert på det materielle som vanemessig innvevd i en habitus har også vært toneangivende. Når jeg nå har landet på Simondons perspektiver, er det ikke bare fordi det er mulig å koble dem til andre perspektiver jeg har funnet fruktbare, men også fordi de kan være en plattform

²⁴ For en annen innfallsvinkel til diskurser *i* musikk, se Folkestad (2017).

²⁵ Posthumanisme (Braidotti 2013) er én av betegnelsene som har vært brukt om teori som forsøker å utfordre en ontologi som skiller materie og diskurs, og som har en tendens til å sette parentes rundt det materielle under betingelse av at det er mennesket, språket og samfunnet som konstruerer verden. Andre betegnelser på teori som på ulike måter utfordrer eller fornyer konstruksjonisme, er *nymaterialisme* (Dolphijn & VanDer Tuin 2012), *postkonstruksjonisme* (Lykke 2010), *den materielle vending* (Taguchi 2010), *den affektive vending* (Wetherell 2012) og endatil *den spekulative vending* (Bryant, Smicek & Harman 2011).

som gjør det mulig å kombinere perspektiver som ikke umiddelbart virker kompatible. Jeg betrakter Simondons tekniske mentalitet som et mulig koblingspunkt mellom Foucaults diskursteori og Bourdieus praksisteori, i den forstand, noe forenklet, at diskursers materialitet også følger en vanemessig logikk. Simondons individuasjonsprinsipp er videre kompatibelt med posthumanistisk og nymaterialistisk onto-epistemologi som tenker subjekter og objekter som en sammenfiltret affære, som ikke framstår som subjekter og objekter før bestemmelsene av dem. Samtidig gjør hans perspektiver det mulig å *distribuere* agens uten å *pulverisere* den, og dermed vie oppmerksomhet til «the sources of harmful effects» (Arendt i Bennett, 2010, s. 37). Simondon gjen tenker relasjoner mellom fagdisipliner som psykologi, biologi, sosiologi, fysikk og teknologi. Det sinnrike systemet av forholdninger som kobler tankegods fra kvantefysikk til strukturalisme og fenomenologi, kan sies å nærme seg en «grand theory» – en fryktet (s)til(l)stand i såkalt postmoderne tid. Samtidig er det en slags stor og sammenhengende fortelling om hvordan den store og sammenhengende fortellingen kan unngås. Etter min mening peker Simondons filosofi på et behov for redelighet i teoretisk plukk-og-miks. Selv om en avviser den store fortellingen og vier seg til de mange små, ligger det som regel ontologisk formende antakelser og virkninger i enhver kombinasjon, og Simondons perspektiver tilbyr muligheter til å peke på disse. De muliggjør videre en type diskursanalyse som gir oppmerksomhet til eksisterende diskurser og samtidig setter en parentes rundt dem, slik at diskursene både er virksomme og potensielt ikke virksomme på samme tid. En slik diskursanalyse vil dermed kunne kobles til både kritiske og estetiske perspektiver. Det har store fordeler i analyser av og arbeid med interkulturelle praksiser, som dermed både kan ha et blikk for opprettholdelse av noe en vil ta vare på og et blikk for det nye som kan oppstå.

Gilbert Simondon (1924-1989) var student av blant andre fenomenologen Merleau-Ponty, filosofen og medisineren Canguilhem, historiefilosofen Guérault og filosofen Hyppolite. Om navnet Simondon klinger ukjent, har perspektivene hans likevel hatt sin virkning som inspirasjon for andres arbeider (eksempelvis Latour, 2011, 2013; Manning, 2013; Massumi, 2002; Stiegler, 2012). Den kanskje viktigste eksponenten for Simondons tankegods, i alle fall sett i lys av de senere årenes vitenskapsfilosofiske strømninger i kvalitativ forskning, har sannsynligvis vært Gilles Deleuze (se for eksempel Deleuze, 1966/2004, 1968/1994, 1969/1990; Deleuze & Guattari, 1980/1987). Om han henviser til Simondon kun med spredte mellomrom, er det svært mye av hans filosofiske univers som har gjenklang i Simondons perspektiver (se også Iliadis, 2013).

Bare et utvalg av Simondons tekster er oversatt til engelsk, og de mer omfattende avhandlingene er bare oversatt i enkelte utdrag.²⁶ Jeg har derfor valgt å studere tekstene på fransk, med tidvis støtte i engelske oversettelser og sekundærlitteratur. Jeg har ønsket å skape et tilsvarende begrepsunivers på norsk, og bruker egne norske oversettelser i avhandlingen, med den franske teksten plassert i fotnoter. Forhåpentlig framstår det dermed leservennlig og redelig. Imidlertid anser jeg meg ikke ferdig med å finne norske oversettelser som fungerer godt, og jeg har et håp om at andre også vil ta fatt på dette.

3.2 Teknisitet og tekniske objekter

En sentral inngang til min etnografiske forskning er å betrakte musikken og dansen i Fargespill som *teknisk objekt*:

Menneskets tilstedeværelse i maskinene er en vedvarende invensjon. Det som bor i maskinene, er menneskelig realitet, menneskelige gester festet og krystallisert i strukturer som har funksjoner. (Simondon, 1958/1989, s. 12)²⁷

Her tar Simondon for seg maskinteknologi, men tankegangen kan overføres til andre objekter, også musikk og dans. Tekniske objekter må, som individer i det hele tatt, betraktes i sin tilblivelse. De skapes og opprettholdes i tråd med ønskede funksjoner som «besverges» i objektet, mens uønskede funksjoner stenges ute. Slik kunne en for eksempel tenke seg at en i en vuggesang ville forsøke å besverge musikkens evne til å bysse et barn i søvn, mens en i en sjanti ville besverge koordinert og energisk arbeidskraft. Samtidig ville en stenge ute trekk ved musikken som gjorde at barnet ble urolig eller at mannskapet dro i hver sin takt og i hver sin retning. Musikk kan dermed betraktes som teknologi som følger visse prinsipper for funksjonalitet. Realiseringen av et objekt i henhold til bestemte funksjoner, det som gjør at objektet fungerer som det gjør, kaller Simondon *teknisitet*. Teknisitet er krefter snarere enn kvaliteter, det er kapasiteten til å virke. Teknisitet kan dermed forstås som de funksjonene et

²⁶ En oversikt over utgivelser av Simondons arbeider på fransk, oversettelser og sekundærlitteratur finnes på nettstedet Monoskop (2017). Kort tid før ferdigstilling av denne avhandlingen kom den første komplette engelske oversettelsen av avhandlingen *On the mode of existence of technical objects* (Simondon, 1958/2017).

²⁷ La présence de l'homme aux machines est une invention perpétuée. Ce qui réside dans les machines, c'est de la réalité humaine, du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent.» (Simondon, 1958/1989, s. 12)

objekt evner å oppfylle, men disse kan samtidig sies å eksistere som prinsipper uavhengig av den aktualiserte musikken:

[F]or å forstå teknisitet er det utilstrekkelig å ta utgangspunkt i konstituerte tekniske objekter. Objektene kommer til på et visst tidspunkt, men teknisiteten eksisterer både forut for dem og i forlengelsen av dem. Tekniske objekter er objektivert teknisitet.²⁸ (Simondon, 1958/1989, s. 163)

Tekniske objekter kommer til i et nettverk av teknisitet og i et mylder av forventninger til hva som er mulig og viktig i et samfunn. De konstrueres med tanke på framtidige eller samtidige virkninger etter ønskede prinsipper. Likevel er det ikke slik at ønsket eller planlagt teknisitet er en uttømmende side ved et teknisk objekt. Det kan oppstå nye funksjoner, ettersom objektet også virker på måter som ikke var en del av planen:

Hver del av et konkret objekt er ikke bare det som essensielt skal samsvare med oppfyllelsen av en funksjon som er villet av konstruktøren, men en del av et system hvor det utfolder seg et vell av krefter og hvor det produseres effekter som er uavhengige av fabrikkasjonsintensjonen.²⁹ (Simondon, 1958/1989, s. 34-35)

Slike utilsiktede virkninger kan oppstå både til glede og forargelse. Dersom de kommer i konflikt med den ønskede virkningen, må de enten utestenges eller innlemmes med de andre funksjonene på en måte som gjør at de ikke lenger står i konflikt. Eksempelet med djembe-spillet i kapittel 3.1 kan illustrere dette. For aktør 1, som tvholder på grunnrytmen, er det om å gjøre at danserne ikke skal bli forvirret. Når aktør 2 setter i gang med sitt spill, som ikke oppleves å være til støtte for denne aktiviteten, kommer ny teknisitet til syne, i form av kreativ variasjon over rytmene. For aktør 1 var dette muligens frustrerende, for det ødela på sett og vis hele poenget med å spille på djemben sammen med CD-opptaket. For aktør 2 kan det ha vært en måte å spille på som bidro til å utestenge kjedsomhet, dersom det virket meningsløst å spille akkurat det samme hele tiden. Umiddelbart ser det ut til at dette vanskelig lar seg kombinere. Det blir lagt ned arbeid for å bevare musikken enten som dansekompas eller som

²⁸ C'est pourquoi il est insuffisant, pour comprendre la technicité, de partir des objets techniques constitués ; les objets apparaissent à un certain moment, mais la technicité les précède et les dépasse ; les objets techniques résultent d'une objectivation de la technicité. (Simondon, 1958/1989, s. 163)

²⁹ chaque pièce, dans l'objet concret, n'est plus seulement ce qui a pour essence de correspondre à l'accomplissement d'une fonction voulue par le constructeur, mais une partie d'un système où s'exercent une multitude de forces et se produisent des effets indépendants de l'intention fabricante. (Simondon, 1958/1989, s. 34-35)

lek med varierte rytmer. Å betrakte musikken som et gitt hele med selvsagte funksjoner på denne måten, gjør den til et *abstrakt* objekt. En kunne tenke seg et djembe-spill som ivaretok begge former for teknisitet, både at grunnrytmen bidro til stø kurs for akkurat disse bevegelsene og at det var åpent for å legge inn noen kreative variasjoner. Musikken ville blitt *konkretisert* ved å ta hensyn til og innlemme begge funksjonene – vel å merke inntil det oppstod nye effekter som gjorde at musikken ikke lenger var i overensstemmelse med seg selv i henhold til de som engasjerte seg med den.

Vi kan betrakte teknisk forestillingsevne som definert ved en viss teft for elementers teknisitet; det er denne teknisitetsteften som gjør oppdagelsen av samvirker mulig. ... Det er teknisiteter som organiseres, og dermed også elementer i kraft av å være støtte for disse teknisitetene, ikke elementer i kraft av sin materialitet³⁰ (Simondon, 1958/1989, s. 74).

Det å komponere musikk og dans i Fargespill ved å kombinere materiale som aktørene har med seg, kan dermed betraktes som et teknisk objekt bestående av *elementer* som virker i et *teknisk ensemble* (Simondon, 1958/1989). En forutsetning for et slikt samvirke er at elementene har teknisitet som inngår i synergi med hverandre. Et element kan i kraft av å være en del av et ensemble også bli flerfunksjonelt, slik at det får flere funksjoner der det alene har hatt én. Dette er en problematikk som er svært relevant i samspill og komposisjon (Simondon ville kalle det *invensjon*) mellom mennesker generelt, og kanskje spesielt dersom de har svært ulik bakgrunn og ønsket nettopp er et møte mellom dem i kraft av bakgrunnene.

Et teknisk objekt står i et møtepunkt mellom to miljøer, og det skal integreres i begge disse miljøene på én gang. I alle tilfeller, ettersom de to miljøene er to verdener som ikke hører til samme system og som ikke nødvendigvis er fullstendig compatible, bestemmes et teknisk objekt på et vis ved menneskelige valg som forsøker å realisere et best mulig kompromiss mellom de to verdenene.³¹ (Simondon, 1958/1989, s. 52)

³⁰ Nous pouvons considérer l'imagination technique comme définie par une sensibilité particulière à la technicité des éléments; c'est cette sensibilité à la technicité qui permet la découverte des assemblages possibles. ... Ce sont les technicités qui sont organisées, ainsi que les éléments comme supports de ces technicités, non les éléments eux-mêmes pris dans leur matérialité (Simondon, 1958/1989, s. 74).

³¹ L'objet technique est au point de rencontre de deux milieux, et il doit être intégré aux deux milieux à la fois. Toutefois, comme ces deux milieux sont deux mondes qui ne font pas partie du même système et ne sont pas nécessairement compatibles de manière complète, l'objet technique est déterminé d'une certaine manière par le choix humain qui essaye de réaliser le mieux possible un compromis entre les deux mondes. (Simondon, 1958/1989, s. 52)

Dette er det imidlertid ikke så lett å samkjøre dersom en ikke er klar over hva som står på spill for hverandre. Å skape musikk i fellesskap vil derfor måtte innebære at ønsket teknisitet artikuleres.

Et teknisk ensemble inngår i et assosiert miljø. Den tekniske innretningen er tilpasset dette miljøet samtidig som den skaper det. Når Fargespill skaper noe nytt ved å kombinere musikk og dans, er dette samtidig en prosess som dreier seg om å rigge til musikken og dansen slik at den skal fungere i bestemte sammenhenger. Den skal for eksempel rigges til for en bestemt scene, et bestemt publikum og et visst kultur- og innvandringspolitisk klima. Samtidig vil det som oppstår i og med Fargespill, være med på å skape slike omstendigheter. Når Simondon snakker om tekniske objekter, er det ofte med en dimensjon der naturens lover har sitt å si for hvordan en kan få noe til å fungere. En må spille på lag med naturen, og slik har objektet både menneskelogikk og naturlogikk i seg. Naturlover (både slik de inngår i vitenskapen og slik de stadig må revurderes) bringer inn et ubønhørlig element som innovatøren må forholde seg til gjennom eksperimenter og testing av hypoteser. Det kan også oppstå uventede løsninger. I musikalsk samspill, som når musikkelementer bringes inn og skal fungere sammen i Fargespill, har en ikke alltid opplevelsen av noen ubønhørlig dimensjon, fordi det «ubønhørlige» som regel er knyttet til mennesker.³² Til forskjell fra en motor som enten starter eller ikke starter, vil musikken kunne fungere på ulikt vis for de som lager musikk sammen, uten at det nødvendigvis kommer for dagen. Det ubønhørlige oppleves dermed i kraft av det som opplagt begrenser musikkens funksjoner. For Fargespill kan publikum være et eksempel på en ubønhørlig dimensjon. Vil de eller vil de ikke kjøpe billetter? Vil de eller vil de ikke like forestillingen? Samtidig eksisterer en slags skjult ubønhørlighet i mange musikkhendelser, ettersom ulike ting kan stå på spill når musikk og dans blir brakt inn i Fargespill. Derfor vil det være nødvendig å løfte fram hva det er som spiller en rolle når musikkelementer skal kombineres og bearbeides.

3.2.1 Minoritær og majoritær tilknytning

Når Simondon (1958/1989) diskuterer kunnskap om og tilvirkning av objekter, tar han utgangspunkt i to ulike måter å forholde seg til omverdenen på som han gir betegnelsene

³² Instrumenters fysikk og akustisk og elektronisk teknologi har selvsagt elementer av slik «natur-ubønhørlighet».

*minoritær*³³ og *majoritær*. De tilsvarer to modi for kunnskapsproduksjon og handling som hver for seg har sine fordeler og ulemper. I henhold til en minoritær relasjon er et teknisk objekt «først og fremst et bruksobjekt som er nødvendig i dagliglivet, og som inngår i omgivelsene der det menneskelige individ vokser og former seg»³⁴ (Simondon, 1958/1989, s. 85). I dette tilfellet er den tekniske kunnskapen «implisitt, ureflektert og vanemessig»³⁵. En majoritær tilknytning dreier seg om «bevisstgjøring og reflektert handling» fra en som «har den rasjonelle kunnskapens vitenskapelig utviklede sammenhenger til sin disposisjon»³⁶ Begge formene for teknikk bærer med seg en slags fortryllelse som skjuler noe. En minoritær teknikk skjuler prinsipper for funksjon og gjør dem magiske og myteomspunne:

Kunnskapen vil eksistere på nivå med sensoriske og kvalitative representasjoner, svært nær materiens konkrete beskaffenhet. Det mennesket vil være begavet med intuitiv kunnen og fortrolighet med verden som gir ham/henne en svært bemerkelsesverdig kunnen som bare er manifesterbar i virket og ikke i bevisstheten eller språket. Håndverkeren vil være lik en magiker, og dennes kunnskap vil være operasjonell snarere enn intellektuell, den vil være en kapasitet mer enn en viten. Av samme årsak vil den være skjult for de andre, for den vil være skjult for håndverkeren selv, for dennes egen bevissthet.³⁷ (Simondon, 1958/1989, s. 89)

Minoritær teknisk kunnskap er knyttet til den intuitive erfaringen en får i tidlige barneår og til nedarvede handlingsmønstre i et overveiende lukket samfunn. Den innebærer en selvsagt fortrolighet, men er også rigid og vanskelig å endre eller tilegne seg i voksenalder. Slik kunnskap er derfor etter all sannsynlighet ekskluderende for en som kommer utenfra:

³³ Ordet «mineur» spiller på flere betydninger, for eksempel både *mindreårig* og *mindre*, og i tillegg *gruvearbeider* (etter inspirasjon fra E. T. A. Hoffmanns roman *Die Bergwerke zu Falun*, der en sjømann går til grunne i gruvene fordi han mangler den intuitive kjennskapen til fjellet og gruvegangene som en gruvearbeider har). Simondons begrepsbruk antyder her først og fremst et skille mellom en mindreårig «lærling» og en voksen «utlært», og dreier seg ikke nødvendigvis om en hegemonisk relasjon. Simondon knytter begrepsparet også til håndverksmessig og industriell tilvirkning av objekter.

³⁴ «avant tout objet d'usage, nécessaire à la vie quotidienne, faisant partie de l'entourage au milieu duquel l'individu humain grandit et se forme» (Simondon, 1958/1989, s. 85).

³⁵ Le savoir technique est implicite, non réfléchi, coutumier. (Simondon, 1958/1989, s. 85)

³⁶ Le statut de majorité correspond au contraire à une prise de conscience et à une opération réfléchie de l'adulte libre, qui a à sa disposition les moyens de la connaissance rationnelle élaborée par les sciences. (Simondon, 1958/1989, s. 85)

³⁷ Sa science sera au niveau des représentations sensorielles et qualitatives, très près des caractères concrets de la matière ; cet homme sera doué d'un pouvoir d'intuition et de connivence avec le monde qui lui donnera une très remarquable habileté manifestable seulement dans l'œuvre et non dans la conscience ou le discours : L'artisan sera comme un magicien, et sa connaissance sera opératoire plus qu'intellectuelle ; elle sera une capacité plus qu'un savoir ; par nature même, elle sera secrète pour les autres, car elle sera secrète pour lui-même, à sa propre conscience. (Simondon, 1958/1989, s. 89)

«mennesket kan ikke bli et barn igjen for å tilegne seg nye grunnleggende intuisjoner»³⁸ (Simondon, 1958/1989, s. 90). En majoritær teknikk skjuler på en annen side de tekniske individenes alltid ekspanderende og uoverskuelige sammenheng med sine omgivelser:

Kosmos, som pleide å omslutte og være overlegent individet, den sosiale krets, som pleide å være motstridende og alltid utenfor det individet rår over, er nå individet for hånden, slik globusen representerte verden for erobrerne som bar den med seg³⁹ som et tegn på suverenitet.⁴⁰ (Simondon, 1958/1989, s. 95)

En teknisk vitenskapelig kartlegging kan gi inntrykk av at en har fravristet naturen, eller psyken eller samfunnet for den del, alle prinsipper, men dette er et prosjekt som aldri kan fullføres, ettersom det stadig dukker opp noe nytt.

Disse holdningene ender i hver sin form for fremmedgjøring. Med en minoritær holdning domineres subjektet irrasjonelt av sitt objekt, mens en majoritær holdning rasjonelt dominerer objektet. Det er umulig i minoritært perspektiv å skape objektet på andre måter enn det som tilsynelatende gir seg selv. I majoritært perspektiv er det umulig å få øye på noen andre sider eller muligheter ved et objekt enn de funksjonene ingeniøren har «programmert» objektet til å fylle. På hver sin måte skyver de unna den preindividuelle dimensjonen som lader et individ, og er dermed ute av stand til å oppdage eller tillate noe nytt. Holdningen til og framstillingen av et teknisk objekt må derfor ta inn over seg både et minoritært perspektiv og et majoritært perspektiv.

Den grunnleggende betingelsen for å innlemme tekniske objekter i kulturen vil således være at mennesket verken er underlegent eller overlegent tekniske objekter, at det vil kunne nærme seg dem og lære dem å kjenne ved å opprettholde en relasjon til dem som er likeverdig og gjensidig utvekslende: en sosial relasjon, på et vis.⁴¹ (Simondon, 1958/1989, s. 88)

Hver for seg er tilnærmingene ute av stand til å regne med at objektet samtidig er mer og annet enn det aktuelle. Musikken og dansen vil, enten irrasjonelt eller rasjonelt, betraktes som

³⁸ «l'homme ne peut redevenir enfant afin d'acquérir de nouvelles intuitions de base» (Simondon, 1958/1989, s. 90).

³⁹ Jeg antar at Simondon her sikter til små lommeglobuser (se for eksempel Columbus Globes, 2016)

⁴⁰ Le cosmos, jadis enveloppant et supérieur à l'individu, le cercle social contraignant et toujours excentrique par rapport au pouvoir individuel, sont maintenant aux mains de l'individu, comme ce globe représentant le monde que les empereurs portent en signe de souveraineté. (Simondon, 1958/1989, s. 95)

⁴¹ Ainsi, la condition première d'incorporation des objets techniques à la culture serait que l'homme ne soit ni inférieur ni supérieur aux objets techniques, qu'il puisse les aborder et apprendre à les connaître en entretenant avec eux une relation d'égalité, de réciprocité d'échanges : une relation sociale en quelque manière. (Simondon, 1958/1989, s. 88)

verken mer eller mindre enn seg selv, i henhold til en skjult eller åpenlys teknisitet. Det minoritære er åpent for nye tilknytninger og funksjoner, men de behandles som regel som irritasjonsmomenter i henhold til en vanemessig innvevd funksjonalitet og slippes ikke til. Objektets funksjon tillegges magiske og mytiske årsaksforklaringer og fortøner seg som en velsignelse eller forbannelse som subjektet ikke rår over. Majoritær produksjon rasjonaliserer funksjonaliteten og kan kontrollere den uten å betrakte den som overnaturlig eller i henhold til et mytologisk verdensbilde. Det blir mulig å kontrollere naturen, i alle fall tilsynelatende. Problemet kan være at en bare bryr seg om de funksjonene som er investert i objektet, og låser det inne i en viss funksjonalitet. For å balansere disse bevegelsene og kunne vie oppmerksomhet både til det nye som oppstår og investerte prinsipper, må begge engasjeres. Ved å ivareta den minoritære åpenheten, en kunne kanskje heller si «utsattheten», for ny teknisitet, og den majoritære åpenheten for, eller villigheten til, å innlemme ny teknisitet, kan en ta hensyn til det preindividuelle som «banker på» uten å være prisgitt en irrasjonell nødvendighetsforklaring og ivareta funksjoner som tidligere var motsetningsfylte.

De ulike «tyngdepunktene» i forholdet til tekniske objekter er ikke å betrakte som en dikotomi, slik jeg ser det, ei heller et kontinuum, men som to ulike perspektiver som sammen danner et dybdeperspektiv. Ingen av de to formene for relasjon er gode læremestre alene. Utdanning må bestå i å «skape en voksen gjennom et barn»⁴² (Simondon, 1958/1989, s. 107). Det å konkretisere objekter ved å innlemme marginale funksjoner i stedet for å stenge dem ute er opptakten til en demokratisk og inkorporerende institusjon. Når musikk betraktes som en installasjon som tilbyr forlengelse av ønsket teknisitet, blir musikkengasjement også et spørsmål om *handlekraft*, om hva mennesker kan gjøre og bli med musikk. Den utgjør omgivelser som vi handler i og handler med, og den kan være et *verktøy*. Simondon (1958/1989) betrakter et verktøy som en innretning for å framskaffe en bestemt type objekt, som knytter det til en bestemt bruk. Samtidig kan et verktøy overskride intensjonene med det. Musikk er dermed ikke henvist til det som er investert i den, på godt og vondt. Det kan oppstå nye muligheter for musikkbruk og musikkopplevelser. Artefakten musikk kan løsrives fra sin sammenheng fysisk sett. Samtidig bringer den ikke virkningene med seg uten videre. Det avhenger av at de samme prinsippene for funksjon investeres i i den nye sammenheng. I lys av dette blir det nødvendig å revurdere i hvilken grad og på hvilke måter musikk kan tilby en overføring av mening og funksjoner på tvers av kulturer. Utveksling av objekter grupper

⁴² «en faisant l'adulte à travers l'enfant» (Simondon, 1958/1989, s. 107)

imellom er samtidig det som hindrer grupper i å lukke seg om seg selv. I dette spennet finnes utgangspunktet for psykososialt liv, slik tilvirkning av objekter står i en transindividuell sammenheng. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3.4.

Å betrakte skapelsen av et teknisk objekt ved å vie seg til en teknisk mentalitet blir en modell for hvordan analysen kan ta høyde for to dimensjoner: både eksisterende funksjonsdrevne praksiser og nye praksiser som kan dukke opp. Jeg har her pekt på hvordan skapelse og bruk av objekter skjer i henhold til teknisitet. I neste avsnitt skal jeg vise hvordan teknisitet også forholder seg til det affektivt-emotive og på den måten skaper en svært direkte og spontan relasjon mellom det indre og ytre som individet har for seg.

3.3 Det affektivt-emotive

Individuasjonen, den vedvarende tilblivelsesprosessen der individets ytre og indre bestemmes i relasjon til hverandre, er knyttet til det *affektivt-emotive* (Simondon, 1958/2013). Det affektivt-emotive er slik jeg ser det en slags termostat som registrerer og regulerer behag og ubehag som oppstår mellom et preindividuet ladet individ og omverdenen. Det affektivt-emotive ordnes i henhold til i *nyttelse* [plaisir] og *smerte* [douleur].⁴³

Nyttelse og smerte er, for hver affektive opplevelse, logikken [le sens]⁴⁴ for affektiviteten. ... Affeksjoner ordner seg ifølge bipolariteter som det glade og det triste, det lykkelige og det ulykkelige, det inspirerende og det deprimerende, bitterhet og opprømtet, fornødelse og verdighet⁴⁵ (Simondon 1958/2013, s. 252).

Slik det dukker opp nye funksjoner til glede eller forargelse ved et objekt i teknisk forstand, slik dukker det opp opplevelser som gjør subjektet i takt eller utakt med seg selv i henhold til omverdenen. Det affektivt-emotive dermed er i sving når musikken og dansen i Fargespill skapes og justeres.

⁴³ Simondons teorier om affektivitet, som mange av de andre teoretiske aspektene, har mye til felles med Spinozas (1677/1966) affekter, som jeg også vil vise til senere i kapittelet. Det er også mange felles trekk med Piagets perspektiver på affekt (se for eksempel Piaget, 1964/1973).

⁴⁴ Slik jeg leser Simondons, kunne en også oversette begrepet med handlingens *fornuft*, *retning*, *logikk* eller *mening*. Jeg har brukt ulike oversettelser i ulike sammenhenger. Slik jeg bruker det i mitt arbeid, tilbyr begrepet først og fremst en mulighet til å betrakte musikalsk mening i videre forstand en som representasjon.

⁴⁵ [P]laisir et douleur sont, pour chaque épreuve affective, le sens de l'affectivité. ... [L]'affection s'ordonne selon la bipolarité du gai et du triste, de l'heureux et du malheureux, de l'exaltant et du déprimant, de l'amertume ou de la félicité, de l'avalissant ou de l'ennoblissant. (s. 252)

3.3.1 Subjektet som aktør i og teater for individuasjonen

I denne sammenhengen er det nyttig å presisere hva slags subjektbegrep Simondon opererer med: «Subjektet er mer enn det som er individuert. Det er individuert og natur, det er på én gang begge de to fasene av det værende»⁴⁶ (Simondon, 1958/2013, s. 298). Subjektet er ikke sidestilt med individet, men omfatter det. Et individ er en bestemt, om enn midlertidig stabilisert, helhet. Subjektet er en selvoppretholdende instans som beholder både det individuerte og det preindividuelle. Subjektet er ikke kompatibelt med seg selv, men har en *drift [élan]* mot å være det. En kan derfor ikke ha noen konkrete forestillinger eller fornemmelser om subjektet utover *at det er der og virker*, og enhver forestilling om subjektet vil i så måte være en individuasjon. Subjektet har ingen identitet, men er snarere pådriver for slike individuasjoner. Det er subjektets kontakt med det preindividuelle som stadig opprettholder en værensproblematikk:

Individuert væren er ikke substans, men *problematisert væren*, væren i henhold til en problematikk der det værende er splittet, gjenforent og båret med gjennom problematikken som reises gjennom det og som sørger for at skapningen blir til og samtidig sørger for tilblivelse⁴⁷ (Simondon, 1958/2013, s. 312).

Det er en problematikk som åpner individet mot noe annet og mer enn seg selv. Videre presiserer Simondon at det «ikke er tilblivelsen som modifiserer skapningen»⁴⁸, men skapningen som blir til»⁴⁹ (Simondon, 1958/2013, s. 313). I stedet for å se tilblivelse som en utvikling individet gjennomgår, enten fra noe bestemt eller til noe bestemt, er det en stadig utvikling der individet krystalliseres i påfølgende etapper, i et tospann mellom det indre og det ytre. Subjektet skaper opplevelsen av sammenheng og bretter ut en oppfatning av hva som er skapningens interiør og hva som er skapningens eksteriør. Individet *foldes ut*, og omverdenen *foldes inn*. Nye individuasjoner skapes kontinuerlig for å sette individet i overensstemmelse

⁴⁶ [L]e sujet est plus qu'individu; il est individu et nature, il est à la fois les deux phases de l'être (Simondon, 1958/2013, s. 298).

⁴⁷ L'être individué n'est pas la substance mais *l'être mis en question*, l'être travers une problématique, divisé, réuni, porté dans cette problématique qui se pose à travers lui et le fait devenir comme il fait le devenir. (Simondon, 1958/2013, s. 312)

⁴⁸ Simondon bruker flere ulike betegnelser på individer med preindividuell potensial: *l'homme*, som kunne oversettes med mennesket eller mannen; *le vivant*, som kunne oversettes med det levende eller livet; *l'être*, som kunne oversettes med væren eller det værende. På norsk snakker en gjerne om en *skapning*, og det er en betegnelse som kan ivareta mange aspekter ved Simondons filosofi. Det viser til noe som er skapt, men det kan samtidig vise til noe som skaper, som er i ferd med å skape og videre en skapende prosess i seg selv.

⁴⁹ «Ce n'est pas le devenir qui modifie l'être, mais l'être qui devient» (Simondon, 1958/2013, s. 313).

med seg selv og med omverdenen, det være seg andre mennesker, etniske grupperinger eller musikk og dans, for å ta noen eksempler som er relevante i forbindelse med denne avhandlingen. En kunne også si at individet *vikles ut* samtidig som det *vikles inn*. Det er stadig mer som innlemmes i individet og utvider det, og samtidig knyttes individet til omgivelsene som en del av det. Subjektet tar «valg», og hvert valg forandrer omstendighetene for det neste. Subjektet er et resultat av en igangsettende individuasjon der det spontant deles i et indre og et ytre. På det tidspunktet kan en ikke snakke om at subjektet tar noen valg, etter som det selv er et valg, «et grunnleggende værensvalg»⁵⁰ (Simondon, 1958/2013, s. 258). Etter dette opprettholder subjektet individet i sin relasjon til omverdenen gjennom *individualisasjon*, og befester gradvis en viss kontinuitet som Simondon knytter til personlighet. Jo «eldre» et individ blir, jo mer lik blir det «seg selv», ettersom de samme prinsippene repeteres og etableres over tid. Slik fortsetter subjektet som «aktør i og teater for individuasjonen»⁵¹.

3.3.2 Det affektivt-emotive som orienteringsproblematikk

Denne driften aktiviseres i og med det affektivt-emotive, som dermed er kjerneaktiviteten for det psykiske livet, ifølge Simondon (1958/2013). Han reviderer med det en vanlig antakelse innen psykoanalysen, nemlig at det finnes et avsluttet ubevisst domene i psyken (un psychisme complet) som en kan få tilgang til og kunnskap om gjennom bevisstheten. Individets «senter» er verken å finne i det bevisste eller det ubevisste, men i en affektivt-emotiv *underbevissthet*. Et ubevisst domene utgjør subjektets *handlingskapasitet* (la capacité d'action du sujet) (Simondon, 1958/2013, s. 242), men det er forsvinnende lite av dette grunnlaget for handling som en kan være seg bevisst. Mennesket har stort sett ikke oversikt over alt som driver det i handlingstrang og handlingstvang. Dette området er heller ikke stabilt og avsluttet, men i stadig destabiliserende og stabiliserende tilblivelse. «Uten affektivitet og emotivitet ville bevisstheten være et epifenomen og handling en diskontinuerlig rekke av konsekvenser uten premisser»,⁵² skriver Simondon (1958/2013, s. 243). Det er altså i og med det affektivt-emotive at bevissthet blir noe reelt – den har noe å jobbe med, så å si, den er ikke bare en ren registrering av noe som hender mennesket. Det er det affektivt-emotive som gjør det presserende for oss å gjøre

⁵⁰ «[I]l est lui-même choix, concrétisation choix fondateur d'être.» (Simondon, 1958/2013, s. 258).

⁵¹ «agent et théâtre d'individuation» (Simondon, 1958/2013, s. 29)

⁵² Sans l'affectivité et l'émotivité, la conscience paraît une épiphénomène et l'action une séquence discontinue de conséquences sans prémisses. (Simondon, 1958/2013, s. 243)

noe framfor noe annet. I det affektivt-emotive er handlinger verken utelukkende bevisste eller utelukkende vilkårlige, og her får individuasjonen både sin kontinuitet og diskontinuitet. Det oppstår behov for endring og for bevaring ved å innlemme det som er viktig.

Det affektivt-emotive knytter seg til sansefølelser og persepsjoner. Persepsjoner er, som emosjoner, en orienteringsproblematikk. Sansefølelser og affeksjoner er begge enkeltstående fenomener som florerer, og de må settes i relieff til noe for å kunne koordineres og framstå som noe mer enn noen slags blaff. Ingen ting framstår som et perspektiv eller som nytelse eller smerte uten at det står i relasjon til noe. Emosjoner og persepsjoner opptrer i tospann som kontinuasjoner av individets indre og ytre:

En emosjon er en oppdagelse av den levendes helhet, slik en persepsjon er en oppdagelse av verdens helhet. Det er to psykiske individuasjoner som forlenger individuasjonen av det levende, som kompletterer det, som opprettholder det.⁵³ (Simondon, 1958/2013, s. 255)

Persepsjoner og emosjoner er to resultater av samme orienteringsprosjekt og må betraktes i forlengelsen av hverandre. Det affektivt-emotive senteret er ikke bare en reaksjon på noe som hender med individet. Det er også drivkraften i, og retningen for, det som individet foretar seg. Det affektivt-emotive er et resultat og samtidig en intensjonalitet.

Det affektivt-emotive er ikke bare virkningene etter resultatet av handling på innsiden av individet. Det er en transformasjon, det spiller en aktiv rolle. Det forklarer forholdet mellom subjektets to domener [individet og det preindividuelle] og modifierer handling som en funksjon av dette forholdet, harmoniserer den med dette forholdet og anstrenger seg for å harmonisere det kollektive.⁵⁴ (Simondon, 1958/2013, s. 247)

3.3.3 Det affektivt-emotive som senter for gruppeindividualitet

Samtidig som det affektivt-emotive er senteret for individets aktivitet, er det også senteret for tilknytning mellom individer. Simondon (1958/2013) bruker begrepet *grupper* for å betegne tilblivelsen av konstellasjoner av individer. Han mener at dersom en i noen forstand skulle

⁵³ L'émotion est une découverte de l'unité du vivant comme la perception est une découverte de l'unité du monde ; ce sont deux individuations psychiques prolongeant l'individuation du vivant, la complétant, la perpétuant. (Simondon, 1958/2013, s. 255)

⁵⁴ L'affectivo-émotivité n'est pas seulement de retentissement des résultats de l'action à l'intérieur de l'être individuel ; elle est une transformation, elle joue un rôle actif : elle exprime le rapport entre les deux domaines de l'être sujet et modifie l'action en fonction de ce rapport, l'harmonisant à ce rapport, et faisant effort pour harmoniser le collectif. (Simondon, 1958/2013, s. 247)

kunne snakke om en slags gruppeindividualitet, vil denne være å finne «på nivå med affektivt-
emotive temaer, som en blanding av representasjon og handling»⁵⁵:

Interindividuell deltakelse er mulig så lenge de affektivt-emotive uttrykkene er de samme.
Motoren for dette affektive fellesskapet er med dette ikke bare symbolske elementer, men også
det som effektuerer gruppenes liv: regime for sanksjoner og kompensasjoner, symboler, kunst,
objekter som kollektivt anerkjennes og underkjennes.⁵⁶ (Simondon, 1958/2013, s. 243)

Det en vanligvis kaller kommunikasjon mellom bevisstheter, er rettere sagt kommunikasjon
mellom underbevisstheter. Det vil ikke dermed si at de har direkte tilgang til hverandres
underbevissthet, men snarere at grupped medlemmene handler og kommuniserer ut fra det
underbevisste der det affektivt-emotive befinner seg. Det er en samværsform mellom individer,
men ikke med hensyn til deres spesifikke realiteter. Mennesker føler tilhørighet til hverandre
og til en gruppe i forbindelse med at de liker eller misliker det samme og blir glad over og
smertes ved det samme. Det eksisterer en gruppedynamikk mellom de som er innenfor gruppa
og mellom de som er innenfor og de som er utenfor, og det er krefter som låser individene til
gruppa og som løser dem fra den. Det affektivt-emotive regulerer slik tilhørighet ved at
medlemmene tenderer mot å sette pris på, bekrefte og opphøye de samme teknikkene,
objektene og handlingene, og avviser andre. Ettersom medlemmene ikke kan sies å være
solidariske med gruppa i ett og alt, fordi de også er mer enn og annet enn det det som
definerer tilknytningen til gruppa, er gruppetilhørigheten og gruppedefinisjonen under hardt
press. Medlemmer inngår også gjerne i flere grupperelasjoner.

Grupper konstituerer seg blant annet på bakgrunn av tilsynelatende felles
troforestillinger [*croyance*] om hvordan ting henger sammen, som det affektivt-emotive knytter
seg til. Troforestillinger viser seg ikke før det oppstår krefter eller hindringer som stiller
spørsmål ved individers gruppetilhørighet, slik at individene blir nødt til å formulere seg som
tilhørende en gruppe på måter som er forståelige for utenforstående. Troforestillinger
kommer i individuell form som *meninger* og i kollektiv form som *myter*, og de dannes parallelt.
Myter «dømmer i henhold til gruppespesifikke normer» og «representerer gruppa og dens indre
sammenhengende personlighet, selv om meningene allerede er mangfoldiggjort i definerte

⁵⁵ «au niveau des thèmes affectivo-émotifs, mixtes de représentation et d'action» (Simondon, 1958/2013, s. 243)

⁵⁶ La participation interindividuelle est possible lorsque les expressions affectivo-émotives sont les mêmes. Les véhicules de cette communauté affective sont alors les éléments non seulement symboliques mais efficaces de la vie des groupes : régime des sanctions et des récompenses, symboles, arts, objets collectivement valorisés et dévalorisés. (Simondon, 1958/2013, s. 243)

situasjoner som er objektiverte og atskilt fra hverandre»⁵⁷ (Simondon, 1958/2013, s. 292). Det finnes ikke noe grunnlag for å forklare en helhetlig beskaffenhet ved gruppa. Derfor fungerer trosforestillinger tvert imot som styringsprinsipper for en gruppe, ikke som utgangspunkt for gruppas eksistens. Myter er representasjoner som bidrar til å holde en gruppe samlet gjennom det som truer fra utsiden. Det å skape myter er slik sett av største interesse, bevisst eller ikke, for gruppede medlemmer som ønsker å skape sterkere bånd mellom seg og styrke gruppas relevans.

Myten springer ut av det affektivt-emotive og er en strålebunt av følelser som forholder seg til det værendes tilblivelse. Følelsene bærer med seg representative elementer og aktive bevegelser, men slike realiteter er mytens tilbehør, ikke dens essens⁵⁸ (Simondon, 1958/2013, s. 245).

Myter kan ikke forklares i kraft av representasjoner eller handlinger, selv om de framstår som dette, men har først og fremst sitt utgangspunkt i det affektivt-emotive. Slik det affektivt-emotive regulerer individet i henhold til andre, skjer dette på samme vis hos alle andre, og det oppstår et slags gravitasjonspunkt der mennesker er i prosess med å nærme seg hverandre slik de reguleres av nytelse og smerte. De emosjonelle aspektene ved Fargespill, som er svært sentrale både for de involverte og publikum, vil derfor kunne studeres i lys av Simondons affektivt-emotive dimensjon. Imidlertid er det *interindividuelle* ingen garanti for kommunikasjon mellom realiteter, ifølge Simondon. Det regulerer tilknytninger, men slike tilknytninger er dynamiske. De styres av både samlende og spredende mekanismer, og for å nærme seg det, må en ta i betraktning den *transindividuelle* dimensjonen. Det er en stadig bevegelse for å få individene og handlingene som er assosiert med gruppa, til å nærme seg hverandre. Dynamikken i en gruppe av preindividuelle ladede individer innebærer at de aldri er fullstendig samstemte og aldri fullstendig i utakt. Det affektivt-emotive bevarer og regulerer både handlinger og representasjoner og manøvrerer gruppa mellom det alt for rigide og det alt for foranderlige.

⁵⁷ [Le mythe juge] par rapport aux normes groupales ; le mythe représente le groupe et la personnalité dans sa consistance interne, alors que les opinions sont déjà diversifiées dans des situations définies, objectivées, séparées l'une des autres (Simondon, 1958/2013, s. 292).

⁵⁸ [L]a source du mythe est l'affectivo-emotivité, et le mythe est un faisceau de sentiments relatifs au devenir de l'être ; ces sentiments entraînent avec eux des éléments représentatifs et des mouvements actifs, mais ces réalités sont accessoires, et non essentielles au mythe (Simondon, 1958/2013, s. 245).

3.4 Det transindividuelle

Simondon betrakter altså det affektivt-emotive som arnestedet ikke bare for individuell regulering, men også for sosial regulering. Handlinger og objekter berømmes og bedømmes og skaper og opprettholder grupperingers innside og utside – dette er oss, det der er ikke oss. Det har følgelig en nær sammenheng med tanken om hva som er «meg» og hva som ikke er «meg». Imidlertid er denne typen tilhørighet og identitet *interindividuell* og tar ikke høyde for det preindividuelle spennet individer står i. For at analyser skal kunne ta høyde for det, må det *transindividuelle* tas i betraktning, nærmere bestemt hvordan objekter og handlinger organiseres av skapninger i henhold til et kollektivt domene.

Det transindividuelle kan betraktes som et slags innebygd kompass for individuasjonen. Fordi den psykiske problematikken forholder seg til det som er utenfor (men foldet inn i) individet, kan ikke subjektet løse denne problematikken alene. Menneskets psyke er fra første individuasjon skapt i henhold til omverdenen og trenger den til å løse de problemene som oppstår. Det å oppleve ensomhet eller det å ønske å være for seg selv er nettopp situasjoner der den transindividuelle dimensjonen kommer til syne, ifølge Simondon (1958/2013, s. 274). Det å stadig bli mer seg selv og mer enn seg selv er parallelle menneskelige situasjoner, og «atskilt ved fødselen», det vil si subjektets fødsel, danner mennesker relasjoner og allianser mellom seg. De vikles inn i hverandre, men er på sett og vis *alene sammen*. Det transindividuelle befinner seg strengt tatt ikke utenfor individet, men kan betraktes som det som er utenfor slik det slår røtter i individet. «For det er i relasjonen mellom det ytre og det indre at transindividualitetens utgangspunkt konstituerer seg».⁵⁹ Det transindividuelle er også tilstede i utsagnet «du leter ikke etter meg hvis ikke du har funnet meg». En søker ikke å forholde seg til noen en ikke vet eksisterer eller ikke har noen erfaring med. Den transindividuelle dimensjonen knytter et menneskes psykiske verden til andre menneskers psykiske verden. Et menneske oppfatter seg selv i relasjon til det kollektive, hvilket alle mennesker gjør. Det kollektive er således ikke er et miljø for individet, «men en samling deltakelsesforhold som den går inn i ved denne andre individuasjonen som er valget, og som

⁵⁹ Car c'est dans la relation entre l'extériorité et l'intériorité que se constitue le point de départ de la transindividualité. (Simondon, 1958/2013, s. 274)

uttrykker seg i form av transindividuell realitet.»⁶⁰ (s. 301) Det vil si at individer møtes kollektivt i kraft av å være pre-individuelt ladede individer.

Kollektiv individuasjon gjør individet til et gruppeindivid som er knyttet til gruppen ved den pre-individuelle realiteten som individet bærer med seg, og som, forenet med pre-individualiteten hos andre individer, *individueres i kollektiv enhet*.⁶¹ (Simondon, 1958/2013, s. 29)

Subjektet forstås i denne sammenhengen som knyttet til tre faser: det preindividuelle, det individuelle og det transindividuelle (s. 301). Dette er ikke faser i atskilt, suksessiv forstand, men tre dimensjoner som er samtidig tilstede. Subjektet knytter individet til et nivå under seg ved det preindividuelle og et nivå over seg ved det transindividuelle. Dermed oppstår en fellesskapsdynamikk som hele tiden er under påtrykk av ulike individer, hver med sin preindividualitet. Et valg er således en transindividuell aktivitet som ikke angår individer i og for seg, men individer med en preindividuell ladning, slik det favnes av subjektet. Et valg uten et emosjonelt og skjebnesvangert bakteppe ville ikke framstå som noe valg. Det ville ikke framstå som viktig å velge. Det innebærer at det kollektive er en pådriver for den enkeltes handlinger som en mulig alliert, og samtidig en mulig hindring.

3.4.1 Emosjon-handlinger som transindividuelle signifikasjoner

Subjekter hankses med værensproblematikken gjennom *signifikasjoner*, som hos Simondon får litt andre implikasjoner enn (post)strukturalistisk meningsdanning:

Signifikasjon er et forhold mellom skapninger, ikke et rent uttrykk. Signifikasjon er noe relasjonelt, kollektivt, transindividuell, og er ikke gitt av møtet mellom uttrykk og subjekt. En kan si at det finnes informasjon i forlengelse av signifikasjon, men ikke at det finnes signifikasjon i forlengelse av informasjon⁶² (Simondon, 1958/2013, s. 298).

⁶⁰ Le collectif n'est pas un milieu pour l'individu, mais un ensemble de participations dans lequel il entre par cette seconde individuation qu'est le choix, et qui s'exprime sous forme de réalité transindividuelle. (Simondon, 1958/2013, s. 301)

⁶¹ [L]'individuation sous forme de collectif fait de l'individu un individu de groupe, associé au *groupe* par la réalité préindividuelle qu'il porte en lui et qui, réunie à celle d'autres individus, *s'individue en unité collective*. (Simondon, 1958/2013, s. 29)

⁶² La signification est un rapport d'êtres, non une pure expression ; la signification est relationnelle, collective, transindividuelle, et ne peut être fournie par la rencontre de l'expression et du sujet. On peut dire ce qu'est l'information à partir de la signification, mais non la signification à partir de l'information (Simondon, 1958/2013, s. 298).

Signifikasjoner «uttrykker» individuasjonen på den måten at de aldri har å gjøre med subjektet for seg, men med subjektet i relasjon til omverdenen. Signifikasjoner er individet slik det strekker seg ut mot det kollektive og eksperimenterer med det gangbare og meningsfulle. Handlinger er signifikasjoner, transindividuelle for så vidt som de er rettet mot det kollektive som en midlertidig løsning på et problem som har oppstått mellom individet og omverdenen. Simondon (1965/2014, s. 321) kaller det et *forsøk* [un essai] og et *sjansespill* [un pari] med muligheter for å lykkes eller mislykkes. Handlinger bærer med seg en dyade av teknisitet og emosjon og er forsøk på å få det ytre og det indre til å stemme over ens i henhold til en viss teknisitet som subjektet søker bevisst eller ikke bevisst. Emosjoner er signifikasjoner av affekt slik individet oppleves i relasjon til omverdenen, og handlinger er signifikasjoner av individets aktuelle situasjon slik det er vendt mot omverdenen: «Emosjoner strukturerer den værende topologisk. En emosjon forlenger seg i verden i form av handling slik handling forlenger seg i subjektet i form av emosjon»⁶³ (Simondon, 1958/2013, s. 248). Emosjoner knytter seg til handlinger i den forstand at en emosjon «er handlingens fornuft»⁶⁴. Det ligger handling implisitt i emosjoner. Det blir derfor viktig å forstå handlinger og emosjoner slik de oppstår i relasjon til hverandre, «å kunne kjenne emosjon-handlingen i sin midte, på grensen mellom subjektet og verden, på grensen mellom individet og kollektivet»⁶⁵ (s. 249). På denne måten oppstår et analysepar der den affektivt-emotive problematikken må studeres i sammenheng med handlinger. Her er jeg framme ved sammenhengen mellom teknisitetsanalyse og affektivt-emotiv analyse: Ifølge Simondon er mennesket tilstede i tekniske objekter i form av «gester festet og krystallisert i strukturer som har funksjoner»⁶⁶ (Simondon, 1958/1989, s. 12). Handlinger bærer med seg teknisitet, de resulterer i strukturer som fungerer på bestemte måter, måter som registreres og reguleres av det affektivt-emotive. Ved å koble den affektivt-emotive dimensjonen med teknisitet, vil strukturene og funksjonene krystallisert i handlinger framstå med en retning som også peker inn i og ut av individet og individets prosjekter. Musikken som kommer til i Fargespill, skapes ifølge en slik streng mellom emosjoner og funksjoner som eksperimenter med det gangbare og meningsfulle. Om musikken og dansen avstedkommer nytelse eller smerte, glede eller sorg, om en liker eller misliker den, må knyttes

⁶³ «[L]’émotion structure topologiquement l’être; l’émotion se prolonge dans le monde sous forme d’action comme l’action se prolonge dans le sujet sous forme d’émotion» (Simondon, 1958/2013, s. 248)

⁶⁴ «le sens de l’action» (Simondon, 1958/2013, s. 248).

⁶⁵ En fait il faudrait pouvoir saisir l’émotion-action en son centre, à la limite entre le sujet et le monde, à la limite entre l’être individuel et le collectif. (Simondon, 1958/2013, s. 249)

⁶⁶ «du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent» (Simondon, 1958/1989, s. 12)

sammen med det virksomme ved musikken. Hva ved musikken og dansen skaper følelsene, ifølge hvilken logikk? *Teknisiteten må peke mot affektiviteten, og affektiviteten må peke mot teknisiteten.* Samtidig vil preindividuell ladning kunne bidra til at ny teknisitet blir affektivt virkningsfull og betydningsfull. Handling krystallisert i et musikkstykke må forstås i henhold til de emosjonene den vekker eller oppstår i forlengelsen av. Emosjoner, slik de er knyttet til subjektets velbefinnende eller selvforståelse, må forstås i henhold til de handlingene som vekker reaksjonen eller foretas i forlengelsen av dem. Handling som signifikasjon blir å betrakte som en slags knute av ulike teknisitet-emosjon-dyader, som samtidig kan betraktes som uttrykk for det kollektive, for det som gestene er rettet mot. I henhold til en trosforestilling vil imidlertid de sammenløpende dyadene betraktes som en representasjon, et forestillingsbilde, som kun kan forklares ved sin emosjonelle virkning, ikke ved sin tekniske beskaffenhet.

Dersom en i lys av transindividualitet skulle snakke om en *intersubjektivitet*, vil det være noe annet enn en fenomenologisk intersubjektivitet, med andre krav til hva som er en felles forståelse.⁶⁷ Når en snakker om intersubjektivitet, er det som regel i kraft av en *interindividualitet*: «en utveksling mellom individuerte realiteter som forblir på det samme individuasjonsnivået, og som leter i andre individer etter en forestilling om deres fulle eksistens parallelt med denne eksistensen»⁶⁸ (Simondon, 1958/2013, s. 167). En slik forståelse tar ikke høyde for den dynamikken som foregår mellom mennesker i kraft av at de hver på sin kant er i en psykisk-kollektiv prosess. Transindividualitet vil heller forholde seg slik:

Den interpersonlige relasjonen er ikke gitt som noe annet enn en viss sone for hver personlighet, men den partikulære sammenhengen i hver personlighet gir inntrykk av at fellesskapet eksisterer for begge personligheter. Begge personligheter har et delvis fellesskap i realiteten, men også en del de ikke har til felles. De to områdene som ikke er felles, blir heftet sammen ved det de har felles. Det handler om en delvis identitet og en tilknytning ved denne identiteten mer enn kommunikasjon. Bevissthetene er ikke tilstrekkelige for å sikre en kommunikasjon. Det er nødvendig med en kommunikasjon av omstendighetene for bevisstheten for at kommunikasjon av/mellom bevisstheter skal kunne eksistere (Simondon 1989/2013, s. 259).⁶⁹

⁶⁷ Bardin (2015, s. 81) mener Simondon velger begrepet transindividualitet framfor intersubjektivitet nettopp for å markere et annet perspektiv enn det fenomenologiske, som tar utgangspunkt i gitte subjekter.

⁶⁸ «un échange entre des réalités individuées qui restent à leur même niveau d'individuation, et qui cherchent dans les autres individus une image de leur propre existence parallèle à cette existence» (Simondon, 1958/2013, s. 167)

⁶⁹ [L]a relation interpersonnelle ne prend qu'une certaine zone de chacune des personnalités ; mais la cohérence particulière de chacune des personnalités fait croire que la communauté existe pour tout l'ensemble des deux personnalités ; les deux personnalités ont une partie commune à titre véritable, mais aussi une partie non-

Slik jeg forstår det, er dette kimen til hvordan mennesker kan føle fellesskap på tvers av et uendelig mangfold. Det er også kimen til hvorfor et slikt *følt* fellesskap ikke må forveksles med kommunikasjon av realiteter. For å kunne kommunisere fra en *bevissthet* til en annen, er det nødvendig å artikulere retningen for subjektets prosjekter. Handlingers og objekters teknisitet må settes i sammenheng med emosjonene de vekker og som videre gir fornuft til handlingene. Først da kan det være snakk om en reell kommunikasjon tuftet på teknisk mentalitet, en kommunikasjon som sier noe om logikken for tilknytningen til objekter og til fellesskapet. Først da kan en finne ut om de involvertes prosjekter er forenlige og hvorfor de eventuelt ikke er det. Der det er emosjon knyttet til musikk, er det også teknisitet. Der det er teknisitet, er det også emosjon. Emosjon-teknisiteten må videre betraktes som løsningen på en problematikk mellom individet og det kollektive.

3.4.2 Arbeid og invensjon

I likhet med kultur og individer (se kapittel 3.1.1 og 3.1.2) innebærer også *arbeid* en obskure sone. Når handlinger og objekter tas for gitt, skjer en fremmedgjøring: «En gruppe med utgangspunkt i funksjonell solidaritet, som arbeidsfellesskapet, setter kun individuerte skapninger i relasjon»⁷⁰ (Simondon, 1958/1989, s. 248). Arbeid er i seg selv fremmedgjørende, mener Simondon, fordi det tar objekter for gitt som resultater av arbeidet, mens det tvert om er objektene, slik de er tatt for gitt, som krever et arbeid. En bør derfor nærme seg objekter og handlingers psykososiale rolle gjennom *teknisk organisering*, og for å forstå hva dette dreier seg om, må en forstå relasjoner gjennom det transindividuelle, som «skaper en kobling mellom flere subjekters skapende og organisatoriske kapasiteter»⁷¹ (s. 253). I den forstand blir mellommenneskelige relasjoner ikke et møte mellom individer i kraft av å være medlemmer av en sosial klasse eller i kraft av økonomiske, og slik jeg forstår det herunder emosjonelle forhold, men «som skapning som gir seg til kjenne i tekniske objekter i tråd med sine

commune : les deux parties non-communes sont rattachées par la partie commune ; il s'agit d'identité partielle et de rattachement par cette identité plutôt que de communication ; il faut une communication des conditions des consciences pour que la communication des consciences existe (Simondon, 1958/2013, s. 259).

⁷⁰ Le groupe social de solidarité fonctionnelle, comme la communauté de travail, ne met en relation que les êtres individuels (Simondon, 1958/1989, s. 248).

⁷¹ «crée un couplage entre les capacités inventives et organisatrice de plusieurs sujets» (Simondon, 1958/1989, s. 253).

handlinger»⁷². Det er gjennom teknisk aktivitet og underforstått *teknisk tanke*, å skaffe seg adekvate ideer om teknisiteten, at grupper kalibreres i transindividuell forstand.

Transindividualitet er verken det som skiller mennesker fra hverandre eller det som gjør dem like, men den relasjonen de har gjennom det preindividuelle potensialet. Denne relasjonen er et deltakelsesforhold som kommer til sin rett ved *invensjon* snarere enn arbeid. «Teknisk tanke er tilstede i all teknisk aktivitet, og teknisk tanke er av samme orden som invensjon. Den kan kommuniseres, og den autoriserer deltakelse»⁷³ (Simondon, 1958/1989, s. 247).

Gjennom direkte erfaring med objekters funksjoner, som et slags nav menneskene i en gruppe imellom, kalibreres verdsatte funksjoner og vanemessig bruk.

Overgripende arbeidets sosiale fellesskap, i forlengelsen av den interindividuelle relasjonen som ikke er opprettholdt ved handling, installerer det seg et mentalt og praktisk univers i form av teknisitet der menneskene kommuniserer gjennom det som de finner opp. Det tekniske objektet i sin essens, det vil si det tekniske objektet slik det har blitt funnet opp, tenkt og villet, forstått ved et menneskelig subjekt, blir støtten og symbolet for denne relasjonen som vi ville kalle *transindividuell*.⁷⁴ (Simondon, 1958/1989, s. 247)

Når mennesker i et fellesskap skaper sine objekter og kalibrerer sine handlinger, skjer dette i et spenningsfelt der alle hver på sin kant er i en individuasjonsprosess der de løser problemer som oppstår mellom individet og omverdenen. Ved å kommunisere om objekters ønskede funksjon og logikken for sine handlinger, «fellesskapes» en praksis. Det skjer også ved at handlingsmønstre og objekters bruk vanemessig kalibreres, men det er altså gjennom å kommunisere om teknisk aktivitet at potensialet for likeverdig deltakelse ligger.

3.4.3 Samfunn og fellesskap

Simondons forståelse av forholdet mellom grupper og individer gir verken forrang til gruppa eller individene som utgangspunkt for det som skjer. Grupper utgjøres ikke av individer. Det er verken gruppa som influeres av individer er individer som influeres av gruppa. Det er

⁷² «comme être qui s'exprime dans l'objet technique, homogène par rapport à son activité» (Simondon, 1958/1989, s. 253)

⁷³ La pensée technique est présente en toute activité technique, et la pensée technique est de l'ordre de l'invention; elle peut être communiquée; elle autorise la participation (Simondon, 1958/1989, s. 247).

⁷⁴ Dès lors, au-dessus de la communauté sociale de travail, au delà de la relation interindividuelle qui n'est pas supportée par une activité opératoire, s'institue un univers mental et pratique de la technicité, dans lequel les êtres humains communiquent à travers ce qu'ils inventent. L'objet technique pris selon son essence, c'est-à-dire l'objet technique en tant qu'il a été inventé, pensé et voulu, assumé par un sujet humain, devient le support et le symbole de cette relation que nous voudrions nommer *transindividuelle*. (Simondon, 1958/1989, s. 247)

snarere snakk om grupperte individuasjoner eller individuerte grupperinger (Simondon, 1958/2013, s. 290).⁷⁵ Grupper og individer blir til i det samme. Det transindividuelle vil derfor korrigere en tankegang basert på at individet har et sosialt opphav eller at det sosiale har et individuelt opphav. Det et individ bringer med seg til en gruppe, er alltid justert med tanke på gruppa, og det gruppa gjør med individet, bearbeides i ved en strebende skapning. Grupper oppstår av skapninger som søker tilhørighet og som søker gunstige omstendigheter av likesinnede. Individene er alltid allerede kollektive idet de trenger den kollektive dimensjonen for å løse de perseptuelle og affektive problemene som oppstår, og som den kollektive dimensjonen skaper. Individets tilblivelse er alltid allerede både individuell og kollektiv.

Alle sosiale grupper er både et *samfunn* [*communauté*] og et *felleskap* [*société*],⁷⁶ skriver Simondon (1958/2013). Jeg forstår dem som parallelle gravitasjonskrefter, der samfunnet i hovedsak er en lukkende dimensjon og fellesskapet er en åpnende dimensjon. Samfunn er her forstått som «en kode av ytre forpliktelser mellom mennesker»⁷⁷ og fellesskap som «innvendighet mellom mennesker»⁷⁸ (s. 341). Dermed får samfunnet en type moral som struktureres av en bevegelse mot «universelle» rettsprinsipper, mens fellesskapet gjør etiske vurderinger i partikulære situasjoner og partikulære møter. Samfunnet tenderer mot å betrakte tekniske objekter i henhold til ytre forpliktelser, og slik bærer tilvirkningen av objektene mer preg av arbeid enn invensjon. Menneskene i samfunnet blir bundet opp som individer med visse «livsoppgaver», mens fellesskapsperspektivet individualiserer folk, det vil si fristiller dem fra å defineres i kraft av myter. Denne antagonismen mellom samfunnet og fellesskapet må sosiologien vie oppmerksomhet, mener Simondon. Det dreier seg ikke om altruisme versus egoisme, men om at samfunnsperspektivet ikke tar hensyn til skapningers individualitet, slik det også vier liten oppmerksomhet til teknisitet. I samfunnsperspektiv betraktes alle andre grupperinger som «onde». Alt dømmes umiddelbart etter en bipolaritet ifølge godt og ondt.

⁷⁵ «d'individus groupés, d'individus de groupe» (Simondon, 1958/2013, s. 290).

⁷⁶ Simondons begreper forholder seg til det sosiologiske begrepsparet *gemeinschaft* og *gesellschaft*, lansert av Tönnies og diskutert av blant andre Weber og Durkheim (*Gemeinschaft and Gesellschaft*, 2017). Oversettelsene jeg har valgt, tar utgangspunkt i at «samfunn» er «skapninger som har funnet sammen», mens «fellesskap» er «skapninger som skaper seg felles».

⁷⁷ «un code d'obligations extrinsèques par rapport aux individus» (Simondon, 1958/2013, s. 341)

⁷⁸ «une intériorité par rapport aux individus» (Simondon, 1958/2013, s. 341)

Fellesskapets mål er derimot å utvikle en bevisst samvittighet [conscience]⁷⁹ hos hvert individ (s. 516).

Et samfunnsperspektiv på musikkskaping vil trekke den mot prinsipper som er gangbare i samfunnet som helhet og som kan være representativ eller funksjonell for alle. Den må følge normer for riktig og galt. Et fellesskapsperspektiv på musikkskaping vil finne løsninger som er funksjonelle for menneskene i den situasjonen det gjelder. Det tekniske objektet har bedre kår i fellesskapsperspektiv enn i samfunnsperspektiv, fordi fellesskapsperspektivet i større grad tillater det nye å slippe til. Når det transindividuelle installerer seg på nivået «over» samfunnet, vil de forpliktende kreftene som eksisterer i kollektive myter kunne trues. Mennesket risikerer rett og slett å finne på noe nytt. Dette kan være skremmende og uhørt, men det kan også være etterlengtet.

Slik jeg ser det, vil musikken i samfunnsperspektiv bære preg av å være et verktøy, det vil si bundet opp om spesielle mål og funksjoner, mens fellesskapsperspektivet lar musikken åpne seg mot andre funksjoner.

Det tekniske objektet konstituerer ... en mulighet som overfører en viss skaperkapasitet fra individ til individ, som om det eksisterte en felles handlekraft for alle forsøk og et fellesskap av [musikk]skapende individer.⁸⁰ (Simondon, 1958/2013, s. 342)

Fellesskapsrelasjoner dreier seg om umiddelbare relasjoner mellom mennesker, og slike relasjoner er dermed bedre egnet til å «kryse grenser». Sosiologien må derfor studere teknikk, ikke bare myter. Å skape tekniske objekter er dermed et siviliserende element [élément de civilisation], og de kan skape en forutsetning for at ulike grupper skal kunne være kompatible, for at de skal kunne inngå i synergi. Samfunnsdynamikken er likevel også viktig for sivilisasjonen. Samfunnet er avhengig av *affektiv stabilitet* for at individet skal kunne tilpasse seg en gruppe. En affektiv stabilitet, som jo det affektivt-emotive søker etter i individet i henhold til omgivelsene, bidrar videre til *sosial automatikk* [l'automatisme social]. Det er kanskje mulig å si det slik at det affektivt-emotive smører det kollektive maskineriet.

⁷⁹ Begrepet *conscience* kan på fransk bety både bevissthet og samvittighet. I denne sammenhengen er begge dimensjonene klart tilstede, men det dreier seg i hovedsak, slik jeg forstår det, om en bevisst og adekvat samvittighet, ikke en emosjonell forpliktelse.

⁸⁰ L'être technique constitue donc de cette seconde manière une voie qui transmet de l'individu à l'individu une certaine capacité de création, comme s'il existait un dynamisme commun à toutes les recherches et une société des individus créateurs d'êtres techniques. (Simondon, 1958/2013, s. 342)

Sivilisasjonen har behov for en viss grad av automatikk for å garantere stabilitet og sammenheng. Den har også behov for fellesskapsdynamikk, ettersom bare den dynamikken er i stand til å sørge for en konstruktiv og skapende tilpasning, for ikke å lukke seg om seg selv i en tilpasning som er stereotyp, hypertelisk⁸¹ og stillestående.⁸² (Simondon, 1958/2013, s. 347)

Samfunn og fellesskap er altså to former for kollektivitet som balanseres mot hverandre. Samfunnsdynamikken tenderer mot å ta overhånd, ifølge Simondon, men fellesskapsdynamikkens holdning til invensjon og innlemming av tekniske objekter er helt nødvendig for et sunt samfunn. Det er også her mulighetene for konstruktive møter mellom grupper ligger.

Innledningsvis i denne teoridelen trakk jeg fram Simondons definisjon på kultur som en samling tekniske gjøremål som er viktige for en gruppe. Disse er under stadig forhandling. De tekniske gjøremålene bidrar til å definere individer i kraft av å være deres omgivelser og i kraft av hva som er forventet av medlemmene i gruppa, mens individene samtidig bidrar til å definere de tekniske gjøremålene ved at de er løsninger på problemer som oppstår mellom individet og omgivelsene.

Kulturen er en overlevelsesteknikk, et instrument for bevarelse. I motsetning til dette er en majoritær teknisk gest en *kulturell handling* i ordets rette forstand: Den modifierer livsmiljøet til de levende arter og setter i gang en utviklingsprosess.⁸³ (Simondon, 1965/2014, s. 321)

Individet skaper altså kulturen i sin omgang med den, og det affektivt-emotive peiler ut kursen. Det affektivt-emotive i det kollektive er en sterkt regulerende instans, og skal endring skje, er det kanskje først og fremst denne dimensjonen som må være iverksatt. Som jeg har påpekt, er det affektivt-emotive knyttet til både handlinger og representasjoner. Men samtidig som det er her endring kan skje, er det også her konformiteten har sin drivkraft.

Hva får så dette å si for *interkulturell* virksomhet? Simondon mener teknisk mentalitet motsetter seg en imperialistisk tankegang:

⁸¹ Jeg forstår hypertelisk her som overdreven gjentakelse av og insistering på eget mål og mening.

⁸² Toute civilisation a besoin d'un certain taux d'automatisme pour garantir sa stabilité et sa cohésion. Elle a besoin aussi du dynamisme des sociétés, seules capables d'une adaptation constructive et créatrice, pour ne pas se fermer sur elle-même dans une adaptation stéréotypé, hypertélique, et inévolutive. (Simondon, 1958/2013, s. 347)

⁸³ La culture est une technique de survivance, un instrument de conservation. Au contraire, le geste technique majeur est un *acte de culture* au vrai sens du terme : il modifie le milieu de vie des espèces vivantes, amorçant un processus évolutif. (Simondon, 1965/2014, s. 321).

Det handler ikke om *erobring*: Dette begrepet er et resultat av en lukket kultur. Det handler om innlemming, likeverdig funksjonell på kollektivt nivå, om framkomsten av en ny, vital form.⁸⁴ (Simondon, 1965/2014, s. 325)

Møter mellom kulturer, eller snarere når to kulturer skal forholde seg til samme objekt, tvinger fram en holdning som krever at kunnskapen ikke er bundet til kulturen, men til teknisiteten. Ifølge Simondon kan ikke teknikken bli noe annet enn midler for å nå bestemte mål så lenge den forblir innenfor en gruppekultur. Kulturen stagnerer og kommer i utakt med samtiden.

Teknikker er ikke egentlig annet enn midler så lenge de forblir intragruppale, intrakulturelle. ... Lokale reaksjoner, og på lang sikt miljøet, blir ignorert og utgjør ikke kulturens kontinuitet. De blander seg ikke inn i den tekniske kontinuitet, som forblir relativ til *her og nå*. ... Når teknikk overskrider grupper av mennesker, er den tilbakevirkende effekten ved miljøets modifikasjon slik at den tekniske gesten ikke lenger bare kan være en isolert middelhandling. Hele den tekniske gesten setter i gang tilblivelse, modifierer verden og mennesket som art, hvis verden er miljøet. En teknisk gest uttømmes ikke i sin nytte som middel. Den ender i et umiddelbart resultat, men den setter i gang en forvandling av miljøet som vil virke på levende arter, som også mennesket er en del av.⁸⁵ (Simondon, 1965/2014, s. 319-320)

Dersom problemer skal løses, er det altså ikke mulig ved «business as usual». *En kan ikke bruke et verktøy til å skape endring*, fordi et verktøy er rettet inn mot en bestemt bruk som er tatt for gitt.

3.4.4 Sakrale og tekniske nettverk

Simondon (1961/2014a) peker på makroperspektiver ved individuasjonsprosesser blant annet ved å studere hvordan objekter kommer til i *sakrale* og *tekniske* nettverk. Sakralitet og teknisitet er to dimensjoner ved handling. Handlingens tekniske dimensjon gjør den til en *operasjon*, mens den sakrale dimensjonen gjør den til en *representasjon*, nærmere bestemt en representasjon av en gruppe og det den står for. Sakraliteter dreier seg derfor om myter og

⁸⁴ Il ne s'agit pas d'une *conquête* : cette notion est issue d'une culture fermée. Il s'agit d'une incorporation, équivalent fonctionnel, au niveau collectif, de l'apparition d'une nouvelle forme vitale. (Simondon, 1965/2014, s. 325)

⁸⁵ Les techniques ne sont effectivement que des moyens tant qu'elles restent intragroupales, intraculturelles ; ... Les réactions locales et à long terme du milieu sont ignorées et ne font pas partie du contenu de la culture ; elles n'interviennent pas dans le contenu technique, qui reste relatif au *hic et nunc*. ... Quand les techniques dépassent les groupes humains, la puissance de l'effet de retour, par modification du milieu, est telle que le geste technique ne peut plus être seulement une organisation isolée de moyens. Tout geste technique engage l'avenir, modifie le monde et l'homme comme espèce dont le monde est le milieu. Le geste technique ne s'épuise pas dans son utilité de moyen ; il aboutit à un résultat immédiat, mais il amorce une transformation du milieu, qui réagira sur les espèces vivantes, dont l'homme fait partie. (Simondon, 1965/2014, s. 319-320)

meninger slik de «henter krefter og energiresurser i den menneskelige verden av motivasjoner og tro»⁸⁶ (Simondon, 1961/2014a, s. 111).

Sakraliteten med sin representative funksjon *ritualiserer* handlinger. Den gjør beveggrunnen for handlinger selvfølgelig.

Hvert slag sakralitet har et visst publikum den rekrutterer sin energi fra og hvor den gir et syn på verden, en leveregel, en struktur for handling. Hvert sakrale nettverk utgjør en organisme med en viss sosial gruppe, med et bestemt publikum. Det er opprettholdt ved gruppa og opprettholder den, fordi den utgjør en sirkulær relasjonell kausalitet med gruppa. ... Sakraliteten er utpreget dualistisk. I relasjon til denne er en på innsiden eller på utsiden. Det finnes ingen tilnærminger eller delvise relasjoner eller gradvis optimalisering, bare en lov som sier alt-eller-intet.⁸⁷ (s. 112)

Når sakralitets-teknisitetens dyader sammenløper i en knute, som noder i et nettverk, er knuten i sakralt perspektiv mye mer fastlåst enn knuten i teknisitetens perspektiv, ettersom det kan dukke opp teknisitet som ikke er planlagt, funksjoner som bryter med vanemønstre. Teknisitetens operasjonelle funksjon har et overskridende potensial, i motsetning til sakralitetens representasjoner. Når et objekt betraktes som løsrevet fra sammenhengen det har oppstått i, er sakraliteten lukket inne i objektet. Et objekt kan eies og være gjenstand for handel og utveksling. Det blir et verktøy der kreftene er okkulte – deres tilblivelsessammenheng er skjult, men virkningene forventes fortsatt fra de som produserte det. Når objekter bringes inn i en ny sammenheng, dømmes disse som velsignelser eller forbannelser i henhold til det sakrale universet.

Simondon (1961/2014a) diskuterer hvordan et skille mellom gjengse oppfatninger av kultur og sivilisasjon trekker på dikotomier mellom sjel og kropp, tidløshet og utvikling, det arkaiske og det moderne. Kultur assosieres som regel med religion, etikk, estetikk og myter, mens teknikk klassifiseres som sivilisasjon, påpeker han. Dermed er en som oftest opptatt av å *bevare* og *gjenoppdage* kulturen og *beskytte* den fra blant annet det som oppleves å være

⁸⁶ «recrute des forces et des ressources énergétiques dans le monde humain des motivations et de la foi» (Simondon, 1961/2014a, s. 111)

⁸⁷ [C]haque espèce de sacralité a un certain public dans lequel elle recrute son énergie et auquel elle donne une vision du monde, une règle de vie, une structure de l'action. Chaque réseau de sacralité forme organisme avec un certain groupe social, avec un public déterminé : il est entretenu par le groupe et il l'entretient, parce qu'il est avec lui en relation de causalité circulaire. Les groupes qui ne peuvent faire fond sur un sacralité religieuse, parce qu'elle n'est pas disponible pour eux, lorsqu'elle a déjà un public, se donnent une sacralité laïque, comme celle du Panthéon républicain et du culte de la Patrie, objet d'amour sacré. ... La sacralité est éminemment dualiste : par rapport à elle, on est à l'intérieur ou à l'extérieur ; il n'y a pas de proximité, de relation fractionnaire, de gradient optimisant, mais seulement une loi de tout-ou-rien. (Simondon, 1961/2014a, s. 112)

teknikkens utilitaristiske grep. Kultur blir dermed først og fremst noe som hører fortiden til, samtidig som den betraktes som tidløs. Handlinger og objekter gjøres hellige. Dette aspektet ved kultur knytter Simondon til sakralitet, og det hindrer kulturen i å være det den kunne ha vært. Sakralitetsperspektivet betrakter grupper og individer som helhetlige og uforanderlige, og det oppstår et gedigent prosjekt med å beskytte dem mot det som ikke stemmer over ens med disse helhetlige trosforestillingene. I sakralitetsperspektiv er det et én-til-én-samsvar mellom kulturen og dens tekniske objekter, og de tekniske objektene betraktes dermed i henhold til sin aktuelle funksjon, og ikke sin potensielle funksjon. Det tekniske objektets åpenhet mot nye funksjoner overses eller fornektes. I kraft av det sakrale dømmes individer, både levende og tekniske, som enten onde eller gode. I kraft av det sakrale betraktes også individer som umulige å analysere. Sammenhengene de står i, er skjulte, og slik må de også forbli, ellers øver en vold på totaliteten, eller som Simondon vil si, *fornemmelsen av totalitet*.

3.5 Handlekraft

Begrepet *handlekraft* har jeg hentet fra Guttorm Fløistads norske oversettelse av Spinozas (1677/1966) *Etikken*.⁸⁸ Det har blitt et viktig begrep i arbeidet med avhandlingen, spesielt med tanke på oppsummeringer av analysene. Handlekraft blir i denne sammenhengen et konsept for å vurdere kjennende, følende og tenkende skapningers muligheter til å virke inn i og virke inn på relasjoner på konstruktive måter. Jeg skal kort gjøre rede for hvordan jeg ser Spinozas bidrag i sammenheng med Simondons perspektiver. Spinoza opererer i likhet med Simondon med affektene nytelse og smerte, glede og sorg. Positive affekter knyttes til økt handlekraft, en økt kapasitet til å opprettholde livet i vid forstand, og de negative til svekket handlekraft. Spinoza omtaler i tillegg *begjær* som en tredje affekt, der individet streber etter å oppnå noe i et spekter fra irrasjonelt og instinktivt til rasjonelt og viljestyrt. Slik Simondon (1958/2013) formulerer det, dreier overgangen fra negative til positive affekter seg om å komme i overensstemmelse med seg selv i henhold til omverdenen. Han omtaler begjær blant annet som «framveksten av en handlekraft [un dynamisme] i det værende, av en handlekraft som

⁸⁸ Ruud (2011) bruker imidlertid handlekraft som en oversettelse av begrepet *agency*, et begrep som også har blitt etablert ved oversettelsen *aktørskap* på norsk (Karlsen, 2011). Selv om handlekraft slik jeg bruker det i denne sammenhengen vil være beslektet med varianter av aktørskapsbegrepet, har det en egen valør som følge av teoretiske implikasjoner. Den engelske ekvivalenten til mitt begrep vil således være *power of activity* (Spinoza, 1992) eller *power of acting* (Spinoza, 1996; 2001; Deleuze, 1981/1988).

skaper transindividualiteten ved å gi den valør»⁸⁹ (Simondon, 1958/2013, s. 275). Dermed kan en si at ethvert subjekt bærer med seg en potensiell kraft til å endre omstendighetene i seg selv og utenfor seg selv, i henhold til bestemte logikker, bestemte opplevelser av sammenheng mellom det indre og det ytre: «Hver menneskelig handling [i kraft av å være] utført på nivå med transindividualiteten innebærer en mulighet til uavbrutt fornyelse»⁹⁰ (Simondon, 1958/2013, s. 275). Det transindividuelle er endrings- og bevaringspotensialet både for individer og grupper. Det ligger en handlekraft, en drift mot handling, i hele systemet av det preindividuelle, individuelle og transindividuelle. Subjekter tar valg i henhold til rasjonelle og irrasjonelle prosjekter, og disse prosjektene skaper individ og kollektiv. Når det skurrer mellom det som er i oss og utenfor oss, vil vi søke å få dette kompatibelt på et vis. Fløistad omtaler det han kaller et *selvbevarelsesprinsipp* hos Spinoza, der mennesket installerer seg for å danne allianser med det som øker handlekraften. I Spinozas streben etter selvbevarelse ligger det også en etisk appell «til å lykkes i å bevare seg selv og andre» (Fløistad i Spinoza, 1677/1966, s. 80). Å bevare innebærer samtidig en forandring:

[D]et er mulig, fremfor alt en menneskelig mulighet, å komme utover sitt snevre jeg ved en mere adekvat forståelse av den sammenheng med andre mennesker og andre deler av naturen man i alle tilfeller lever i. Ifølge Spinoza er det dette vi alle egentlig streber etter. Vi streber etter å bli mere enn oss selv. (Fløistad i Spinoza, 1677/1966, s. 23)

Spinozas selvbevarelsesprinsipp, som Simondons transindividuelle individuasjonsdrift, er en dobbel streben *mot å bevare seg selv og å bli mer enn seg selv*. Det inngår i kontinuerlig sammenhengsskapende aktivitet, et *samvirke*, som er et «uttrykk for en bestemt og begrenset handlekraft», og videre: «Å begripe eller forstå seg selv, er å forstå noe mer enn seg selv, det er også å forstå de andre som gjør at vi er de vi er» (Fløistad i Spinoza, 1677/1966, s. 32). Fløistads kommentarer til Spinozas filosofi gir gjenklang i møte med Simondons filosofi.

Selv om alt skjer i et samvirke mellom preindividuelle ladete individer og deres omgivelser, og det dermed ikke nødvendigvis er klart hvem eller hva som setter noe i gang, skjer det likevel i henhold til instanser som opplever smerte og nytelse. Det affektivt-emoive kan derfor slik jeg ser det betraktes som utgangspunkt for etiske vurderinger, der skapningens,

⁸⁹ «[Un désir] est aussi l'émergence d'un dynamisme de l'être, d'un dynamisme qui fait exister la transindividualité en la valorisant» (Simondon, 1958/2013, s. 275).

⁹⁰ [T]out acte humain accompli au niveau de la transindividualité est doué d'un pouvoir de propagation indéfini (Simondon, 1958/2013, s. 275).

altså det preindividuelle ladede individets, potensial for handlekraft i form av *velvære* blir en slags målestokk for sosial rettferdighet. Samtidig er dette gjerne sammensatte tilstander som kan endre dimensjon ettersom individet skaper sammenhenger mellom seg selv og omverdenen. Skapningers velvære kan derfor avhenge av hvordan de evner å sette seg selv i kontakt med det som på forskjellige måter øker handlekraften, og dette kan innebære mange aspekter.

Handlekraft kan for det første innebære en umiddelbar virkning som omverdenen har på en kropp, slik det kan ende i nytelse eller smerte, glede eller sorg, som kommer i følge med henholdsvis en styrking og en svekking av individets kapasitet. Dermed kan det innebære en innsats for å danne seg adekvate ideer av det som affekterer et individ (Spinoza, 1677/1966). En kan la seg drive med av omverdenens påvirkning, men det setter en ut av stand til å handle slik at omstendighetene for tilstanden kontrolleres. Det vil innebære å knytte emosjoner til teknisitet og handlinger (Simondon, 1958/2013) og å balansere en minoritær tilknytning til objektet med en majoritær tilknytning (Simondon, 1958/1989). Det dreier seg om å finne ut hva som er virksomt i en handling og i relasjonen mellom et subjekt og et objekt. Det kan selvsagt være attraktivt å hengi seg til flaksen. En kan få inntrykk av at verden legger seg til rette, uten at en nødvendigvis forstår hvorfor eller kjenner seg fortjent til det. Simondon (1958/1989; 1961/2014a) omtaler det som å hengi seg til magi, der tilvirkningen av objekter aller mest minner om alkymi. Spinoza (1677/1966) kaller påvirkningene som en ikke har noen adekvat idé om, og som derfor skyldes omstendigheter utenfor individets kontroll, for *pasjoner*, som en videre kan knytte til *passivitet*. Pasjoner er ikke like attraktive dersom de fører til sorg og smerte. Ved gjentakende flaks eller uflaks kan det utvikle seg en selvfølgelighet rundt universets velsignelse og forbannelse, og en kan komme til å betrakte seg selv som senter for verdens hendelser. I tillegg dannes sympatier og antipatier mot ting og mennesker uten adekvate årsakssammenhenger. Spinoza påpeker videre at inadekvate ideer setter en ut av stand til å planlegge et fellesskap, eller som Simondon ville si, planlegge *i fellesskap*. Til det kreves det Spinoza kaller *sjelsstyrke* overfor seg selv og andre.

For ved sjelsstyrke overfor seg selv forstår jeg det begjær hvormed enhver ut fra fornuftens påbud alene streber etter å bevare sin væren. Men med høysinn forstår jeg det begjær hvormed enhver ut fra fornuftens bud alene streber etter å hjelpe andre mennesker og knytte dem til seg i vennskap. (Spinoza, 1677/1966, s. 160)

Sjelsstyrke kan kreve at en kontrollerer noen begjær, men først og fremst krever det adekvate ideer om dem. Pasjoner vil da bli aksjoner, *aktivitet* framfor passivitet. Da vil en slik kontroll sannsynlig virke som en god løsning, fordi en setter det i sammenheng med hele bildet av årsaker og virkninger og trangen som kan knyttes til disse.

For Simondon (1958/1989) innebærer både det å konkretisere et objekt og det å justere en handling for å nærme seg det kollektive et forsøk på å øke sin handlekraft – å bevare seg selv (og andre) og samtidig bli mer enn seg selv. Ved å innta en minoritær holdning, setter en sin lit til det som umiddelbart og automatisk gir mening og føles riktig å gjøre. Å stole på magefølelsen er viktig for å vie oppmerksomhet til hvordan omverdenen kjennes på kroppen, men en majoritær holdning vil søke artikulert kunnskap om denne sammenhengen, teknisiteten i det som står på spill for seg selv og for andre involverte. Kanskje vil en minoritær holdning øke handlekraften, men det å forsøke, eller det å være i stand til å forsøke, å skaffe seg adekvate ideer, vil styrke sjansene for å lykkes kollektivt. Handlekraft vil videre avhenge av hvordan omverdenen tillater eller hindrer menneskets prosjekter.

Spinoza introduserer nok et aspekt som er viktig for økt eksistenskraft og tankekraft, og dette knytter jeg til Simondons preindividuelle dimensjon:

[N]år jeg sier: *større eller mindre eksistenskraft enn før*, så mener jeg ikke med det å si at sjelen sammenligner legemets nåværende tilstand med den forutgående, men at den idé som utgjør affektens form bekrefter noe om legemet som i virkeligheten inneholder mer realitet enn før. ... [S]jelen går over til en større eller mindre fullkommenhet, når den bekrefter noe om sitt legeme, eller en annen del av det, som inneholder mere eller mindre realitet enn før. (Spinoza, 1677/1966, s. 181)

Spinozas filosofi vedrørende affekter går ut på at mennesket ikke kjenner omverdenen annet enn gjennom måten den pirker borti egen kropp, og det er samtidig også slik og bare slik en kan kjenne seg selv, ved de utallige måtene omverdenen affekterer. Ved å affekteres på nye måter, ved å møte nye ting og nye situasjoner, vil dermed erkjennelsen en har både av seg selv og verden øke, og dersom denne erkjennelsen er adekvat, vil mulighetene for å handle hensiktsmessig bli desto større. Ideene om denne utvidede realiteten, eksistenskraften, kaller han *tankekraft*. For Simondon (1958/2013) består det psykiske livet som kjent av å innlemme stadig mer i individet, på samme måte som konkretisering av tekniske objekter dreier seg om å innlemme ny teknisitet som dukker opp (Simondon, 1958/1989). Han understreker betydningen av å bringe inn nye tekniske objekter i en kultur (Simondon, 1961/2014a). Det

vil kunne bidra til at det oppstår nye begjær og nye impulser, slik at kulturen ikke lukker seg om seg selv. Det kan derfor betraktes som en slags Spinozisk-Simondonsk innsikt når Fargespill sier at «[d]et beste som kan skje deg, om du vil lære og vokse, er at du treffer noen som ikke ligner deg» (Stiftelsen Fargespill, s.a.k). En må imidlertid vie oppmerksomhet til tekniske og affektivt-emotive sammenhenger for å kunne utnytte denne muligheten til fulle, skal en følge Simondon. Dersom en dømmet et individ utelukkende med hensyn til den sammenhengen en selv står i, vil en risikere å miste potensialet til å se flere sider ved det. Slik setter Simondon Spinozas perspektiv i sammenheng med det han selv kaller teknisitet:

I verdidommene som teknisiteten bærer med seg, er det derimot en referanse til den implisitte antakelsen [hos Spinoza] om en mulig delvis innblanding for å reparere, forbedre eller optimalisere det værende. Et individ er teknisk sett verken tvers igjennom godt eller tvers igjennom ondt. Det kan reparere(s) lokalt. Individet kan kjennes ved det som påkaller en reparerende gest.⁹¹ (Simondon, 1961/2014a, s. 127)

I denne sammenhengen ser Simondon det tekniske som en motsetning til det sakrale, som dømmet mennesker og objekter etter en lov om alt-eller-intet. Sakraliteten vil kunne øke menneskets handlekraft for så vidt som det knyttes til en gruppe som på ulikt vis er hensiktsmessig for individet, kanskje ikke minst følelsesmessig. Men ettersom sakraliteter dømmet hele mennesket under sin logikk, hindres mennesket i å kunne være mer enn dette. Med en teknisk mentalitet, med antakelsen om at mennesket til enhver tid defineres delvis og i tilknytning til en virksom sammenheng, gir det en mer pålitelig og bærekraftig holdning til mennesket, og da spesielt i relasjon til mennesker assosiert med andre grupper. Det sakrale er rett og slett en nokså dårlig læremester, annet enn for sedvaner og myter, mens det tekniske både kan bistå med anvendbar kunnskap og oppfinnelser av innretninger som kan sette mennesker i forbindelse med hverandre uten vold (Simondon, 1961/2014a).

Et menneske kan altså øke sin handlekraft ved å utsette seg for nye ting og nye situasjoner, og handlekraften økes også dersom individet av andre blir betraktet i kraft av at det har en sammensatt kapasitet, at det også er mer enn seg selv, og ikke bare avvises på bakgrunn av ett perspektiv. Et menneskes handlekraft avhenger både av en selv og andre, men først og fremst avhenger det av evnen til å iverksette seg selv i konstruktive samvirkesituasjoner

⁹¹ Dans les jugements de valeur portés par la technicité, il y a au contraire référence à la supposition implicite d'une intervention segmentaire possible pour réparer, améliorer, ou optimiser l'être. Un être individuel vu techniquement n'est pas tout entier bon ou tout entier mauvais : il est à réparer de façon locale ; il est connu comme ce qui appelle le geste réparateur. (Simondon, 1961/2014a, s. 127)

med andre mennesker og ting. Dersom en gjensidig kan gjøre dette i fellesskap med andre, øker alles sjanser for å lykkes. Ettersom handlekraften avhenger av det affektivt-emotive, er det å kjenne tilhørighet viktig for tilstanden av velvære. Det samme er det å kjenne at en er i overensstemmelse med seg selv. Det en kunne kalle Pollyanna-effekten, å stadig forsøke å se det gledelige ved ting, kan i den forstand øke handlekraften. I bunn og grunn er det ikke noe enkelt skille mellom tvang og frihet og hva som er et gode og et onde. Til en viss grad kunne en si at det ikke handler om hvordan en har det, men hvordan en tar det. En slik handlekraft er ikke nødvendigvis holdbar i lengden, med mindre en gjør det til sitt prosjekt å «velge sin skjebne», så å si. Det gjelder å oppnå *ro i seg selv*, «glede oppstått ved at et menneske betrakter seg selv og sin handlekraft» (Spinoza, 1677/1966, s. 170). Å leve blir på sett og vis å søke etter glede, som kan innebære så mangt. Et menneskes handlekraft kan dermed ha flere lag og fasetter. I kritisk perspektiv kan det påpekes at det å godta sin skjebne er en fattig trøst som aldri vil kunne endre maktbalansen i verden. Det vil heller svekke enn styrke handlekraften, og handlekraften vil være en illusjon. Imidlertid innebærer dette perspektivet et problem: Hvem skal bestemme hva som er den rette beveggrunnen for handlekraften? Det oppstår lett mytologier rundt kritiske perspektiver, slik at handlinger og objekter betraktes som verdt å kjempe for i seg selv, uten at disse nødvendigvis settes i forbindelse med levd liv. Kritiske perspektiver kobles lett til en forestilling om en strukturerende samfunnsdynamikk som første beveger. Det blir derfor viktig å ta utgangspunkt i hendelser og tekniske objekter som signifikasjoner mellom skapningen og omverdenen. For noen vil det å overlate styringen til andre være et smart selvbevaringstrekk. Mange gir for eksempel ansvar for egen kroppsbygging til en personlig trener. Det er selvsagt mulig å påpeke en markant forskjell mellom denne typen frivillig underkastelse og treningsregimet til toppidrettsutøvere i enkelte totalitære regimer. Men hva ligger forskjellen i? Med Simondon kunne en si at forskjellen dreier seg om å se mennesket som mål eller som middel. Et individ som frivillig underkaster seg en personlig trener, gjør det uten at det definerer hele dette menneskets væren. I et totalitært regime betraktes mennesker som et middel til å oppnå et høyere gode, et tilsynelatende felles gode. Mennesket reduseres i høy grad til et verktøy. Samtidig kan det vise seg at affektivt-emotive aspekter driver det såkalt frie mennesket til å underkaste seg et bestemt kroppsideal eller en bestemt arbeidsmoral knyttet til viktige verdier i en bestemt gruppe. Hvorvidt dette er en selvregulering som også har verdi i andre sammenhenger, eller om de virker unyttige eller beint fram groteske fra utsiden, kan være vanskelig å se fra gruppas innside. Derfor er det, som

Simondon påpeker, viktig med samhandling og impulser på tvers av grupper. Det finnes dermed heller ikke noe fasitsvar på hva slags behag som er den «edleste» handlekraften, og kanskje er det ubehag involvert. I Simondons perspektiv må handlekraft betraktes på bakgrunn av både bevisst og ubevisst handlingspotensial. En kan likevel forsøke å definere, ved å sammenføre emosjoner og teknisitet i handlingen, hva vi forsøker å oppnå og hvordan vi kan få til det. I tillegg er det mulig å undersøke trosforestillingene som er knyttet til en gruppe og se disse i sammenheng med teknisitet. Slik kan handlekraft ha mange ulike aspekter i spill på én gang med hensyn til hva musikken og dansen tilbyr de som er med i Fargespill. Dette er de teoretiske inngangene til de oppsummerende diskusjonene i kapittel 8.

3.6 Kultur som oppdagelse av teknisitet-sakralitet

Dersom kultur tenkes som noe som må bevares og forsvares, har etnografien begrensede muligheter for å betrakte kulturens kontinuitet, påpeker Simondon (1961/2014a). Etnografien må derfor ta for seg teknikker, og de må settes i sammenheng med sakraliteten som omfavner eller avviser dem. På den måten kan kultur betraktes som et videre, «nøytralt» eller nøytraliserende perspektiv, der gruppers sakraliteter settes i forbindelse med tekniske objekter slik de vekker forargelse eller begeistring. En slik *generalisering* av kulturen er først og fremst *estetikkens* oppgave, ikke *etikkens*, fordi etikk er innvevd i sakraliteter som seg imellom utelukker hverandre. Estetikken hever seg for et øyeblikk over det affektivt-emosjonelle og setter de emosjonelle tilknytningene i perspektiv stedet for å være underlagt dem. «Teknisk tanke opererer, religiøs tanke dømmer, estetisk tanke opererer og dømmer på samme tid»⁹² (Simondon 1958/1989, s. 190). Kulturen kan dermed bli et område for generell refleksjon og diskusjon, en plattform der sakraliteter kan møtes, festet i det som er av betydning og nærmere bestemt *hvordan det har kommet til å ha betydning*. Slik gir Simondons etnografiske strategier muligheter for å innlemme både kritiske og estetiske praksiser.

Vitenskap og spirituelle praksiser oppstår når handling og emosjon skiller lag. Vitenskapen streber mot å renses for emosjoner, og ritene oppsøker dem. (Simondon, 1961/2014a). Ritualer er dermed emosjoner som ikke søker sitt motstykke i handlingen, annet enn for å framkalle bestemte emosjoner ved å repetere bestemte handlinger.

⁹² «[L]a pensée technique opère, la pensée religieuse juge, la pensée esthétique opère et juge à la fois» (Simondon, 1958/1989, s. 190).

Vitenskapen søker ikke handlingers motstykke i emosjoner, og tar dermed for gitt at de kan betraktes som universelle. Teknikk og religion (sakralitet) behandlet som utgangspunkt hver for seg, legger normative føringer for vitenskap og etiske praksiser (Simondon, 1958/1989). De må derfor tilbakeføres slik de har oppstått som to faser i relasjon til hverandre. Filosofiens oppgave må være å betrakte teknologi og religiøsitet i sammenheng for å bli i stand til å skape adekvat kunnskap og etiske praksiser.

Teknikk og religion kan sammenfalle, ikke i forlengelsen av innholdet deres, men ved et visst antall singulære punkter tilhørende det ene og det andre domenet, og ved slik å konstituere et tredje, som er den kulturelle realitetens domene.⁹³ (Simondon, 1958/1989, s. 217)

De tre aspektene teknisitet, affektivitet-emosivitet og transindividualitet tilbyr å gå inn i et slags DNA for det psykososiale liv. Når denne avhandlingen undersøker interkulturelle praksiser, vil aspektene samlet kunne bidra til å ta i betraktning både konserverende og kreative krefter som er i omløp. Det vil kunne danne utgangspunktet for en metode som ser nærmere på hvorvidt, og eventuelt hvordan, musikken og dansen i Fargespill kan være «et møte mellom forskjellige historie og kultur som forenes i et uttrykk som representerer vår felles fremtid» (Hamre, 2011a, s. 12).

3.7 Musikkhendelser som etnografisk strategi og analyseapparat

Opptakten til dette doktorgradsarbeidets etnografiske strategi har vært DeNoras (2003, 2013) modell for analyse av *musikkhendelser*. En musikkhendelse [*musical event*] kan ifølge DeNora (2003) være et møte med alt fra en liten musikalsk detalj eller et musikkstykke til en hel sjanger eller epoke. Med *affordanser*⁹⁴ som omdreiningspunkt oppfordrer hun til å undersøke «how musical affordances are accessed and deployed» (2003, s. 58). Å undersøke musikkens affordanser innebærer i denne sammenhengen å undersøke hva musikken muliggjør for de som engasjerer seg med den, og det blir et etnografisk sikkerhetsnett for å hindre at forskeren generaliserer ut fra private musikkanalyser. Sagt med Gibson (1979/2015, s. 119), som

⁹³ Techniques et religion peuvent coïncider non pas dans la continuité de leur contenu, mais par un certain nombre de points singuliers appartenant à l'un et l'autre domaine, et en constituant un troisième par leur coïncidence, celui de la réalité culturelle. (Simondon, 1958/1989, s. 217)

⁹⁴ Jeg bruker her en fornorskning av det engelske begrepet *affordance* i tråd med Vestad (2013).

lanserte begrepet knyttet til persepsjonspsykologisk teori, er affordanser «what [the environment] offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill». DeNora (2003, 2013) plasserer musikkhendelsen i et tidsforløp der en aktørs situasjon beskrives før hendelsen, under selve hendelsen og etter hendelsen. Dermed kan en snakke om hva musikkhendelsen har bragt tilveie: «Has engagement with music afforded anything? What if anything was changed or achieved or made possible by this engagement? And has this process altered any aspect of [the actor's condition]?» (2003, s. 49). DeNora har påpekt at affordanser understreker gjensidigheten mellom det individet investerer i musikken og det musikken tilbyr individet. Det er verken individet som helt og holdent bestemmer hva musikken skal gjøre, eller musikken som manipulerer individet. Via Latour (som jo har en viss teoretisk berøringsflate med Simondon) diskuterer hun hvordan det vil være en feiltakelse å plassere alt aktørskap hos mennesket (*sosiologisme*) eller alt i musikken (*teknologisme*) (DeNora, 2000, s. 36). Ved å koble på Simondons perspektiver kan musikkhendelsers affordanser undersøkes i form av teknisitet (se også Kvaal, 2017), og videre som emosjon-teknisitet. Slik jeg ser det, vil det kunne bidra til å tydeliggjøre musikkens ontologiske beskaffenhet i enhver hendelse i relasjon til individer og grupper, og slik tilby i alle fall én måte å definere relasjoner mellom individ og omgivelser i møte med et affordansebegrep som gjerne strekkes i mange retninger (for en gjennomgang og diskusjon fra ulike perspektiver, se for eksempel Vestad, 2013; Windsor & de Bézenac, 2012). DeNora konstaterer at «aligned with and entrained by the physical patterns music profiles, bodies not only feel empowered, they may be empowered in the sense of gaining a capacity» (2000, s. 124). Analyser av handlekraft (se kapittel 8) vil dermed kunne tilføre etnografiske undersøkelser muligheter for å beskrive hvordan dette kan skje. Det vil i tillegg være en god strategi for å undersøke hvordan «particular musical materials may place on offer some aesthetic resources for the production of agency while they make others inaccessible» (DeNora, 2000, s. 129).

Analyser av musikkhendelser må altså befinne seg på rett nivå mellom menneske og musikk, ifølge DeNora. Samtidig må de befinne seg på rett nivå mellom individuelt og kollektivt aktørskap. Hun understreker at musikk i tillegg til å være en ressurs for individuelt velvære er «a supra-individual medium, part of affiliative interaction» (2013, s. 79). Imidlertid er det, slik jeg leser det, det supraindividuelle som «kollektiv intensjonalitet» som står i fokus, «the ways in which musical performance involves mutual orientation to materials outside of –

but created by – individuals». Riktig nok understrekes samtidig de individuelle, spredende kreftene som er tilstede:

Produced collectively, however, soundscape is not merely the sum of individuals' attempts to alter or improve upon the world, it is the world qua world and thus the subject of negotiation, contention and – potentially – ways of being together (and helping others to learn about potential ways of being together through musically mediated social learning). Whether musically mediated realities are produced (reduced) to the individual level or whether they are the result of joint practice and collective orientation, music is simultaneously functional and aesthetic – we do not need to draw a distinction between music's instrumental properties and its adaptive role, on the one hand, and its aesthetic features in human cultural life, on the other. (DeNora, 2013, s. 79-80)

Ved Simondons perspektiv på det transindividuelle vil sammenhengen mellom det individuelle og det kollektive kunne være i fokus, ikke som et enten-eller, men som individuasjoner som oppstår i relasjon til hverandre. DeNora understreker, slik en også kan si det med Simondon, at musikk ikke først og fremst *handler om* virkeligheten, den *er* virkelighet. Samtidig beskrives musikk her som *mediert* virkelighet. Ved å betrakte musikkhandlinger og musikkhendelser som transindividuelle signifikasjoner i tråd med Simondon, vil musikkens beskaffenhet som mediert virkelighet være en form for signifikasjon knyttet til sakrale trosforestillinger. Likevel er den ikke først og fremst en representasjon av eller en analogi for verden utenfor musikken, det være seg en selvidentitet, en sosial mekanisme eller andre forhold. Mediering er utvilsomt blant musikkens mangfoldige affordanserepertoar, og kanskje det mest vektlagte i mange sammenhenger. Imidlertid kan hendelsesanalyse gjennom Simondons perspektiver vise fram direkte relasjoner mellom musikk, individ og samfunn, med det resultat at medieringen undersøkes i form av hva som gjør at den fungerer som den gjør.

Selv om det transindividuelle kan ligge implisitt i DeNoras modell for analyse av musikkhendelser, har jeg hatt behov for å revidere den med tanke på å understreke dette perspektivet, slik musikkhendelser kan stå om forhandlinger om musikken aktører imellom. Det er ikke gitt at aktører, selv om de handler som gruppe, engasjerer seg med musikken på samme måte og får det samme utbyttet av den. Det trengs derfor en analyse for hvert individ, eller rettere hver skapning i form av et preindividuellt ladet individ, og disse må leses i relasjon til hverandre. Det vil samtidig være i tråd med det DeNora og Ansdell har kalt «a musical-stylistic tug-of-war» (DeNora, 2013, s. 89), og som jeg i denne avhandlingen kaller *musikalske trefninger*. En slik hendelsesanalyse kan illustreres ved musikken og dansen som et nav

omkranset av ulike skapningers engasjement med den. Hver tilknytning til musikkhendelsen kan betraktes i form av en dyade av emosjon-teknisitet som peker mellom skapningen og hendelsen, i tråd med at «en emosjon forlenger seg i verden i form av handling slik handling forlenger seg i subjektet i form av emosjon»⁹⁵ (Simondon, 1958/2013, s. 248). Emosjonen er handlingens «fornuft» [sens], og den knyttes til teknisitet, en funksjonell logikk. Sagt på en annen måte dreier det seg om foretrukne spilleregler. Spillereglene kan være det jeg vil kalle både *grammato-logiske* og *tekno-logiske*, i den forstand at grammato-logisk teknisitet er musikkgrammatiske logikker, for eksempel foretrukne skalaer, rytmiske strukturer, fraseringer og forsiringer, og tekno-logisk teknisitet er funksjoner som tilbyr å gjøre noe med musikken, som å marsjere, få et barn til å sovne, føle seg maskulin eller forstå hverandre på tvers av kulturer. Jeg ser imidlertid ikke noe skarpt skille mellom disse typene logikker, og det er heller slik at de betinger hverandre. Det kan for eksempel diskuteres hvorvidt det å gå i takt til salsarytmer kan kalles å marsjere, eller motsatt, hvorvidt det å marsjere avstedkommer muligheter for å engasjere seg i salsarytmer. En vel så aktuell analytisk distinksjon er i hvilken grad de involverte har en minoritær eller majoritær kunnskap om spillereglene. I analysene vil det ikke alltid framgå adekvate ideer om teknisitet, men det vil være tydelig at teknisiteten spiller en rolle, i form av behag eller ubehag som framkalles. Et eksempel kan være utsagnet «jeg har prøvd å spille [kontinent]sk, men det var litt vanskelig». Selv om det ikke er artikulert, er det tydelig at det å «spille [kontinent]sk» har å gjøre med én eller flere grammato-logiske spilleregler. Emosjonelt kan det her mulig knyttes til et ubehag, en frustrasjon over ikke å få det til. Sammen med utsagnet «jeg føler at jeg har gjort en god jobb hvis [aktør] og publikum føler at «ja, nå er jeg i [Kontinent]», kan en sette spillereglene i sammenheng med en tekno-logikk, nemlig det å føle at en er et bestemt sted. Emosjonelt kan det knyttes til behag, det å være fornøyd. Funksjonen, det å føle at en er i et visst kontinent, og den tilhørende emosjonen, en tilfredshet både hos andre og dermed hos en selv, kan ikke oppnås med hvilke spilleregler som helst, og det er mulig å se gjennom utsagnene at musikkhandlingen relaterer seg både til individet og omverdenen i form av en overensstemmelse mellom de to. Når én sier «jeg likte at vi sang det samme igjen og igjen» og videre omtaler nummeret som «fengende», er det mulig å se at det er ønsket teknisitet som muligens kan stå i konflikt med en annen som sier «jeg føler at jeg sitter på en lang togreise». Det kommer til syne en potensiell musikalsk

⁹⁵ «[L]’émotion se prolonge dans le monde sous forme d’action comme l’action se prolonge dans le sujet sous forme d’émotion» (Simondon, 1958/2013, s. 248)

trefning. Analyser av en musikkhendelse vil altså bestå i å finne spor av noe som står på spill for de involverte i form av spilleregler og tilhørende emosjoner. Det transindividuelle kan dermed undersøkes som samlende og spredende krefter mellom individet og det kollektive. Uansett om musikkengasjementet er rasjonelt eller irrasjonelt, er slike prinsipper virksomme ved at de strukturerer musikken som kulturelt innvevde logikker, og de gjør seg gjeldende i klingende forhandlinger.

Når Geertz (1973) understreker viktigheten av *tykke beskrivelser* i etnografien, kan eksemplene han kommer med, være egnet til å peke på ontologiske stridigheter, slik jeg også er opptatt av i dette prosjektet. En tykk beskrivelse dreier seg ifølge Geertz om å se nærmere på i hvilken sammenheng gester oppstår, og ikke regne med at det finnes en «face value». Han trekker fram ulike mulige omstendigheter for et blunk, og han gjenforteller en historie om utveksling av sauer mellom folk som alle har totalt ulike oppfatninger av hva det er som foregår. Imidlertid er det nyanser som skiller hvordan Geertz ser på det og hvordan jeg betrakter det i lys av Simondon:

The thing to ask about a burlesque wink or a mock sheep raid is not what their ontological status is. It is the same as that of rocks on the one hand and dreams on the other – they are things of this world. The thing to ask is what their import is: what it is, ridicule or challenge, irony or anger, snobbery or pride, that, in their occurrence and through their agency, is getting said (Geertz, 1973, s. 10).

Geertz betrakter antropologiens felt som tegn, ikke ontologi. Til en viss grad kan en si at hans analyse griper tak i funksjoner, men ikke utover det rent symbolske og kommunikative. Dersom jeg skulle revidere tanken om en tykk beskrivelse i forbindelse med mitt forskningsdesign, ville det bli å betrakte hendelser fra ulike kanter, som konstituert i henhold til ulike logikker. Dette vil også innebære et ontologisk perspektiv der ting blir formet i tråd med de ulike betraktningene. Som Jones og Jenkins (2008) påpeker, er det en materiell realitet som står på spill, ikke bare fortolkninger. Dette er en konsekvens som ligger implisitt i denne avhandlingens perspektiver, og som jeg peker på gjennom analysene og diskusjonene. Som Simondon (1961/2014a, s. 89) skriver, er et veikryss stedet der reisen kan endre retning. Når en møtes med andre i musikken, har musikkens materialitet kraft til å avgjøre om det fortøner seg som velkomst eller avskjed.

Å analysere musikkens bruk og funksjoner er i og for seg ikke noe nytt i etnomusikologiske sammenhenger (se for eksempel Merriam, 1964; Nettl, 2005). Imidlertid

har funksjoner i disse sammenhengene gjerne vært betraktet som en abstrahert, på sett og vis bakenforliggende sammenheng som sammenfatter all bruk av musikk i et samfunn, og ikke sjelden har en lett etter én overgripende funksjon, en menneskehetens musikkfunksjon. Både Nettl og Merriam trekker fram musikkens symbolske funksjon som den klart mest interessante, og Nettl ser det slik at «a very significant group of functions of music – whether they have always done so or not – revolve around the concept of identity» (Nettl, 2005, s. 255). Grossberg (1996) påpeker at selv om det innen kulturstudier er tradisjon for stadig å utvide sine teoretiske og metodiske horisonter, «[t]here is a notable tendency to equate cultural studies with the theory and politics of identity and difference» (s. 87). Han spør seg videre om identitetsdiskursen får sagt alt som er verdt å si om kulturelle sammenhenger. Gjennom analyser av musikkhendelser i henhold til Simondons perspektiver kan musikken undersøkes slik den kommer til i sakrale nettverk, et samfunns forventninger til hvordan musikk skal fungere, og samtidig undersøke nye funksjoner som dukker opp, og som oppleves som en velsignelse eller forbannelse. Symbolske funksjoner og identitetsfunksjoner kan være blant disse. Gjennom denne studien, og med dette teoritilfanget, jakter jeg ikke på noen overordnet eller bakenforliggende funksjon. Skjønt, en kunne kanskje si at det er et slags overordnet prinsipp jeg leter etter: musikkens funksjon som ekskluderende eller inkluderende, hva nå enn det måtte innebære fra hendelse til hendelse.

Ved utgangen av dette teorikapittelet og inngangen til metodiske overveielser, kan det passe å hente fram Merriams (1964) påminnelse om at det som gjerne kalles metode, strengt tatt er teknikker for datainnsamling relatert til bestemte målsettinger og trosforestillinger: «[W]hat is important is that theoretical orientation inevitably affects point of view, approach, hypothesisformation, problem orientation, and all the other considerations which go into field method, and these in turn affect field techniques» (s. 41).

4. Feltteknikker og metodeoverveielser

Gjennom de teoretiske perspektivene tegner det seg noen føringer og åpninger for framgangsmåter for å utforske musikken og dansen i Fargespill. Simondons tilnærminger bringer først og fremst med seg tanker om hva det er verdt å analysere. Interessen ligger ikke i å undersøke musikken som stabil enhet, men i å undersøke hvordan den kommer til i et nettverk av rasjonelle og irrasjonelle handlinger. Musikken betraktes som løsning på problemer som oppstår mellom musikken og hver av de som engasjerer seg med den i en kalibreringsprosess som både har en individuell og en kollektiv dimensjon. Simondons perspektiv tar sikte på å legge for dagen en individuasjonsprosess der subjekter og objekter ikke bare står i relasjon til hverandre, men der de betinger hverandre. Først og fremst får det altså analytiske implikasjoner, men i samme vending kreves det et forskningsdesign som kan få maksimalt ut av et slikt perspektiv. I dette kapitlet forsøker jeg å vise fram hvordan jeg har jobbet metodisk, noe som også må sies å være en individuasjonsprosess. Metoden, eller forskningsdesignet, blir et verktøy som strategisk innrettes for å kunne fungere på bestemte måter, og der det samtidig oppstår nye problemstillinger som kaller på en endring i designet.

Jeg betrakter dette kapitlet som en forlengelse av de foregående teoretiske perspektivene, og som et ledd i det Bourdieu (1997/1999, s. 55) kaller «epistemologiske og yrkesetiske troserklæringer», der viktige valg og strategier for forskningen legges fram og begrunnes. Bourdieu påpeker at det også er noen valg en som forsker *ikke* tar, det vil si som en ikke er klar over at en tar. Forskeren befinner seg i sin egen praksislogikk og er på sett og vis like fjern fra denne som vedkommende er til praksislogikken til de som er gjenstand for studien. Bruddet med den praktiske erfaringen, et brudd som forskning nødvendigvis innebærer, må derfor «skrives inn i teorien» om denne erfaringen (Bourdieu, 1997/1999, s. 56). I tråd med Bourdieus utfordring vil jeg i det følgende forsøke å belyse valg jeg har tatt og strategier jeg har fulgt, i tillegg til å forsøke å oppdage hvordan min egen praksislogikk underforstått motiverer forskningen. Dette er imidlertid et prosjekt som aldri kan slutføres, ettersom det bestandig er noen spørsmål en praksis ikke kan, eller vil, stille seg selv. Det mest redelige blir dermed å konstatere at praksislogikken, eller det en med Simondon kan kalle sakralitet, nødvendigvis motiverer forskningen, og slik være åpen for at andre stiller spørsmål

som vil kunne belyse forhold ved den kunnskapen jeg har om min egen praksis, på måter som jeg ikke kan det selv.

4.1 Forskningsetikk - å tale godt om noe som har verdi for andre

Det bringer meg inn i en forskningsetisk problematikk som er dobbeltsidig. Det dreier seg om å produsere kunnskap som både er gyldig og pålitelig og samtidig rettferdig og bemektigende. Jeg vil si at det ene forutsetter det andre. En kunnskapsproduksjon som folk ikke kjenner seg igjen i, er ikke allmenngyldig forskning, men bare relevant i henhold et bestemt perspektiv. En kunnskapsproduksjon som ikke (re)produserer annet enn oppfatninger som eksisterer i feltet fra før, likeså. Bourdieu oppdaget at informanter viste stor interesse for forskningen når den greide å «recover a meaning that was both their own and alien to them» (Bourdieu, 1980/1990, s. 3). Det gir mening i lys av Simondons (1958/2013) individuasjonsprinsipp: et ønske om å bevare seg selv og samtidig bli mer enn seg selv. En etisk forsvarlig, valid og reliabel kunnskapsproduksjon bør derfor strekke seg etter *å tale godt om noe som har verdi for andre*.⁹⁶

[S]he knows that a contemporary anthropologist has to learn to talk about her subjects of study to her subjects of study. This is why she can hardly rely on the resources of critical distance. She is fairly satisfied that she knows how to describe practices through networks, even while remaining faithful to the values of her informants, yet without believing in domains and thus without believing in the reports that come from them, but also (the exercise is a balancing act, as we can see) without abandoning the idea of a possible reformulation of the link that values maintain with institutions. In other words, this is an anthropologist who is not afraid of running the risks of diplomacy. She knows how difficult it is to learn to speak well to someone about something that really matters to that person. (Latour, 2013, s. 46)

Latours beskrivelse av antropologen som med ro i seg selv betrakter sin egen handlekraft, for å si det med Spinoza (1677/1966, s. 170), transporterer Simondons *tekniske mentalitet* (1961/2014b) inn i en antropologisk metodologi. Latour sikter til hvor avgjørende det er å ta på alvor ulike prinsipper for tilrigging av et objekt i et nettverk, slik Simondon etterlyser

⁹⁶ «[T]o speak well to someone about something that really matters to that person»: Jeg leser *matter* her i betydningen at noe *framstår som viktig*, men også i betydningen *slik det materialiserer seg* for den andre. Jeg velger å oversette det med *å ha verdi*, slik det som har verdi for en annen, eller rettere sagt den verdien som er investert i tingenes tilstand, samtidig konstituerer dem. *Å tale godt om* vil her kunne innebære en anerkjennende gest, men først og fremst i form av at det oppleves som en gjenkjennelig og treffende beskrivelse.

sammenhengene mellom handlinger og emosjoner og mellom teknisitet og sakralitet. Slik kan en forsøksvis kommunisere om det samme, det vil si finne logikkene som står på spill, og en kan finne en plattform for felles diskusjon. Å lære å tale godt om det som har verdi for andre har dermed vært en drivkraft og en prosess. Deretter vil det være opp til andre å koble seg på i denne kunnskapsproduksjonen. Som Latour skriver, med Simondons relasjonelle ontologi i mente, og som en parallell til Bourdieus praksislogiske «kretsløp»:

And if I am wrong, it is by construction, since a diplomat cannot be right all alone. He can only offer a formula for peace and send it to be picked apart both by those whom he represents and by those who are on the receiving end (Latour, 2013, s. 12)

Dette kapittelet blir i så måte et forsøk på en etterrettelig selvangivelse for arbeidet med avhandlingen, ispedd en rekke bekjennelser, fra tid til annen grepet av det MacLure (2008) kaller *antropologisk skyldfølelse* – en erkjennelse av at forskerens situerte perspektiv til syvende og sist gjennomsyrrer forskningen, med fare for misrepresentasjon og tilsnikelser på vegne av deltakerne i feltet en forsker på.

Simondons perspektiver medfører likevel at jeg har latt «renselsesarbeidet» med å holde forskeren utenfor ligge. Forskeren kan ikke være i kontakt med feltet uten å sette merke på det, ei heller uten at feltet setter merke på forskeren. En forskning med minimal befatning med feltet ville minke sjansene for interessant forskning. Flere har betraktet forskning som et samvirke mellom forsker, felt, måleapparater, materie og diskurser (eksempelvis Latour & Woolgar 1979/1986; Law 2004; Barad 2007; Mazzei 2013). Dermed blir det å «vise utregningen» like viktig som det å finne et svar. Min strategi har vært å betrakte det som skjer i relasjon til min tilstedeværelse. Jeg har forsøkt å være opptatt av min rolle og hva jeg setter i gang ved å være koblet til feltet, i likhet med hva feltet setter i gang for meg.

Kravet om validitet og reliabilitet i form av objektivitet og etterprøvnbarhet blir nokså uthulet i møte med et kunnskapsbegrep som knyttes til det relasjonelt konstruerte og midlertidig stabile. Det som kanskje kan sies å tre inn i stedet, er et visst ontologisk og epistemologisk samsvar mellom teoretiske og metodiske perspektiver og den kunnskapen som blir produsert. Slike sammenhenger forsøker jeg å vise til kontinuerlig i avhandlingen. I tillegg kan kontakten med feltet, og i hvilken grad de kjenner seg igjen, bidra til både å validere resultater og gjøre presentasjonen av datamaterialet pålitelig.

4.2 Veien fram mot forskningsspørsmål og forskningsdesign

Å gjøre feltarbeid hos Fargespill var ikke en del av planen da jeg utformet prosjektbeskrivelsen for doktorgradsarbeidet våren 2012. Planen var å utforske musikkprosjekter som søkte om stimuleringsmidler fra Utdanningsdirektoratet øremerket mangfold og inkludering i 2013/2014, og se hvordan disse argumenterte for seg i søknadene. Jeg ville i tillegg observere og intervjuere ledere og deltakere i noen av prosjektene for å bli bedre kjent med hva som foregikk der og hva som stod på spill for dem. Stimuleringsmidlene ble når alt kom til alt realisert i form av «kulturskoletimen» for 1.-4.-klasse, og øremerkingen av midlene forsvant. Jeg måtte derfor justere kurs, og jeg begynte å leke med tanken på et større etnografisk prosjekt der Fargespill var eneste case, dersom de ønsket meg velkommen. Det gjorde de, som kjent. Fra å vurdere en casestudie med fire ulike case til sammenlikning, der musikk og mangfoldssyn ville være omdreiningspunkter, begynte jeg nå å planlegge en casestudie med utgangspunkt i Fargespill der sangene og dansene var omdreiningspunkter, i form av musikkhendelser. Jeg ville undersøke hvordan ulike opplevelser og erfaringer knyttet seg til det materialet som ble brukt, for så å finne mulige nettverk og mulige mønstre av opplevelser. Jeg var også nysgjerrig på om deltakerne som hadde kommet med en sang eller dans, følte seg hjemme i Fargespills versjoner, og om visjonene til lederne viste seg å fungere for de som var med. Parallelt med at jeg gikk på kurs og leste teori som både utfordret, ga retning til og lot seg kombinere med det jeg hadde lyst til å få til, tok prosjektet form. Prosjektet har endret seg ganske mye, og jeg har forflyttet meg en god del både i teoretisk orientering og kunnskap om feltet. Likevel kjenner jeg meg igjen når jeg ser tilbake på utgangspunktet og prosessen som har vært. Jeg startet ikke med noen tydelig formulert problemstilling, annet enn en tentativ som jeg raskt måtte gå bort fra, men en nysgjerrighet for diskurser realisert i musikk og mangfold og hvordan disse gjør seg gjeldende i samspill, har jeg hatt med meg fra begynnelsen. Det innebærer også inspirasjon fra teorier og konsepter som har flettet seg inn i hvordan jeg har tenkt om dette, hvordan jeg har forsøkt å finne ut av dette og hvordan jeg har sortert dette. Intervjuguidene (vedlegg 2) bærer preg av strategien, og selv om problemstillingen for avhandlingen ikke var klar på det tidspunktet jeg lagde dem, har prosjektet ligget der som en pulserende og til tider forvirret masse, klar til å trekkes i ulike retninger, men samtidig med noe som i etterkant kan oppfattes som en nokså stø kurs. Jeg støtter meg til Rock (2001, s. 30), som redegjør for etnografiske perspektiver i arven etter symbolsk interaksjonisme:

[T]o hedge oneself in with firm hypotheses, research designs and instruments will do little more than blind oneself to the world, preventing oneself from responding effectively to what one might discover.

I tråd med dette har nye spørsmål kommet til, og dataproduksjon og analyse har skjedd om hverandre, til jeg nå har landet på én mulig presentasjon og sammentrækning av arbeidet mitt, som foreligger i denne avhandlingen.

4.2.1 Forskningsspørsmål

Avhandlingen tar sikte på å diskutere musikk som interkulturell og mellommenneskelig handling, i det Simondon (1958/1989, 1958/2013) kaller et transindividuet perspektiv. To forskningsspørsmål er konstruert med tanke på å undersøke Fargespill som interkulturell og bemektigende musikkpraksis:

- Hvordan fungerer musikken og dansen for de involverte i Fargespill?
- På hvilke måter kan musikkengasjementet i Fargespill sies å styrke eller svekke handlekraften hos de involverte?

For å løfte diskusjonen inn i et videre perspektiv, i den grad og på den måten det er mulig for den typen mikrostrukturelle undersøkelser jeg gjør, har jeg konstruert et forskningsspørsmål knyttet til Fargespill som herværende case spesielt, og til interkulturelle musikkpraksiser generelt:

- Hvilke muligheter og begrensninger kan det innebære å betrakte musikk som et verktøy i interkulturelle sammenhenger?

Simondons (1961/2014b) tekniske mentalitet peker metodisk utover en analyse av tingenes tilstand og inn i synteser som forlenger og favner handlekraft. Konklusjonene i denne avhandlingen tar ikke mål av seg til å komme med konkrete forslag til musikkutøvelse,

ettersom dette må baseres på de utgangspunktene en til enhver tid har, men viser i stedet hvordan en slik metode kan benyttes i bemektigende øyemed.

4.2.2 Forskningsstrategi og forskningsdesign

Slik forskningen har tatt form underveis, er det like mye tale om en forskningsstrategi som et forskningsdesign. Strategien har selvsagt resultert i et design, slik designet samtidig har muliggjort strategien. Avhandlingens tittel, *Kryssende musikkopplevelser: En undersøkelse av samspill i en interkulturell musikkpraksis*, bærer strategien med seg. Jeg har vært på jakt etter å utforske musikk møter og samspill i Fargespill, og som jeg beskriver i kapittel 3.7, har jeg kommet fram til en modell for analyse av musikkhendelser med utgangspunkt i DeNoras (2003; 2013) etnografiske arbeid, bearbeidet med støtte i Simondons (1958/1989, 1958/2013, 1961/2014, 1965/2014) perspektiver. Jeg har vært ute etter å studere *hva* som kan sies å møtes, eller krysses, og *hvor* det som møtes virker inn på hverandre. Møtene undersøkes således i kraft av musikkhendelser som knutepunkter i sakrale nettverk, slik de står i forbindelse med de involvertes prosjekter. I henhold til Simondon kan skapninger sies å møtes «gjennom det som de finner opp» (Simondon, 1958/1989, s. 247), og de møtes i kraft av å være preindividuellt ladede individer som er kollektivt rettet i sine handlinger. Musikk møtene og samspillet utforskes med andre ord i transindividuell perspektiv.

For å produsere egnet data har jeg i hovedsak brukt kvalitative metoder i form av observasjon og intervjuer, men også trukket inn kvantitative elementer i form av enkle statistiske frekvensanalyser. Jeg har observert deltakerne på øvelser, på scenen og bak scenen. Jeg har gjort intervjuer med aktører og ledelse og analysert offentlige dokumenter. Strategien har vært å forsøke å få fram ulikt posisjonerte historier og oppfatninger om Fargespill og den musikken som *kommer til* der, i dobbel forstand. Prosjektet har dreid seg om å utforske de ulike deltakernes relasjon til og forståelse av det som kan sies å være den samme musikkhendelsen, for eksempel det å engasjere seg med en sang, en dans, en musikalsk detalj eller med Fargespill i det store og det hele. Ved å vie oppmerksomhet til hendelser som situert i et nav omgitt av personlige, kollektivt rettede prosjekter, er det mulig å vise fram hvordan musikkhandlingene innvirker på hverandre, og slik hvordan engasjementet kan sies å øke eller svekke handlekraften for de som er involvert. Jeg beskriver hva dette innebærer av framgangsmåter for observasjoner, intervjuer, dokumentanalyser og statistikk i egne avsnitt.

Prosjektet kan betraktes som et etnomusikologisk prosjekt, slik Merriam mente det dreier seg om å smelte sammen to typer data: musikkvitenskapelige og antropologiske. «We wish to know not only what a thing is, but, more significantly, what it does for people and how it does it» (Merriam, 1964, s. 209). Jeg velger å omtale den innledende fasen av dataproduksjonen som feltarbeid, vel vitende om at dette «feltarbeidet» står i fare for ikke å tilfredsstille krav om en langvarig fordypning i en annen kultur. Jeg lener meg på Cooley og Barz (2008), som påpeker at i kjølvannet av postkolonialistisk kritikk og framveksten av flerkulturelle samfunn har det presset seg fram endringer: «Fieldwork as culture shock leading to a rite of passage is clearly no longer part of mainstream ethnomusicology» (s. 13). Et feltarbeid kan gjerne bestå av flere kortere besøk og innebære digital kontakt, i tråd med hva som er hensiktsmessig for studien og praktisk og økonomisk gjennomførbart. Rice (2008) påpeker at krav til feltmetoder alltid forholder seg til teoretiske antakelser, eksplisitt eller implisitt. Det en med Simondon kan kalle ritualiserte feltmetoder og -teknikker, må derfor tilbakeføres til sammenhengen de har oppstått i. Jeg mener strategien jeg har fulgt ved å knytte designet til Simondons perspektiver, vil være godt egnet til redelig og verdifull kunnskapsproduksjon der teori og metoder blir betraktet i sammenheng.

4.3 Fargespill som gjenstand for feltarbeid

I det innledende kapittelet sirkler jeg inn dette feltet, som altså er Fargespill i Bergen, og understreker at Fargespill eksisterer i kraft av ulike perspektiv. Avhandlingen har som underliggende premiss at det å bestemme feltet er en kompleks og uavsluttet affære. Likevel er det mulig å beskrive feltet ved noen tilnærmet ubestridte forhold rundt individer og hendelser. I løpet av feltarbeidsperioden har Fargespill i Bergen hatt rundt 100 aktører⁹⁷, 7 ledere⁹⁸, 5 faste musikere, assistenter, foreldre samt et publikum i ulike fasonger assosiert med prosjektet. Alle disse har jeg forholdt meg til i større eller mindre grad. 19 av dem, 12 aktører og musikere samt alle lederne, har fått status som deltakere i studien ved at de har skrevet under på

⁹⁷ Når jeg skriver *aktører*, er dette en betegnelse på de barna og ungdommene som er med i Fargespill i kraft av å stå på scenen, og som ikke er ansatte, musikere eller andre fasilitatorer. Det er et begrep Fargespill selv opererer med. Det er altså ikke brukt i handlingssosiologisk betydning, skjønt det vil i noen grad få en dobbel betydning. Ledere, musikere og andre vil ikke bli omtalt som aktører i denne studien. Samlebetegnelsen for alle som er involvert, vil være *deltakere* i studien.

⁹⁸ I noen sammenhenger er det kun de to kunstneriske lederne og daglig leder som omtales som ledere, og de øvrige omtales som ansatte, medarbeidere eller konsulenter. Samtidig omtales alle som en del av ledelsen. I denne avhandlingen velger jeg å kalle alle ledere, for å sikre større grad av aidentifikasjon.

samtykkeerklæringen (vedlegg 3) og deltatt i intervjuer, individuelt eller i gruppe. Cooley og Barz (2008) definerer feltarbeid som «the observational and experiential portion of the ethnographic process during which the ethnomusicologist engages living individuals as a means towards learning about a given music-cultural practice» (s. 4). Hoveddelen av dette arbeidet strekker seg fra september 2014 til mars 2015, da kontakten med feltet var av en viss hyppighet og varighet. Alle de individuelle intervjuene fant sted i den perioden. I tillegg har jeg vært tilbake ved noen anledninger, og det føyer seg til feltarbeidet på ulike måter. I januar 2016 hadde jeg en ny runde med observasjon bak scenen i forbindelse med en konsert, og jeg har sett flere konserter fra publikumsplass, den siste i mai 2017. Jeg har deltatt på to arrangementer der Fargespills virksomhet har blitt presentert og debattert: i august 2015 i forbindelse med en workshop for alle landets underavdelinger av Fargespill og i juni 2016 i forbindelse med en paneldebatt om Fargespill i regi av Grieg Research School. I tillegg har jeg hatt to møter med ledelsen og de ansatte i Fargespill der jeg har presentert arbeidet mitt og fått respons på det, et i desember 2015 og et i oktober 2016. Før hovedperioden var jeg tilstede på en forestilling i operaen i Oslo i anledning grunnlovsjubileet 17. mai 2014, og jeg hadde et møte i Bergen med kunstneriske ledere og daglig leder før oppstart i august for å presentere meg og diskutere muligheter.

Jeg har observert ulike typer øvelser, både korøvelser, danseøvelser og fellesøvelser, inkludert et møte med en ny gruppe barn fra Nygård skole, som Fargespill den gang hadde jevnlig samarbeid med og rekruttering fra. Jeg har vært tilstede på 8⁹⁹ konserter der jeg under 4 av dem har befunnet meg blant publikum og under de 4 andre bak scenen sammen med aktører og assistenter. Under observasjonene tok jeg i utstrakt grad feltnotater og i noen grad bilder. Etter at Fargespill relativt tidlig i perioden fikk eget hus, Villa Fargespill, har det vært basen for feltarbeidet. Jeg ble tilbudt et kontor som stod tomt, og har dermed hatt anledning til å spise lunsj og småprate med de ansatte og kjenne på atmosfæren i huset både i kontortiden og på kveldstid når aktørene inntok huset. Denne gesten har bidratt til at jeg har følt meg velkommen og fått en sterkere «insider»-tilknytning til feltet. Foruten å møte feltet ansikt til ansikt, har jeg i hovedperioden vært medlem av Fargespills lukkede Facebook-gruppe i observasjonsøyemed, men ikke deltatt i forumet. Jeg har hatt kontakt med deltakerne i studien via e-post, telefon og sms, og gjennom hele perioden har jeg besøkt Fargespills hjemmeside og offentlige Facebook-side hyppig. Jeg har oppsøkt materiale som Fargespill har

⁹⁹ Konserter etter januar 2016 ikke medregnet.

offentliggjort i papirform, CD-form og på internett, samt artikler, Twitter-meldinger, blogger og offentlige Facebook-kommentarer fra journalister og andre som har omtalt Fargespill. I tillegg har NRK produsert dokumentarisk materiale og konsertmateriale som jeg har forholdt meg til. Det er ingen klar grense for hvor feltarbeidet begynner og slutter, men noen av hendelsene og dataene som er produsert underveis, har jeg oftere vendt tilbake til, og har dermed i større grad utløst det jeg vil kalle analytiske begivenheter.

4.4 Datatilfang og datagenerering

Avhandlingen aktiverer et bredt spekter av data, fra mine observasjoner og det deltakerne har italesatt i samtaler med meg, til offentlige dokumenter og uttalelser i regi av Fargespill selv og videre til offentlige hendelser og uttalelser i regi av media og privatpersoner. Alt som for meg har hatt med Fargespill å gjøre, har jeg hatt med i betraktningen, men naturlig nok er det noe som står seg ut som eksempel på noe eller som brudd med noe. MacLure (2013) beskriver hvordan noe av datamaterialet begynner å «gløde» [glow], «as if we have chosen something that has chosen us» (MacLure 2013, s. 661). En slik gløding er kanskje ikke mer mystisk enn at det er mine preferanser og mine affektive tilknytninger som gjør seg gjeldende, men like fullt skjer det i en helhet der forskningsstrategien, feltet og analysene virker sammen og inn på hverandre, et samvirke Mazzei (2013, s. 732) kaller «research-data-participants-theory-analysis». Jeg vil si at datagenereringen startet idet jeg støtte på Fargespill for første gang, og siden det har det krystallisert seg hendelser og temaer som jeg har tillagt vekt, forsøkt å undersøke nærmere og sortert under og skilt fra tidligere erfaringer. Det er ikke tydelig for meg hva jeg vil betrakte som data og hva som er analyser eller resultater. Er data dokumenter eller andre objekter som «gir tilgang» til kunnskap om det en søker å generere kunnskap om? Er det noen slags analyseenheter, i mitt tilfelle eksempelvis teknisitet-emosjoner eller handlekraft, som utgjør materialet for resultater og diskusjon? Dersom data betraktes som det jeg har generert og samlet på og vendt tilbake til for å forsøke å svare på forskningsspørsmålene mine, er det åpenbart at feltnotater, opptak og transkripsjoner av intervjuer, e-poster, publiserte dokumenter på papir, CD og digitalt samt bilder jeg har tatt, utgjør datamaterialet. Samtidig eksisterer det andre objekter jeg har produsert på bakgrunn av disse og med bakgrunn i de opplevelsene jeg har fra feltarbeidet, som jeg vil regne med her. Transkriberings- og analyseprosessen har gått hånd i hånd, og jeg vil på mange måter si at de tekstene som oppstod i den prosessen, og dem var det

mange av, også har status som produsert data. Jeg «tenker skrivende», «for me, writing is thinking, writing is analysis, writing is indeed a seductive and tangled *method* of discovery» (Richardson & St. Pierre 2005, s. 967), og jeg har således produsert masse tekst som på ulike måter har dannet utgangspunkt for den ferdige avhandlingen. Analyseprosessen genererte temaer og sammenhenger som ble utgangspunktet for nye analyser. I perioder brukte jeg det digitale analyseprogrammet Atlas.ti, som bidro til å sortere og gi valør til datamaterialet. Under analysene har jeg noen ganger vendt tilbake til lydfilene med intervjuer, oftere til dokumentene med transkriberte intervjuer, andre ganger til de kodede transkripsjonene i analyseprogrammet eller til «destillerte» sitater og oppsummeringer av hva jeg opplever at de italesetter. Jeg har aget diverse tabeller og figurer som får en slags dobbel status som data og analyser. Feltnotater har eksistert i stikkords form på papir og som digitalt dokument, og etterhvert som mer utfyllende og utforskende fortellinger, der detaljer og perspektiver, ikke minst mitt eget, er utforsket.

Musikken og dansen knyttet til musikkhendelsene vil jeg også gi status som datamateriale. Ved planleggingen av prosjektet så jeg for meg at jeg skulle bruke opptak av ulike versjoner som jeg skulle gjøre analyser av selv, samt i stimulated recall med deltakerne. Etersom det har vist seg å bli en omfattende prosess å innhente aktivt samtykke fra alle involverte, som NSD krever (de mente det sågar måtte innebære samtykke fra publikum ved konsertopptak), har jeg gått bort fra denne strategien. Imidlertid har jeg hørt og sett disse opptakene, som jeg ikke har tillatelse til å bruke, i forbindelse med observasjonssituasjoner, og de inngår som objekter i analysene mine på den måten. De inngår også som konstituerte lydlike objekter i samtaler med deltakerne, ettersom vi ofte synger, trommer og danser eksempler i løpet av samtalen. Med tilgang til å bruke opptak av materialet kunne jeg kanskje ha gjort en mer finmasket og mindre tentativ analyse i noen tilfeller, men jeg har i avhandlingen lagt vekt på opplevelsene slik deltakerne og jeg krystalliserer dem. I Simondons perspektiv er dette like interessant og gyldig som å studere hva som «egentlig» foregikk.

Bildene jeg har tatt i løpet av feltarbeidet har, i likhet med utforskende feltnotater, vært brukt for å utforske mitt eget perspektiv. Jeg har i liten grad hatt mulighet til, eller ønsket, å ta bilder av personer i aksjon, ettersom jeg ikke hadde alles samtykke til enhver tid. Bildene har ikke funnet veien inn i avhandlingen, men de har fungert som påminnelser om detaljer jeg bet meg merke i, og spesielt de materielle og romlige omstendighetene for aktiviteten.

Hele min befatning med feltet har på en eller annen måte preget mine fortellinger om Fargespill. Alt datamaterialet er potensielt tatt i betraktning og lest i relasjon til hverandre, men ikke alt aktiveres nødvendigvis samtidig når jeg skriver fram analysene. Nye sammenhenger dukker stadig opp over alt. Det er musikkhendelser som er nav for datagenereringer og analyser, og i hendelsene kobler jeg sammen ulike former for musikkengasjement knyttet til «den samme» musikken.

4.5 Observasjoner og feltnotater

I løpet av de syv månedene mesteparten av feltarbeidet ble gjennomført, gjorde jeg formelt rundt 60 timer med observasjoner der jeg skrev notater på laptop mer eller mindre hele tiden. Med til disse observasjonene regner jeg øvelser og konserter av ulike slag. I tillegg kommer tilfeldig og planlagt samvær med fargespillere utenom dette. Jeg hadde et slags kontorfellesskap med lederne i Villa Fargespill, og noen av aktørene inviterte meg hjem. Ikke sjelden møtte jeg noen som jeg slo følge med til eller fra øvelse.

Når jeg har observert under øvelser, har jeg som regel forsøkt å finne meg en plass litt på siden og bak det som foregår. Jeg har forsøkt å ha oversikt uten å sitte i veien og kapre for mye oppmerksomhet. Ikke uventet har jeg tidvis likevel gjort nettopp det. Jeg har for eksempel opplevd at aktører har gjort seg til for meg, at de har virket flau eller at de har søkt støtte og forståelse. Jeg forholder meg til teori som vektlegger det relasjonelle i handlinger, og har ikke til hensikt å rense situasjonen for forskerens tilstedeværelse. Samtidig ville det være svært destruktivt for Fargespill å ha meg der dersom det førte til at de ikke fikk øvd, og det ville blitt et fattig kunnskapsutbytte. Hovedsaken må være at forskerens innvirkning ikke avbryter viktige prosjekter for de som er gjenstand for forskningen. Ved et par tilfeller har jeg vært med på aktivitetene som har foregått, og noen av aktørene har forholdt seg til meg som en av de voksne i prosjektet og spurt meg om hjelp til ett og annet. Jeg vil likevel ikke definere prosessen som deltakende observasjon. Fargespill har hatt sine prosjekter, og jeg har hatt mine. Forhåpentlig har de ikke kommet i veien for hverandre. En kunne tenke seg at det var mulig å gjøre en studie som deltaker i aktørstaben, bandet eller lederstaben, men det hadde blitt en ganske annen studie.

Når jeg har observert konserter fra salen, har jeg ikke notert underveis. I etterkant har jeg skrevet tekster der jeg har grepet tak i situasjoner som gjorde spesielt inntrykk på meg, og

beskrevet hvordan jeg reagerte. Jeg har hatt et spesielt fokus på nummere jeg har fulgt på øvelser, og som deltakerne i studien har snakket om i intervjuene.

Når jeg har observert konserter bak scenen, har jeg, litt avhengig av hvor stor plass det har vært, funnet meg et sted i utkanten med utsikt inn på scenen, slik at jeg har kunnet se mest mulig av aktørenes aktiviteter der de ventet bak scenen, samtidig som jeg har kunnet se hva som foregikk på scenen. Det slo meg raskt at mye av det aktørene fant på *bak* scenen, relaterte seg til det som foregikk *på* scenen, ikke bare for å følge med på når de skulle inn, men også fordi de engasjerte seg i dansen og musikken. Ikke sjelden har aktører kommet bort til meg for å slå av en prat. Noen har spurt hva jeg driver med og hva jeg skriver om. Andre tar fortalt om nervøsitet eller spurt om hjelp til å rette på kostymene. Som regel har samtalen blitt innledet ved at de spør meg om det går bra eller hvordan jeg har det. Det er på langt nær alle aktørene som har gjort det, men enkelte gjengangere har alltid tatt en tur bortom. Noen har nøydt seg med å sende et smil eller et par dansemoves i forbifarten. De har vært oppmerksomme, og jeg har følt meg ivaretatt og involvert. Kanskje har jeg også gitt dem en oppmerksomhet de har hatt behov for.

Jeg har skrevet notater fortløpende på laptopen under hele observasjonsstrekket, bortsett fra i pausene. Jeg har heldigvis lært meg touch, og kan skrive relativt fort samtidig som jeg har blikket på aktiviteten. Som regel har notatene tatt form av stikkord, setningsemner og enkelte direkte sitater. Noen ganger har jeg forsøkt å flytte fokus innover og skrevet selvbevisst om hvordan jeg reagerer på situasjonen og hvordan jeg opplever å være i rommet. Det finnes passasjer som skriver fram følelser, sanser, digresjoner og spørsmål. Iblant har jeg fått nok rom til å skrive lengre strekk med beskrivelser og tankerekker. I etterkant av observasjonene, noen ganger rett etterpå, andre ganger etter noen dager, har jeg forsøkt å fylle ut og bearbeide notatene. Enkelte ganger har jeg gått inn i lange, utforskende refleksjoner rundt situasjonen.

De feltnotatene som er presentert i avhandlingen, er bearbeidet til en mer litterær framstilling. Jeg ønsker med det å gi en bedre leseropplevelse i form av et tydeligere og mer ryddig og variert språk, men samtidig er det en måte å skrive meg selv og min affektivt-emotive situasjon inn i framstillingen. Observasjoner presenteres altså ikke slik de ble nedtegnet i feltnotatet. Jeg har plukket ut hendelser, fordypet, fortettet og utvidet. I den grad noe er lagt til, er det refleksjoner og utvidelser av øyeblikk sett fra mitt perspektiv, og det hender jeg fletter inn spekulasjoner rundt hva deltakerne opplever. Det er narrative analyser, og på sett og vis fiksjon, men *ikke* fiksjon i den forstand at jeg har skrevet narrativer som *kunne ha skjedd* basert

på min kjennskap til feltet. Det står i relasjon til det jeg har forsøkt å gjøre med prosjektet, nemlig å vri og vende på hendelser slik at ulike opplevelser, potensielle og reelle, framtrer. Det er dermed et poeng at de samme hendelsene er gjenkjennbare fra ulike perspektiver.

4.6 Deltakerutvalg og intervjuer

Jeg har hatt mange uformelle samtaler med fargespillere og folk som har hatt tilknytning til Fargespill i løpet av dette feltarbeidet, men 19 av dem har samtykket til å delta i mer omfattende intervjuer og dermed fått status som deltakere i studien. 17 av dem har deltatt i individuelt intervju, og det har foregått totalt 19 individuelle intervjuer. I tillegg har det vært to gruppeintervju med de ansatte. Jeg skulle gjerne ha snakket med flere, og det hadde antakelig vært mange som gjerne hadde stilt opp, men med tanke på håndtering av materialet, var det betimelig å stoppe der. Intervjuene varte i gjennomsnitt en time hver. I enkelte av intervjuene hadde vi snakket oss ferdig etter tjue minutter, mens i andre intervjuer snakket vi i oppimot to timer.

Målet var i hovedsak å løfte fram hendelser der ulike folk var involvert, ikke å skaffe et representativt bilde av Fargespill. Det kan likevel være interessant å se nærmere på utvalget, i den grad det lar seg gjøre uten å gi til kjenne deltakernes identitet. Alle som da var ansatt har status som deltakere, ettersom de har deltatt i gruppesamtaler i forbindelse med at jeg informerte om arbeidet mitt. På det tidspunktet dreide det seg om 5 norskfødte med norskfødte foreldre og bergensdialekt (så nær som én) og 2 som hadde innvandret til Norge, og som snakket godt norsk med varierende innslag av bergensdialekt. Det var 5 kvinner og 2 menn i alderen 30-årene til 50-årene. 12 av deltakerne er sangere, dansere eller musikere som ikke var ansatt. I denne gruppa er det 7 kvinner og 5 menn, 4 under 18 år og 8 over 18. Kun én av deltakerne betrakter jeg som barn. I utvalget som helhet finnes 11 som er født i Norge og 8 som er født andre steder og som har flyttet til Norge, noen ganske nylig. 8 har familietilknytning¹⁰⁰ til Norge. Én har tilknytning til Vest-Europa utenom Norge, én til Øst-Europa, én til Midtøsten, 5 til Asia for øvrig og 4 til Afrika. Tilknytning på tvers av regioner har jeg da godskrevet begge regioner, og dette gjelder 4 deltakere. Utvalget startet med utgangspunkt i noen av de som var med på det første nummeret jeg fulgte, og har deretter blitt

¹⁰⁰ Med familietilknytning til et område mener jeg deltakere som har foreldre og annen slekt som er født der.

utvidet. Jeg har forsøkt å få noenlunde variasjon i kulturell bakgrunn og kjønn, ettersom jeg hadde grunn til å tro at det var aktive kategorier og har villet undersøke det. Jeg gjør imidlertid få analyser der jeg aktiverer disse kategoriene, fordi jeg mener utforskningen av teknisitet-emosjoner potensielt kan holde interseksjonell identitet på vent. Jeg har ønsket å snakke med både sangere, dansere og musikere, ledere og aktører. Ettersom utvelgelsen tok utgangspunkt i det nummeret jeg hovedsakelig fulgte i starten, har det viktigste hensynet følgelig vært å få så mange varierte perspektiver på det nummeret som mulig. Det utgangspunktet har i stor grad vært styrende for alderen på utvalget, men jeg anser det ikke som noe problem at studien stort sett omfatter ungdommer og unge voksne. Designet er først og fremst skreddersydd for kvalitative, partikulære studier av folk som gjør noe sammen, og det er til dels likegyldig hvem de er. Men bare til dels, for designet leter også etter folk *med ulik bakgrunn* som gjør noe sammen. Det krever likevel ikke representasjon av bestemte grupper, noe som ville vært viktig dersom en skulle forsøke å trekke noen generelle slutninger om deltakelse i Fargespill eller forbinde deltakelse med bestemte grupper. Utvalget er av den grunn selvsagt lite egnet for å si noe om dem som *ikke* er med i Fargespill.

Intervjuene ble gjennomført i ulike sammenhenger etter avtale med deltakerne. Noen foretrakk å gjøre det i sammenheng med en Fargespill-aktivitet, for eksempel i et rolig hjørne i pausen, andre satte av tid en ettermiddag og inviterte meg hjem. Etter at jeg fikk kontor til disposisjon i Villa Fargespill, foregikk de fleste av intervjuene der.

Intervjuene ble lagt opp med *semi-strukturerte livsverdensintervjuer* (Brinkmann og Kvale, 2015) som en slags lest, der jeg gjennom spørsmålene forsøkte å «contribute thematically to knowledge production and dynamically to promoting a good interview interaction» (s. 157). Jeg gjennomførte intervjuene med utgangspunkt i intervjuguider (vedlegg 2) som var utviklet med tanke på ledere og aktører. Innledningsvis laget jeg også en intervjuguide med tanke på foreldre, men disse planene la jeg fra meg tidlig i feltarbeidet, ettersom jeg gikk bort fra ambisjoner om å undersøke deltakernes bakgrunn via foreldrene, for eventuelt å kunne si mer om deres habitus. Slik prosjektet tok form, ble det viktigere å kartlegge flere fasetter rundt engasjementet med musikkhendelsene enn rundt deltakernes livsverden, selv om dette i høyeste grad kan sies å henge sammen. Teknisitet-emosjonene som dukker opp, er ikke i første rekke interessante som tilhørende helhetlige livsverdener i denne studien, men som øyeblikksvise forhandlinger.

Intervjuguidene (vedlegg 2), var basert på spørsmål som forsøkte å sirkle inn hva som stod på spill for deltakerne i Fargespill-musikken og -dansen. Spørsmål om hva som kjennetegner et godt Fargespill-nummer og om det var noen opplevelser de vil trekke fram som spesielt fine, genererte mange teknisitetspreferanser. Jeg spurte også etter hva slags musikk de drev med ellers, sammen med hvem, og hva de satte pris på ved det, for på den måten å forsøke å se Fargespill-engasjementet i relasjon til prosjekter de har ellers. Intervjuguidene bidrar til å virvle opp stort sett de samme temaene for alle, men spørsmålene til lederne har et større innslag av teorigenerering rundt egen praksis enn spørsmålene til aktørene, mens aktørenes spørsmål er noe mer operasjonalisert. Til lederne stilte jeg flere spørsmål som sirklet inn ideer om mangfold, musikalitet og pedagogikk knyttet til arbeidet. Til aktørene stilte jeg flere spørsmål som aktiverte deres opplevelser av sangen og dansen i Fargespill og deres relasjon til de andre i Fargespill. I praksis beveget jeg meg inn på de samme områdene for alle og operasjonaliserte og teoretiserte om hverandre. Imidlertid ser jeg at det har vært vanskeligere å generere teknisitet knyttet til spesifikke musikkhendelser hos lederne i etterkant, fordi spørsmålene til tider har ligget på et mer generelt plan. Samtidig har det bidratt til muligheter for å si noe mer om de sakrale nettverkene som Fargespill dukker opp i.

Spørsmålene er altså stilt for å generere teknisitet knyttet til emosjoner, og det vil for eksempel si at spørsmål som «hva antar du at publikum får ut av det?», ikke er stilt for å forsøke å si noe om hva publikum får ut av det, men for å generere hva deltakerne ønsker, håper og tror om dette spørsmålet. Det kan samtidig si noe om hva de jobber ut fra når de skreddersyr forestillingene for et publikum. Dermed er det mulig å generere et transindividuell perspektiv der teknisitet inngår i handlinger som er løsninger på problematikk mellom individet og dets omgivelser.

4.6.1 Transkripsjon av intervjuene

De individuelle intervjuene, så nær som ett, ble tatt opp på lydfil og transkribert. Ett av intervjuene hadde en litt annen form enn de andre, og ble tatt opp på video. Deltakeren var et ungt barn, og jeg ønsket å gjøre intervjuet til en samhandling utover en samtale. Vi danset og snakket og sang med barnets mor tilstede sammen med oss. Videointervjuet er ikke transkribert i sin helhet, kun enkelte øyeblikk. Jeg gjorde ikke opptak av gruppesamtalene jeg

hadde med de ansatte i forbindelse med presentasjonen av arbeidet mitt,¹⁰¹ men jeg skrev notater underveis. Informasjon som er gitt om prosjektet i de sammenhengene, og som jeg henviser til, har jeg dobbeltsjekket i etterkant ved e-post eller telefonkorrespondanse.

Det er vanlig å betrakte transkripsjon som en slags oversettelse. Med Simondon kan en videre si at det er en individuasjon der en forsøker å fastholde visse funksjoner gjennom transkripsjonen. Det er ikke mulig å bære med seg informasjon som setter likhetstegn mellom intervjusituasjonen og transkripsjonen. Det vil stadig dukke opp ny funksjonalitet ved transkripsjonen som ikke er tilstede i intervjusituasjonen, og omvendt. MacLure (2008) påpeker at strevet etter autentiske stemmer i forskningen henger sammen med en forestilling om at stemmen er til å stole på, og at den *representerer* forskningssubjektene. Imidlertid mener hun, helt i tråd med Simondon, at det som kjennetegner en stemme, ikke er det å være identisk med seg selv, men det å samtidig være forskjellig fra seg selv. Dersom det forventes at stemmen skal være sammenhengende og gi et tydelig og entydig budskap, blir alt som ikke bidrar til dette, oppfattet som støy. Det kan være latter, sukking, pauser, hvilelyder, stotring, begynnelser på utsagn som plutselig tar en annen retning, ufullstendige setninger, gebrokkent språk eller endatil dialekter. MacLure vil heller bedrive en *utilstrekkelighetens* stemmeforskning, der en lar stemmen være ufullstendig, vag og tvetydig.

These insufficiencies, I will suggest, are productive: they allow people to mean more than one thing at a time; to fashion mobile and nuanced readings of situations; to connect with others despite not knowing 'who' they themselves are. These mundane qualities of voice also allow people to engage with others without offering to render themselves 'transparent', an important facility in the quasi-colonial context of research interviewing and observation. (MacLure, 2008, s. 98).

Jeg har derfor forsøkt å innlemme dette i transkripsjonene ved å nedtegne alle hørbare hendelser. Den lydlige strømmen kan sies å være en krystallisering av funksjonsbærende strukturer, en transindividuell signifikasjon skapt av forsøk på å løse problemer som jeg bidrar til å sette i spill. Problemløsningen bearbeider både den samtidige intervjuhendelsen og tidligere og tenkte hendelser som kobler seg til denne. Artikuleringen av hendelsene kan betraktes som troper som peker ut fra subjektet til det som for øyeblikket knyttes til hendelsen. Å lete etter teknisitet i materialet er derfor ikke på måfå, samtidig som det er en midlertidig og

¹⁰¹ Planen var å gjøre et lydopptak av at gruppa oppsummerte tanker og reaksjoner mot slutten av møtet, men tiden strakk ikke til. Det ble planlagt å gjenoppta dette senere, men vi har på det nåværende tidspunkt ikke hatt mulighet til å gjennomføre det.

delvis artikulering. Jeg bruker begreper som «italesatt» eller «tematisert», for å ta høyde for at deltakeren i studien i en annen sammenheng kunne ha sagt noe annet. Jeg forsøker å skille mellom italesettelser som har et tydelig generaliserende siktemål og utprøvende italesettelser. I tillegg er det også slik at språket og stemmen har mange andre funksjoner enn referensielle, de kan være løsninger på affektiv problematikk som dreier seg om mer enn et samsvar mellom tegn og objekter.

De transkriberte intervjuene ble sendt de respektive deltakerne for å gi dem en sjanse til å tilføye noe eller si om det var noe de hadde fått et annet syn på. Ingen av dem har kommet med ønske om justeringer. Noen av dem tok tak i meg for å si at de ikke hadde hatt tid til å se på det, og noen bekreftet at det var plundrete å lese, noe jeg hadde forberedt dem på siden gjennomføringen av intervjuet. Enkelte hadde imidlertid kikket på det, og en av deltakerne sa det omtrent slik: «Dette var nyttig. Nå ser jeg hva slags formuleringer som fungerer og hvordan jeg absolutt ikke bør uttrykke meg.» Det kan nok diskuteres hvorvidt en slik utsendelse er et reelt, aktivt samtykke, men intervjuene var øyeblikksbilder, og de behandles også deretter. Det springende punktet vil være hvordan jeg framstiller utsagn og setter dem i sammenheng.

Når jeg gjengir utdrag fra intervjuene i avhandlingen, forsøker jeg å tydeliggjøre teksten på ulike måter. Det gjør jeg både av hensyn til leservennlighet og av hensyn til framstillingen av vedkommende som er sitert. Jeg som er vant til å lese slike nedtegnelser, ser «utilstrekkelighetene» som en naturlig og nødvendig del av muntlig kommunikasjon, men det gjør ikke nødvendigvis en leser.¹⁰² Tilpasningene gjør jeg på forskjellige måter, etter hva jeg ønsker at sitatet skal gjøre eller vise. Noen ganger er jeg ute etter å understreke innholdet med det deltakeren refererer til i sitatet. I de tilfellene har jeg fjernet det som kan betraktes som støy, for eksempel slik:

¹⁰² Det oppstår en interessant problematikk i denne forbindelsen. I tråd med MacLure (2008) ønsker jeg at det skal være naturlig å forholde seg til det talte språk slik det har «mangler og feil». Jeg hadde ønsket å ta vare på deltakernes talemåter, men lesere har gitt tilbakemelding på at bergensdialekt og norsk talt av folk som holder på å lære seg språket, kan virke forstyrrende på leseren og stille deltakerne i et dårlig lys. Jeg har blitt anbefalt å normere sitatene til bokmål eller nynorsk og ta bort forstyrrende elementer. Jeg står dermed i en situasjon der jeg velger å videreføre en marginalisering av menneskers talemåter, ettersom offentlige forventninger og kunnskap tilsier at det er standardisert språk som er gangbart. Jeg må altså velge mellom å videreføre tanken om at dette er skavanker eller å risikere at deltakere stilles i et dårlig lys og dermed mister troverdighet. Interessant nok er dette beslektet med en problemstilling jeg også diskuterer i avhandlingen, nemlig at aktørenes musikalske grammatikk tilpasses det norske publikum for at det skal gi mening for dem. Jeg har valgt å la hensynet til klarhet og troverdighet gå foran. Det å standardisere har i tillegg en aidentifiserende effekt, noe som er et viktig argument, da det er en stor utfordring.

Jeg: Kunne det være mulig å synge Sissel Kyrkjebø eller Mary J. Blige med en [folkegruppe]sk måte å synge på?

Aktør: Man kunne ha gjort det. Jeg kunne brukt en Mary J. Blige-melodi og hatt en [folkegruppe]sk tekst, men det hadde hørtet rart ut!

En slik gjengivelse er nærmest klargjort for en statistisk generalisering, og kanskje hadde ikke en gang informasjonen «men det hadde hørtet rart ut» vært interessant. Imidlertid er jeg sjelden ute etter italesettelser som ikke tar i betraktning begrunnelser og tvil. Det interessante her er ikke bare hvorvidt det er mulig å synge slik eller ikke, men på hvilke måter, ifølge hvilken teknisitet, og hvilke emosjoner det setter i sving. Når jeg ønsker å vise fram hvordan nettopp utforskingen, tvilen og dynamikken mellom oss spiller en rolle, kan sitatet se slik ut:

Jeg: Kunne det, em... kunne det være mulig å synge [folkegruppe]ske sanger med liksom... den følelsen? Sånn som du sier, eller å... synge for eksempel, eh, Sissel Kyrkjebø eller, eh, Mary J. Blige med [folkegruppe]sk måte å synge på?

(Pause.)

Aktør: (Ler.)

Jeg: Er det, er det, fin-, fins det en verden der det er mulig?

Aktør: Hh (sukker). Asså, sånn som i Fargespill, så setter jo vi sammen mye musikk. Man kunne ha gjort det. Jeg kunne kanskje for eksempel tatt en Mary J. Blige-sang og for eksempel hatt en [folkegruppe]sk tekst og bare brukt den melodien. Men det hadde hørtet, det hadde hørtet så rart ut! (Ler.)

Jeg: Ja, men.. jeg har lyst til å høre det! (Ler.) Har du, har du no' [åå] eh, eh, forslag eller no' mulighet til å prøve det? (Trekker pusten.) Eh det hadde vært kjempe...

Aktør: Ne... (Klukk-ler)

Her vektlegges dialogen, innfallene og usikkerhetene, og ut fra denne versjonen er det lite grunnlag for å kategorisere svaret som et ja eller et nei. Det interessante er videre hva som ville være rart og hva som ville fungere.

Som regel har jeg fjernet de fleste fyllord, pauser og repetisjoner, med unntak av steder der jeg mener det stiller utsagnene i et annet lys å ha det med. Ordvalg og setningsbygning er i stor grad standardisert til bokmål. Noen av intervjuene har foregått på engelsk. Disse er transkribert på engelsk, men oversatt til norsk i avhandlingen. Utsagn som overlapper mellom oss, har jeg skilt fra hverandre, dersom det da ikke er et poeng å vise for eksempel et temperament eller en felles begeistring. Utdragene er altså tilpasset den funksjonen de får som data. Der det er gjort kraftige forfettinger eller reformuleringer, opplyser jeg om det.

Av hensyn til aidentifikasjon er navn, kjønnsbetegnelser og navn på land eller folkegrupper erstattet med generelle betegnelser som «[aktør]», «[vedkommende]», «[land]» eller

«[folkegruppetilknytning]» i klammeparentes. I enkelte sammenhenger, for eksempel i et interseksjonelt perspektiv, kunne en hevde at dette er problematisk, fordi det unnlater å posisjonere italesettelsene. Samtidig er det nettopp her noe av det verdifulle i å fokusere på troper mellom emosjon og teknisitet ligger. Individuer kan betraktes som mer enn identitet. Det som først og fremst spiller en rolle i øyeblikket, er det som stanses eller passerer i og med hendelsen. Kjønn og etnisitet *kan* være viktig for utfallet, men det trenger ikke være det. Dette er i tråd med Haraways (1991, s. 162) idé om *eksperimentell etnografi*. Når jeg tar bort kjønn eller når jeg tar bort etnisitet blir det noen ganger tydelig hvor liten, eller også hvor stor, rolle disse kategoriene spiller.

4.7 Dokumentanalyse i diskursivt og teknisitetsanalytisk perspektiv

Blant dokumentene jeg har analysert i tilknytning til prosjektet, er det mange digitale publikasjoner, som Fargespills hjemmesider, Facebook-siden, digitale avisartikler, blogger og Twitter-meldinger. Jeg har forholdt meg til Fargespill-manualen (Hamre & Saue 2011, 2012) med vedlagte CDer samt CDen *Fargespill* (Fargespill, 2011) og CDen *Fargespill – KORK* (Fargespill, 2017). Konsertprogram, plakater, set-lister, bilder og YouTube-klipp kan også føyes til lista. Dokumentarer og radio- og TV-sendinger der Fargespill er omtalt eller intervjuet, likeså. Lesninger av politiske dokumenter og statistikk kan i en forstand knyttes til dokumentanalysen der disse brukes til å si noe om diskurser knyttet til Fargespill.

Når jeg har forholdt meg til disse tekstene, har det vært viktig å ha i mente at de er gester som vel kan sies å ha et innhold, men som framfor alt også har *funksjoner*. Samtidig er det problematisk å betrakte dokumentene, for eksempel det som står i manualen og på hjemmesidene, som uttrykk for Fargespills synspunkter som helhet. I tråd med konvensjoner for slike tekster, går en ut fra at det er noe alle i Fargespill stiller seg bak. Samtidig er det mest sannsynlig forhandlinger og uenigheter om dette innad, og de har ulike prosjekter som er viktige for dem. Etter at jeg har lært mange av dem å kjenne og vet litt om hva de brenner for, kan jeg nærmest skjelve passasjer som «en stemme i stemmen», og slik kan det kalles en slags flerstemmig tekst (Bakhtin, 1981). Imidlertid er funksjonen ved disse dokumentene konstituerende for Fargespill som helhet, og de er ment å være slik, derfor betrakter jeg offentlige formuleringer om Fargespill som «én» stemme, selv om det er underforstått at de har

vært igjennom forhandlingsprosesser eller kanskje er ført i pennen av én av de ansvarlige lederne eller medarbeiderne. En viktig strategi blir å se på retorikken og hva slags følelser som knyttes til hva. En kunne innvende at å legge mye vekt på Fargespill-manualen, kan bidra til å gi Fargespill et skjær av noe statisk (se for eksempel Pedersen & Mobergs (2017) respons på Solomons (2016a) kritikk). Samtidig ble denne manualen henvist til i intervjuer med ledere, «dette kan du lese om i boken», slik at de historiene som der fortelles om Fargespill, ble autorisert også gjennom feltarbeidet.

Dokumentene analyseres, i likhet med intervjuer og observasjoner, i henhold til en form for diskursanalyse som jeg i tråd med Simondon (1958/1989) vil kalle teknisitets-analytisk. En diskurs er, i Jørgensen og Phillips' (1999, s. 9) betraktning, «en bestemt måte at tale om og forstå verden (eller et udsnit af verden) på». Diskursanalyse kommer i mange former, eksempelvis Faircloughs kritiske diskursanalyse, Laclau og Mouffes diskursteori og Potter og Wetherells diskurspsykologi. På tross av at mine analyser nok trekker veksler på flere av disse, ville det føre for langt å beskrive dem inngående for å gjøre rede for det. Jeg nøyer meg med å påpeke et noen lunde felles utgangspunkt i Foucaults teorier. Foucault har interessert seg for diskursens materialitet, det vil si språket og det som til enhver tid er mulig å gjøre og si, og har påpekt hvordan dette er tungt flyttbar materie innvevd i maktstrukturer (Foucault, 1970/1999). Han ønsker å «peke på diskursenes oppkomst» (Schaanning, 1997), slik de blir til i tråd med ulike sannhetsregimer, eller «viljer til sannhet» (Foucault, 1970/1999). På den måten blir det å gi seg i kast med diskursiv analyse en erkjennelse om at ting kunne vært annerledes. Jeg oppfatter Simondons prosjekt nært beslektet med diskursanalyse både i det å forholde seg til ulike måter å forstå verden på og i ønsket om å peke på hvordan ting blir til i relasjon til noe annet. Simondon betegner det selv både som en *aksiologi* (1961/2014b) og som en *ontogenese* (1958/2013). Mange har lest Foucaults diskursivitet i retning av en poststrukturalistisk språklig diskurs (Schaanning, 1997), men slik jeg leser Foucault, gjelder diskursens materialitet mye mer enn språket. Jeg betrakter Simondon som en mulighet til å utdype Foucaults diskursivitet, slik diskurser også dukker opp i og med ting, for eksempel musikk. Jeg finner også nyanser mellom Foucaults og Simondons perspektiver på makt i stort, men ikke nødvendigvis i smått: Foucaults (2001) definisjon av makt som handlinger på handlinger, kan ytterligere konkretiseres i Simondons tekniske mentalitet. I forordet til Deleuzes bok om Foucault, er det heller ikke tilfeldig at det perspektivet Deleuze kanskje tydeligst tilskriver Simondon, blir trukket fram som en fellesnevner mellom Deleuze og

Foucault: «a philosophy that is not a concept but an event, an ontology of the present that works against the dialectic» (Séan Hands forord i Deleuze 1986/2006, s. ix).

Slik vil dokumentanalysen også foregå i henhold til å peke på hendelser og hvordan ulike funksjoner knyttet til emosjonell appell bidrar til å konstituere teksten og Fargespill i sammenheng. I noen tilfeller knyttes utsagn direkte til én enkelt avsender, og andre ganger presenteres det som et uttrykk for en gruppe, for eksempel Fargespill, samlet. Wilson & MacDonald (2017) påpeker at det kan være store forskjeller på italesettelser generert gjennom intervjuer i media og de som er generert gjennom forskningsintervju. I begge tilfeller trekker kontekstuelle diskurser på hva som blir sagt, men offentlige utsagn innebærer gjerne i større grad et forsvar for noe eller en avstandstaken. De offentlige uttalelsene kan derfor si mye om hva som står på spill ved Fargespill i et offentlig, sakralt nettverk.

4.8 Statistiske analyser

Jeg har gjort noen kvantitative undersøkelser underveis i arbeidet. Jeg har laget en statistisk oversikt over aktørenes nasjonalitetstilknytninger over tid, basert på det som er oppgitt i Fargespills konsertprogram i tre ulike år. En slik enkel frekvensundersøkelse gir grunnlag for generalisering, ettersom alle (må vi tro) aktørene er oppgitt i programmet. I tillegg har jeg ført statistikk over likes på Fargespills Facebook-side knyttet til kjønn og utenlandskklingende navn. Dette sier ikke noe om de som ikke engasjerer seg på Facebook, men det kan si noe om de som gjør det. Med utgangspunkt i de som engasjerer seg som populasjon, vil en generalisering være mulig. Selvsagt er kjønn og utenlandskklingende navn aldri opplagte kategorier, og i alle fall ikke på Facebook med muligheter for å lage profiler med fiktiv identitet. Med disse forbeholdene fant jeg tendenser som er interessante for videre undersøkelser. Noen analyser har statistiske elementer, men grenser samtidig mot en interseksjonell diskursanalyse. På hjemmesiden presenterer Fargespill aktørene som er med, og undersøkelser av hvordan eksempelvis aktører med ulik etnisk tilknytning og ulikt kjønn blir presentert, har avstedkommet interessante funn som gjør det mulig å antyde tendenser. Med unntak av analysen basert på konsertprogrammene, er ikke det kvantitative datamaterialet viet særlig stor plass i avhandlingen. Imidlertid løfter det fram tematikk for framtidig forskning som krever et litt annet design.

4.9 Personvern hensyn

Prosjektet med informasjons- og samtykkebrev (vedlegg 3) samt intervjuguider (vedlegg 2) ble godkjent av NSD 11. juni 2014 (vedlegg 1). Deltakerne som har skrevet under på samtykkeerklæringen, samtykket til å la seg intervju, at det ble tatt bilder, lydopptak og videoopptak av aktiviteter der de var med, samt at datamaterialet kunne lagres i inntil fem år etter prosjektets slutt.

Jeg har stadig kommet tilbake til to dilemmaer når det gjelder eventuelle personvernulemper. Det ene gjelder muligheten for gjenkjenning av deltakerne i studien, ettersom mange av dem er offentlige personer, og det andre gjelder bruk av bilder og opptak, ettersom de fleste observasjonssituasjoner involverer aktører som jeg ikke har innhentet samtykke fra. Fargespill har rundt 100 deltakere, og NSD frarådet å bruke informert samtykke. Det ville ha blitt en omfattende prosess å innhente samtykke fra samtlige aktører, og jeg har derfor gått bort fra å generere datamateriale via opptak utover de individuelle intervjuene. Fargespill gjør opptak i egen regi og har innhentet samtykke fra alle aktørene til offentlig publisering av dette, men det vil kreve et ekstra samtykke dersom det skal brukes i forskningsøyemed. NSD foreslo å ta utgangspunkt i allerede offentliggjort materiale. Jeg har imidlertid betraktet det som en mye større personvernulempe, ettersom det da ville være mulig å identifisere deltakerne i studien. Aidentifisering viste seg videre å bli vanskelig ettersom Fargespill presenterer aktørene med tekst og bilde på hjemmesiden sin. Det har derfor ikke vært aktuelt å skrive fram lengre narrativer om deltakerne. I det store og det hele har ikke dette vært noe problem, ettersom det er hendelser og øyeblikksvisse forhandlinger som står i fokus, ikke portretter av deltakere. Samtidig er det resultater jeg har unnlatt å skrive fram av hensyn til disse forholdene. Ved en senere anledning kunne det være verdt å utvide studiene til andre arenaer, for eksempel andre Fargespill-grupper, for å undersøke enkelte aspekter videre med et større utvalg med bedre muligheter for aidentifisering.

Når jeg behandler offentlige dokumenter og kilder, siterer jeg med navn og referanse og betrakter vedkommende som en offentlig person. Jeg leser ikke datamateriale generert i prosjektet sammen med offentliggjort datamateriale. Det vil si at enkelte deltakere i studien i teorien kan opptre både som offentlige med fullt navn og andre ganger aidentifisert, så langt det er mulig. Der dette blir en umulig oppgave, har jeg konferert med deltakerne om det. Mange av deltakerne har sagt at de gjerne kan presenteres med fullt navn, men jeg har likevel

ønsket å beholde data generert i feltarbeidet aidentifisert. På den måten blir det en offentlig fortelling og en «lukket». Selv om disse vil overlape hverandre i stor grad, mange av de som har uttalt seg offentlig, har sagt det samme til meg i intervjuer, er det likevel en tendens til at det som blir sagt i media eller presentert på hjemmesidene er «offentlige» fortellinger (jf. Wilson & MacDonald, 2017). Det dreier seg ikke nødvendigvis om at det ene eller det andre er mer eller mindre sant, men om at de fyller ulike funksjoner og er transindividuelle hendelser i retning av ulike kollektiviteter. I intervjuer og observasjoner er det kanskje større rom for nøling og utprøving. Jeg er heller ikke ute etter å feste meninger og handlinger til noen bestemte som utad skal «stilles til ansvar», men heller å løfte fram eksempler på hvordan forhandlinger kan foregå. Det er derfor to ulike nivåer, ett som gjelder Fargespill's offentlige anliggender og ett som er relativt fristilt fra dette, men som selvsagt er interessant å se i relieff til hverandre.

4.10 Kontakten med feltet

I juni 2014 innledet jeg kontakt med Fargespill gjennom en telefon til daglig leder og et påfølgende informasjonsbrev (vedlegg 4). I august 2014 var jeg i Bergen for å presentere meg og se på muligheter for feltarbeidet sammen med daglig leder og de kunstneriske lederne. Siden starten av prosjektet har ledelsen i Fargespill vært svært entusiastiske over arbeidet mitt, og har på sin side ønsket å få vite mer om virkningene av det arbeidet de driver, som stadig er i utvikling og «baller på seg», som de sier. Det har vært stort engasjement også blant aktørene, og ettersom jeg ble kjent med gruppa, var det stadig fler som ville intervjues. Mange av dem har vært opptatt av hva jeg mener og synes om Fargespill, og noen av de eldste har tatt initiativ til å snakke om kritikken som har dukket opp og mine meninger om den. Ledelsen i Fargespill ønsket meg velkommen på tross av stor pågang fra andre som også ville forske på dem, fordi prosjektet mitt skulle fokusere på det å drive med musikk. Jeg har fra begynnelsen, både for deres og for min egen del, understreket at prosjektet mitt ikke må betraktes som oppdragsforskning der jeg skal forske på vegne av Fargespill, men at jeg håper det jeg kommer fram til, likevel vil ha en viss relevans for dem. Underveis har jeg blitt spurt om jeg kan presentere forskningen min i forbindelse med ulike arrangementer og seminarer i regi av Fargespill, men jeg har valgt, i samråd veiledere, å vente til avhandlingen er i havn. Samtidig har jeg hatt et behov for å holde kontakt med feltet underveis, spesielt ettersom enkelte

kritiske perspektiver har dukket opp. Jeg har fått innpass og blitt vist tillit, og det blir viktig for meg, både fra et personlig og et profesjonelt perspektiv, å følge opp slik kritikk gjennom dialog. Jeg mener at perspektivene i forskningen min har relevans både for de involverte og i større samfunnsperspektiv, og selv om jeg ikke har valgt en aksjonsforskningsmetode og forsøksvis har et mer deskriptivt enn normativt fokus, ønsker jeg at resultatene skal bidra til bevegelse i feltet. Det krever, slik jeg ser det, nær kontakt med feltet, og det er også noe Fargespill selv er interessert i. Jeg lener meg på etnografer som Rock (2001) og Ellingson (2009), som anbefaler å vende tilbake til deltakerne for å presentere analysene. Jeg har stilt meg de samme spørsmålene som Ellingson (2009, s. 41) anbefaler:

Have some informants/constituencies/participants reviewed the material with me and interpreted, dissented, challenged my interpretations? Who am I afraid will see these analyses? Who is rendered vulnerable/responsible or exposed by these analyses? Am I willing to show him/her/them the text before publication? If not, why not?

Det har vært en viktig øvelse for meg å formidle forskningen, også kritikken, på en måte som er forståelig og konstruktiv for dem det gjelder, for de som har stilt seg åpne for min forskning. For nok en gang å sitere Latour (2013, s. 59), handler det om «to prepare ourselves to speak well about something to those concerned by that thing – in front of everyone, before a plenary assembly, and not in a single key». Jeg opplever at de teoretiske og metodiske perspektivene jeg anlegger her, å finne ut hva som står på spill for den enkelte, nettopp bidrar til å forberede meg på det.

Imidlertid er det i størst grad prosjektets ledelse jeg har hatt tett kontakt med. Jeg har forsøkt å komme i kontakt med aktører også, men det har vært mer stille fra den fronten. Jeg har ingen grunnlag for å gjøre antakelser om hva det skyldes, det kan være så mye, men jeg velger å lese stillheten som en tiltro til at jeg forvalter det de har bidratt med, på en passende måte. Det har i noen tilfeller ført til at jeg, for å være på den sikre siden, har unnlatt framstillinger som gjør det åpenbart hvem det gjelder, selv om de i utgangspunktet har gitt sitt samtykke til at det ville være greit. Jeg mener likevel at jeg har funnet nøkterne og samtidig hensiktsmessige måter å presentere materialet på.

Fargespill er i ferd med å få, og har kanskje allerede fått, høy status og et rykte på seg for å være et «best practice» integreringsprosjekt. De støttes av «alle», og «alle» vil ha en del av Fargespill. Det er heller ikke Fargespill imot. De har store visjoner for fremtiden, og flere har uttalt, riktig nok noe spøkefullt, at de går for «verdensherredømme». De involverte har stor tro

på og stort hjerte for prosjektet sitt, og de får til masse. Derfor mener jeg at både de involverte i Fargespill og samfunnet Fargespill kommer til i, er tjent med å stoppe opp litt ved momenter som kan virke mot sin hensikt. Fargespill-ledelsen er interessert i det, flere aktører engasjerer seg, og eldre aktører involveres når Fargespill presenteres og diskuteres. Det er Fargespill-aktører som studerer interkulturell problematikk, og i framtida vil vi forhåpentlig høre både stemmer innenfra og utenfra, kanskje i samarbeid, løfte fram aspekter ved Fargespills praksis.

4.11 Analysestrategier

I løpet av analysearbeidet har jeg brukt flere ulike strategier. På samme måte som dataproduksjonen kan sies å ha startet i øyeblikket jeg stiftet bekjentskap med Fargespill, kan også analysen sies å ha gjort det. Imidlertid vil jeg skille mellom analyser jeg har foretatt som en oppsummering eller umiddelbar konsekvens av ting jeg har lest, sett eller hørt, og analyser der jeg har aktivt gått inn for å «forstyrre» og utforske materialet fra et bestemt perspektiv, eller forsøkt å gjøre koblinger uten direkte forventninger om å finne noe konkret. Den første typen analyse skjer hele tiden, og kan i mange tilfeller være minoritær, for å bruke Simdondons (1958/1989) begrep. Den andre typen analyse er mer å regne for eksperimenter, som også har et minoritært aspekt, men som i tillegg forsøker å bestemme funksjoner i majoritær modus.

I utgangspunktet var planen å transkribere alt materialet først og deretter analysere. Det ble ikke slik. Det nitide arbeidet med å transkribere virvlet samtidig opp så mye rundt temaer, perspektiver og sammenhenger at jeg endte opp med å gjøre begge deler parallelt. Det førte til at transkriberingsarbeidet tok svært lang tid, men det ble samtidig en fruktbar og systematisk gjennomgang av intervjuene. Den store mengden temaer som ble generert, ble etter hvert utvidet til Word-dokumenter der sitater, betraktninger og assosiasjoner ble skrevet inn etter hvert som de dukket opp.

Jeg har brukt både «manuell» koding og digitalt analyseprogram. Den manuelle gjennomarbeidingen har jeg opplevd som den mest produktive, men mye skjedde også gjennom sortering og utforsking i analyseprogrammet Atlas.ti. Imidlertid er det et program det trengs lang erfaring i å bruke hensiktsmessig, og jeg opplevde at det var vanskelig å kategorisere og sammenfatte kodene på en produktiv måte. Mulighetene for koding og deres innbyrdes forbindelser var så mange at det nærmest ble paralyserende, noe som selvsagt også har å gjøre med arbeidets teoretiske perspektiver. Atlas.ti har stor fleksibilitet med hensyn til å gi sitater

flere koder og koble disse igjen i forskjelligartede nettverk, men jeg endte med å bruke programmet mer som en huskeliste for hva jeg skulle utforske manuelt gjennom skriving og ved å stadig vende tilbake til transkripsjonene. Jeg anser meg imidlertid ikke for å være ferdig med materialet, og på et senere tidspunkt kunne jeg tenke meg å utforske det på andre måter ved hjelp av programmet.

Den første tiden var analysene av musikkhendelser i stor grad konsentrert rundt musikkens *affordanser* (DeNora, 2003, 2010, 2013; Kvaal, 2017). I takt med at jeg har fordypet meg i Simondons perspektiver, har begrepet *teknisitet* overtatt mer og mer. Teknisitetsanalysen har etter hvert blitt utvidet med et affektivt-emotivt fokus og et transindividuellt fokus. Med utgangspunkt i hendelsen «[Navn på land]-nummeret», som er utgangspunktet for den første analyseetappen, lette jeg etter teknisitet som ble satt pris på og teknisitet som skapte trøbbel i musikkhendelsen. Ved å betrakte hendelsen som et nav omkranset av og forbundet med kollektivt rettede og preindividuellt ladede individer, undersøkte jeg hvordan musikken fungerte for de involverte. Gjennom italesettelser og observasjoner var det mulig å se spor av spilleregler som hver av deltakerne iverksatte. Det var ikke alltid tydelig hva det dreide seg om, men det var tydelig at teknisiteter gjorde et arbeid. Musikken kunne dermed betraktes som møteplass eller veikryss der det foregikk potensielle musikalske trefninger. Noen ble stanset i enkelte av sine prosjekter, mens musikken skapte fri passasje for andre.

Jeg oppdaget etter hvert at jeg hadde utforskede muligheter i hos Simondon. Den enorme følelsesmessige effekten Fargespill hadde både på deltakerne, publikum og på meg, seilte tidlig opp som et viktig tema. I takt med at jeg tok for meg det affektivt-emotive hos Simondon, med støtte i Spinozas perspektiver, begynte jeg å utforske intervjutranskripsjonene på en ny måte. Med utgangspunkt i affektene nytelse og smerte gjennomgikk jeg transkripsjonene og markerte ord og formuleringer som jeg knyttet til flyt og begeistring med rødt og avbrytelser og smerte med blått. Jeg fikk også etter hvert behov for å operere med en ny farge, som ble grønt, for å markere en tilstand av ro og kompensasjon. Affektiviteten kunne dessuten merkes på engasjementet i tempo, tonefall, kroppsspråk og ordvalg. Noen hadde en uttrykksstrøm der et mangfold av innfall så ut til å føre til at de stadig justerte setningene og begynte på nytt. Andre hadde vanskeligheter med å finne ord, brukte lang tid og dvelte mye. Den strømmen som kom, kan sies å være et resultat som skulle stemme over ens med det som stod på spill, også med tanke på situasjonen vi satt i med meg tilstede.

Da jeg oppsummerte affektene i et eget dokument, framstod listene som rene gasspedalen og bremseklossen. Det tegnet seg noen slags affektive profiler for intervjuene, og denne måten å undersøke tekstene på åpnet opp empirien på en ny måte. Jeg så hvordan affekter gjennom samtalen ble knyttet til bestemte objekter og situasjoner og til bestemte funksjonelle preferanser. Det var ikke alltid lett å peke på hva som var logikken for en affekt, men det var helt tydelig at det var *noe* som gjorde et arbeid. Erfaringen med disse analysene førte til at jeg endret min forståelse av teorien, som igjen justerte hvilke muligheter jeg så for analysene.

De affektive profilene som dukket opp, ble et utgangspunkt for videre arbeid med å knytte sammen teknisitet og emosjon i hendelsene. Profilene ble også eksempler på hvordan det kan være mulig å betrakte handlekraft i et større perspektiv, der erfaring og personlighet fungerer som tilbøyeligheter til tro og tvil, håp og frykt, tillit og mistillit. Alt dette vil imidlertid være implisitt i hver hendelse i teknisitet-emosjon-perspektiv. I mitt forskningsdesign kan ikke de affektive profilene brukes til å generalisere, men de er interessante baktepper for hendelsesanalysene. Ved å gå nærmere inn i hendelser og hva slags tekniske objekter og menneskelige relasjoner affektene er knyttet til, kan det tegne seg et bilde av handlings- og reaksjonsmønstre som spiller inn på deltakernes totale eksistens- og handlekraft. I noen tilfeller vil slike analyser lest mot hverandre gjennom tekniske objekter kunne vise fram hvordan privilegier fungerer i aksjon. Samtidig vil det også kunne tydeliggjøre i hvilken grad noen begrenses av strukturelle forhold, for eksempel på bakgrunn av kjønn eller kulturell bakgrunn. De tendensene jeg finner i mine hendelsesanalyser, har jeg for spinkelt grunnlag til å kunne forfølge i denne studien, og i enkelte tilfeller ville det blitt for gjennomsliktig med tanke på identifikasjon. Det ville i så fall måtte kreve et studium av et annet format, men jeg ser at det er mulig å gjøre det. Jeg regner genereringen av de affektive profilene som et slags forstadium til analysene slik de presenteres i avhandlingen. De er egnet til å se hvor det flyter og hvor det butter, og til å se om følelser og handlekraft kan knyttes til en minoritær eller majoritær holdning.

Jeg ble tidlig interessert i hvordan publikum på mange måter var tilstede under forhandlingen på øvelsene, i kraft av at de stadig ble referert til som argumenter for utformingen av numrene. Etter hvert som jeg nærmet meg teknisiteter og emosjoner som dyader, ble det også tydelig hvordan dyadene forholdt seg til andre mennesker, blant annet til publikum, i form av at det skulle være gangbart i henhold til andres, ikke bare egne ønsker og

preferanser. Det vil si, egne ønsker kunne ikke skilles fra en relasjon til andres ønsker. Slik jeg gjennom analysene og lesning av Simondons teori nærmet meg en forståelse for hva det affektivt-emotive kunne innebære i arbeidet med dette materialet, slik demret den i utgangspunktet litt uhåndterbare og nærmest nyreligiøst klingende *transindividuelle* dimensjonen litt etter litt gjennom analyser og lesning. Basert på teknisitetsperspektivet gjorde jeg det som jeg nå ser som en slags tidlig transindividuell analyse. Den baserte seg på teknisitet som var ønsket beholdt og teknisitet som var ønsket stengt ute. Jeg satte opp trekk ved forestillingen som skulle gagne deltakerne selv eller Fargespill ved siden av trekk ved forestillingen som skulle gagne publikum. I tillegg satte jeg opp funksjoner som potensielt ble bevart og potensielt utestengt i henhold til både deltakerne og publikum. Et eksempel: *Dansebevegelsene bør ikke være for obskøne*. I henhold til deltakeren i studien var innlemmet teknisitet i så tilfelle «vi får et fornøyd publikum», og utestengt teknisitet «vi får ikke danse slik vi pleier og slik vi liker å danse». I henhold til publikum var innlemmet teknisitet «publikum blir ikke flau» og «publikum blir ikke opprørt», mens utestengt teknisitet var «publikum blir flau» og «publikum blir opprørt». Det ble på sett og vis en interessant kartlegging, og det er mulig å skimte affektive perspektiver i utestengelse og innlemmelse av teknisitet, og det er mulig å skimte hvordan publikums og deltakernes gevinst gjerne var to sider av samme sak. Det var imidlertid først da jeg forfulgte teknisiteten knyttet til det emosjonelle som en reguleringsmekanisme, et forsøk på å finne en kompatibilitet med seg selv og med omverdenen, at jeg så hvordan det transindividuelle trådte fram i materialet. Det «flau» og «opprørte» i eksempelet ovenfor forholder seg til obskøniteten på helt bestemte måter som studiedeltakeren i dette tilfellet ikke relaterte seg til som sine følelser, men som likevel begrenset handlingsrommet og skapte andre følelser. Andre studiedeltakere kunne likevel tenkes å dele det flau og opprørte, slik et annet publikum kunne tenkes å se helt annerledes på det. Dermed oppstår en økonomi der bevegelsenes teknisitet, bevegelsenes logikk, må betraktes i henhold til det Simondon kaller sakralitet. Å analysere det transindividuelle er nettopp å se hvordan en handling eller et objekt er skapt som et forsøk på å tilnærme seg de andre og bringe de andre nærmere seg, og hvordan denne kalibreringsprosessen samtidig har spredende mekanismer.

Analysene presenteres i denne avhandlingen i tre etapper der jeg betrakter empirien i henhold til teknisitet, det affektivt-emotive og transindividualitet. Dette kunne ha vært gjort på ulike måter, og de griper inn i hverandre. Slik jeg har valgt å gjøre det her, viser de fram

etapper som jeg har gjennomgått i analyseprosessen. Samtidig har jeg gjennom denne inndelingen forsøkt å tydeliggjøre Simondons perspektiver.

5. Musikkhendelser i teknisitetsperspektiv

Som første analyseetappe av tre skal jeg ta for meg en musikkhendelse i Fargespill i lys av teknisitet og iverksette en teknisk mentalitet (Simondon 1961/2014b). I kapittel 3.2 beskriver jeg hvordan Simondon (1958/1989) betrakter tekniske objekter i lys av den teknisiteten som er investert i dem, og samtidig i lys av teknisitet som uventet dukker opp, og som i mange tilfeller kan utfordre den investerte teknisiteten. Musikk kan dermed betraktes som «menneskelige gester festet og krystallisert i strukturer som har funksjoner»¹⁰³ (Simondon, 1958/1989, s. 12). Med musikkhendelser som nav (se kapittel 3.7) er målet her å få fram et mangefasettert bilde av hva som står på spill for de som engasjerer seg i det som kan sies å være den samme musikken og dansen.

Utgangspunktet for denne analysen er et nummer jeg for anledningen kaller «[Navn på land]-nummeret». Dette nummeret har jeg fulgt fra den spede innøvningsfasen til det ble framført på scenen, og det ble diskutert i mange av intervjuene. Jeg har derfor et ganske bredt, eventuelt tykt datamateriale knyttet til hendelsen. Jeg skal vise noen aspekter ved hvordan det har endret seg over tid med øving og planlegging og hvordan ulike involverte har knyttet ulike opplevelser til det, opplevelser jeg omsetter til teknisitet. Jeg vil forsøke å peke på hva som har stått på spill og som kan sies å ha trukket på resultatet.

Først presenterer jeg hendelsen slik jeg har møtt den i mine observasjoner. Deretter utforsker jeg den i henhold til de involverte, slik den er generert gjennom intervjuene. Jeg vektlegger i hovedsak hva deltakerne mente gjorde dette nummeret egnet for Fargespill, hva de likte ved det, og hva de syntes var utfordrende. Med utgangspunkt i det de italesatte forsøker jeg å peke på teknisitet som så ut til å være virksom, og leser disse spillereglene og funksjonene i sammenheng med hverandre. Videre gjør jeg meg noen tanker om nummeret med utgangspunkt i perspektivene til aktøren som «eier» det, det vil si som har bragt det til Fargespill, og vurderer hvorvidt det ser ut til å bekrefte eller avbryte viktige prosjekter.

¹⁰³ «du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent» (Simondon 1958/1989, s. 12)

5.1 [Navn på land]-nummeret slik jeg opplevde det

[Navn på land]-nummeret ble introdusert under den første øvelsen jeg observerte. Det ble et utgangspunkt for valg av observasjonssituasjoner og innlemming av deltakere i studien den første tiden, og det har dermed hatt en sentral plass i doktorgradsarbeidet. Jeg vil si at det er i tilknytning til dette nummeret jeg har generert de første individuasjonene av Fargespill og meg selv som forsker i dette feltarbeidet.

Fargespill-innslaget har gått under ulike navn. Et av dem betegner en lokal dansetradisjon på et lokalt språk som knyttes til samme folkegruppe som dansen. Det navnet ble sjelden brukt i innøvingsperioden. Som regel ble det nevnt ved navnet på det landet folkegruppa og dansetradisjonen er knyttet til, slik at det i det daglige gikk under navnene [Navn på land]-dansen eller [Navn på land]-sangen. De ble brukt om hverandre, og gjerne begge etter hverandre, som for å sikre at de to sidene ved nummeret, både dans og sang, ble nevnt. I denne analysen går det under navnet [Navn på land]-nummeret, slik at betegnelsen favner både sangen, dansen og andre aspekter ved innslaget. Nummeret ble bragt til Fargespill av en aktør som er født og oppvokst i dette landet, og vedkommende har lært det i forbindelse med en musikk, dans og drama-konkurranse i regi av skolen aktøren gikk på der. Innslaget er et potpurri av sanger og danser fra én av landets folkegrupper. For øvrig dreier det seg om en annen folkegruppe enn den aktøren kommer fra. Det er ikke slik de danser i denne aktørens omgangskrets, men det er vanlig å bli introdusert for et mangfold av danser knyttet til landets folkegrupper på skolene i landet. Aktøren har fungert som instruktør for nummeret i samarbeid med lederne og har både sunget og danset nummeret på scenen.

Jeg fulgte [Navn på land]-nummeret over en periode på syv måneder. Gjennom observasjoner av korøvelser, danseøvelser, fellesøvelser og konserter har jeg fått et inntrykk av hvordan det har fått form og hva slags funksjoner og spilleregler som har vært investert i det. Jeg skal herved forsøke å beskrive individuasjonsprosessen fra mitt perspektiv. Jeg vil delvis gjøre det gjennom tekster basert på feltnotater og delvis oppsummere hva jeg opplevde stod på spill.

Koret sitter på stoler i en halvsirkel. En leder sitter blant dem. Aktøren som skal instruere sitter vendt mot dem på en stol foran halvsirkelen. Sangen innstudies bit for bit, instruktøren synger først, og koret gjentar. Det er mange ulike deler der hver del består av en frase som repeteres. Koret synger svarene i call and response med instruktøren. Tonespråket er pentatont med durpreg og minner meg noen ganger om gospel, noen ganger om tradisjonelle

barnesanger slik de er treklangsbaserte og har en melodi som tidvis dreier mellom sekst, kvint og «urters». Koret prøver seg fram med å legge på stemmer. Lederen kommer med flere forslag. Arrangementet trekkes mot gospel i mine ører. Instruktøren blir oppmuntret av lederen til å finne ut hvordan formen på korarrangementet skal være og hvilken klang de skal synge med. Det slår meg at aktøren kanskje ville hatt en kraftigere og spissere klang, noe jeg antakelig baserer på stemmer jeg har hørt i tradisjonsmusikk fra dette området tidligere. Det er kanskje også det lederen har i tankene med dette spørsmålet. Instruktøren gir ingen synlig respons på oppfordringen, men sier det er helt fint som det er. Koret synger mykt, luftig og rett på tonene, med mer hodeklang enn brystklang. Instruktøren selv synger også forsiktig og med hodeklang. Koristene har mye øyekontakt med hverandre, ofte initiert av lederen, og de vugger rolig i takt fra side til side med overkroppen. En av delene har et mer synkopert rytmisk preg med utrop. Da våkner noen av koristene til liv, smiler og begynner å bevege hodet og beina opp og ned. En av dem ser rundt seg og forsøker å fange blikket til noen av de andre. Vedkommende blir møtt med det jeg leser som blyge blikk som motstår å la seg rive med av sangerens invitasjon til å digge med. Når lederen spør, er det ingen av dem som vil synge den stemmen. Noen ser ned i gulvet, andre ler på forespørselen. Sangeren som så mest entusiastisk ut, sier at vedkommende gjerne kan synge den nå på øvelsen, men at det ikke ville være mulig å «ta seg selv seriøst» om vedkommende skulle gjøre det på scenen. De stopper opp av og til for å oppklare uttale av ord, initiert av koret og lederen. Instruktøren forklarer også hva ordene betyr. I mange tilfeller forholder koristene seg like mye til lederen som til instruktøren. Det virker som om de ikke kjenner vedkommende helt og at de ikke forstår hva vedkommende mener. I stedet for å spørre instruktøren om oppklaring, spør de lederen: «Ka e' det [instruktøren] sier i midten [av sangen] der?» De jobber fælt med å telle, ettersom det er mye repetisjon og hver del skal repeteres et visst antall ganger. Instruktøren og lederen ser ut til å telle på ulik måte. Lederen teller takter og instruktøren teller antall ganger leadvokalen kommer inn, så vidt jeg kan skjønne. Mange av koristene forholder seg til lederen, kanskje fordi de er vant til å følge den logikken. Det virker for meg som om lederen gjør et slags oversettelsesarbeid, slik at innøvingen skal framstå i rammer de er vant til.

Koristene har virket forsiktige og lite energiske i starten, men klemmer mer i vei mot slutten av øvelsen. I løpet av en halv time har de lært seg å synge de ulike delene i sangen i rekkefølge, dog med god støtte fra instruktøren. Til slutt synger de hele sammen med et opptak av et trommespor. (Basert på feltnotat fra korøvelse 01.09.2014).

I løpet av den første øvelsen ble det jobbet med å lære tekst og melodi. Det som så ut til å være mest utfordrende, var å holde rede på hvilke deler som kom etter hverandre og hvor mange repetisjoner det skulle være. Jeg syntes jeg så antydninger til at det var flere måter å telle på, det vil si ulike prinsipper som strukturerte musikken og forståelsen av hvordan musikken skulle være. Jeg opplevde også at det var en problematikk rundt stemmeføringen og klangen. Lederen oppfordret aktøren til å fortelle hvordan vedkommende ville ha det, men jeg så ingen konkret respons på denne oppfordringen. Det slo meg at koret var rutinerte, og det «ble fort musikk av det». Korklangen og stemmeføringen dukket samtidig opp som et mulig område der jeg forestilte meg at aktøren ville ønske seg en annen klang. Aktøren slo meg også som svært dyktig til å instruere, med full kontroll på hvordan delene gikk over i hverandre i call and response. Samtidig var det akkurat som om det manglet direkte kommunikasjon mellom aktøren og sangerne, og lederen så ut til å fungere som et slags mellomledd. Ved senere

observasjoner opplevde jeg ikke at det var en slik avstand. Jeg opplevde at de etter hvert ble mer kjent med hverandre, og at aktøren ble en del av koret, som denne første øvelsen kun bestod av korister med norskfødte foreldre, foruten sangeren som instruerte. Det vil si – det var de som hadde møtt opp denne første øvelsen etter sommerferien. Sangerne virket glade og fornøyde, om enn en anelse sjenerte. De sang veldig fint, syntes jeg, men det sprutet ikke akkurat av dem. Jeg forestilte meg at denne sangen vanligvis kom i en litt mer energisk versjon. Derfor stod det seg på mange måter ut av situasjonen da en av stemmene tydeligvis genererte en viss entusiasme hos en av dem. Det virket som om den synkoperte rytmen inviterte til å bevege seg mer og ta litt mer i. Samtidig genererte den nettopp også det motsatte, ettersom det så ut til at en blygsel la demper på både smil, bevegelser og volum for mange av dem.

Mot slutten av øvelsen ble det introdusert et nytt element som skulle vise seg å danne utgangspunkt for iherdige forhandlinger. Det var blitt laget en CD med et trommespor som etter hva jeg forstod skulle fungere både som støtte for koret og som skisse til bandarrangementet. Jeg gjorde meg noen tanker om det ved neste korøvelse jeg observerte. I mellomtiden hadde jeg intervjuet aktøren som kom med nummeret, og hadde med meg i tankene hva vedkommende italesatte rundt det. Det innebar blant annet en grunnrytme som var særegen for den aktuelle folkegruppa og måten de danset på.

I dag får sangerne utdelt sangteksten på ark. Det er tydelig noen som husker deler av den, for det synges her og der mens teksten deles ut. Jeg hører også stemmen som ingen ville synge. Under gjennomsynging skaper den ene delen forvirring, fordi det virker som om den modulerer til en annen toneart, og de er ikke helt sikre på hvordan den skal gå. Lederen foreslår at de skal legge inn et tonalt instrument i kompet, slik at det blir lettere å finne og holde tonen. Én korist tramper med foten i det jeg vil kalle en firedels pulsrhythme, en annen har beina i kors og smeller beina sammen. En starter med å trampe halvnotepuls og går etterhvert over i firedelspuls. En støtter hælene opp langs stolbeinet og tapper med helen i backbeat, på to og fire. En tramper hælen i gulvet i firedelspuls med åttendedelsunderdeling. Noen tapper en tilsynelatende vilkårlig rytme, og andre sitter helt stille. Instruktøren vugger etter hvert fra side til side i halvnotepuls, og flere av koristene gjør det samme. Instruktøren reiser seg og går over til å danse med føttene i 3-3-2-klaven som vedkommende fortalte meg om. Jeg lurer på hvor mange av sangerne som har et forhold til den grunnrytmen. Mens jeg skriver, hører jeg det er én som tapper grunnrytmen på stolen en liten stund. Jeg rekker ikke å se hvem det er, men det hørtes ut som om det kom fra lederen. Lederen sier til instruktøren at koristene kanskje også burde ha en eller annen bevegelse. Dette blir ikke kommentert. Koret synger sammen med trommesporet. De gjør opptak til bruk i danseøvelsen, slik at danserne kan øve til riktig form. Trommesporet har en rytme med en melkespannliknende lyd. Jeg hører ikke 3-3-2-klaven instruktøren viste meg. Er det slik at den er tenkt fordelt på ulike trommelyder? (Basert på feltnotat fra korøvelse 08.09.2014).

CD-sporet ble utviklet for at det skulle oppfylle ulike former for teknisitet. Ved å legge til et melodisk instrument, kunne det hjelpe forsangeren å begynne på riktig tone og koret med å

forholde seg til tonearten. Ved å spille inn sangen over trommesporet, ville det kunne gi danserne støtte når de skulle øve inn riktig rekkefølge og antall repetisjoner. Det var både planlagte tilrigginger og behov som dukket opp under bruk. Min interesse for grunnrytmen tiltok. Hvilke spilleregler var det elektroniske trommesporet basert på? Hva slags rytmisk logikk opplevde sangerne når de sang? Var det noen av dem som forholdt seg til samme logikk som instruktøren? På det tidspunktet hadde jeg ikke sett instruktøren gi noen innføring i grunnrytmen på korøvelse. Det skjedde imidlertid på øvelse med danserne.

Danserne tar på seg fotbjellene som er typisk for denne dansen. De er akkurat kommet på bestilling fra [land], og det er første gang de prøver dem. De hjelper hverandre og tuller og tøyser. Noen eksperimenterer med å feste bjellene på andre steder enn rundt ankene. De ler masse. Jeg ler også. Det trampes rytmisk og prøves ut ulike trinn som gir forskjellig rytme. Noen gjør seg til. De gjør overdrevne bevegelser og søker blikket til de andre rundt seg, og av og til mitt. De øver til opptaket som ble gjort sist korøvelse. Det trampes hardt. Gulvet rister, og akustikken i rommet er lang og øredøvende. En fotbjelle går i stykker. Det er frø over alt.

Instruktøren forsøker å stramme opp dansen ved å telle og stampe føttene i bakken: «1-2-3, 1-2-3, 1-2!» Guttene tramper, jentene spretter lett. Jentene har mye hofte-, mage- og håndleddsbevegelser i denne dansen. Dette er krevende saker! Spesielt guttene har noen kraftdemonstrasjoner der de står på alle fire med ryggen vendt ned og tramper i takt med grunnrytmen. Jeg får umiddelbart lyst til å prøve å danse sånn. De blir merkbart slitne, og mange faller av etterhvert. De gjør noen slappe utgaver av bevegelsene, hvis de gjør dem i det hele tatt. Folk begynner å dra hjem, men de er ikke ferdige. De siste ivrige diskuterer om de skal danse hele en gang til før de går hjem, og de ender med å gjøre en energisk versjon. (Basert på feltnotat fra danseøvelse 12.09.2014).

I møte med danserne så jeg hvordan mange av dem så ut til å streve med å finne logikken i dansetrinnene. Jeg la merke til at trinnene for noen forskjøv seg slik at eneren i takten ble for sein. En mulighet kunne være at de stadig telte «1-2-3, 1-2-3, 1-2-3», men det kunne også være at det fysisk sett var vanskelig å mobilisere kroppen til å lande på riktig ener, fordi den kom raskere. Et annet moment som jeg ble opptatt av mens jeg observerte danserne, var hvor slitne de ble. Det slo meg at der sangerne var tilbakeholdne, ga danserne alt – i alle fall en god stund, før de ble for slitne. Det begynte allerede da de fikk bjellene på føttene. Som regel var det merkbart forskjell på innsatsen med og uten bjeller på. Med Simondon (1958/1989) kan en si at fotbjellene inngikk i et teknisk ensemble som tilbød en viss funksjonalitet, som i større grad enn uten bjeller fungerte støttende for energisk dansing. For eksempel kom det ekstra lyd når foten ble trampet i gulvet. Kanskje kjentes også foten annerledes under vekta av bjellene. Instruktøren jobbet med å få trinnene rytmisk på plass. Mange av danserne fulgte opp dette og så ut til å lete etter en logikk, gjerne i fellesskap. I tillegg var det mange av dem som jobbet

med å mobilisere kroppen til å klare anstrengelsene. Noen av dem ga seg ganske fort og så ikke ut til å ville bruke energi på det.

I løpet av de neste ukene ble det lagt til et plukkeinstrument på CD-sporet for å hjelpe sangerne med å finne tonen. Det ble kuttet ned på antall runder i ulike deler av sangen, og det var stadig et tilbakevendende tema at de egentlig burde kutte mer, fordi nummeret var for langt. Korstemmene i den delen som modulerte, fikk etter hvert en annen harmonikk, slik jeg hørte det. Sangerne sang fortsatt pent og pyntelig, men klemte mer i vei. Både sangen og dansen begynte å sitte. Det var felles øvelser med kor og dansere, og danserne hadde lært sangen og begynte å synge med. Det hendte en sjelden gang at noen sangere prøvde seg på dansetrinn også, spøkefullt.

Instruktøren begynte etter hvert å bruke en djembe til å understreke grunnrytmen. Det var tydelig behov for å markere den over den lyden som kom fra CDen. Teknisiteten som rytmen spilt på djembe tilbød, var tydelig svært viktig for instruktøren å besverge. Det viste seg ytterligere da en av danserne tilbød seg å spille, men tydeligvis gjorde det med en logikk som var i strid med den ønskede teknisiteten. I kapittel 3.2 beskriver jeg hvordan denne situasjonen kan leses som investering i teknisitet som ikke umiddelbart går over ens. I pausene var det flere aktører som oppsøkte djemben for å prøve å spille. De hadde tydelig fått med seg at det var en bestemt rytme som skulle spilles på djemben, og hadde lyst til å prøve. Det bød på flere varianter av logikken.

I pausen kommer en annen av aktørene bort og vil prøve å spille på djemben. Instruktøren viser aktøren grunnrytmen og overlater djemben til vedkommende. Aktøren virker litt forvirret, og en av lederne kommer bort og viser 3-3-2-klaven. Lederen setter ned tempoet og teller: «en-to-tre, en-to-tre, en-to». Aktøren overtar og spiller en rytme som er ganske lik den forespilte, men faller snart inn i «OxxOOxOx». Jeg får flashback til mine tidligere ungdomsskoleelever: Fikk de en djembe mellom hendene, satte de umiddelbart i gang med «en calypso, to calypso...». Denne rytmen kunne alle fra før, det var slik man spilte på djembe, og de elsket det. Uansett hvilke nye groover de ble presentert for, vendte de alltid tilbake til denne. Aktøren rister på hodet og forlater djemben. (Basert på feltnotat fra øvelse med kor og dansere 06.10.2014)

Før de gå hjem, går flere av danserne bort til djemben etter tur for å prøve å spille grunnrytmen. En av dem rister på hodet og smiler idet vedkommende reiser seg fra djemben: «Det går ikkje. Eg e' danser.» (Basert på feltnotat fra danseøvelse 14.10.2014).

Danserens kommentar peker mot et annet tema: Hvem knytter en seg til, og med bakgrunn i hva? Hvem kan gjøre hva i Fargespill? Aktøren antyder, noe spøkefullt, at en danser ikke kan spille djembe. Jeg observerte flere ganger at sangere, spesielt de hvite med norskfødte foreldre,

reserverte seg mot å danse, og etter eget utsagn spesielt når det involverte hoftebevegelser. Jeg observerte også at arbeidet med dette nummeret aktiverte en kjønnsstatistikk der jenter og gutter hadde ulike roller i dansen og dermed var forventet å danse i henhold til ulike spilleregler. Jentene spurte flere ganger om ikke de kunne få være med på det som guttene gjorde, og instruktøren var i utgangspunktet positiv til det. Når alt kom til alt, ble det ikke slik. Det var ikke slik dansen var i utgangspunktet, og det var ikke tid til å finne en annen løsning. Instruktørens løsning var: «Dere kan gjøre det backstage.» Dette penser inn på problematikk som er knyttet til Simondons teorier om individuasjon. I hvilken grad kan de involverte være seg selv og samtidig mer enn seg selv, eller «mer enn helhet og mer enn identitet» (Simondon, 1958/2013, s. 33)? I hvilken grad er musikken og dansen som blir bragt inn i Fargespill, bundet av en sakralitet, og i hvilken grad er musikken og deltakerne forbundet med sakralitet som står i konflikt med hverandre (Simondon, 1961/2014a)? En slik identitetsdiskusjon dukket ofte opp i tilknytning til nasjonalitet, etnisitet og kultur, både relatert til dette nummeret og til Fargespill generelt.

Jeg ble videre opptatt av om aktøren kom til å kjenne seg igjen i sluttresultatet, noe jeg vet også lederne var. Derfor var det et interessant øyeblikk da jeg observerte første øvelse med sangere, dansere og band.

Hele Fargespill er samlet til fellesøvelse, og dans, sang og komp i [Navn på land]-nummeret skal samkjøres for første gang. Bandet har ikke spilt dette nummeret før, så til å begynne med øver de sammen med den innspilte CDen som har både trommespor og sang. Det gjør det vanskelig for bandet å jobbe med strukturen på sangen. Etter en stund går aktørene over til å danse og synge til rytmeseksjonen, som prøver seg fram med et komp. Jeg hører ingen tydelig 3-3-2-klave i det de spiller. Etterhvert henger resten av bandet seg på. Fløytisten spiller noe som jeg lurer på om er indiske ragaer. Det gir meg Jethro Tull-vibber. Bassisten spiller en Motown-aktig basslinje. Det låter mer og mer pop i mine ører. Michael Jackson. Ved neste gjennomkjøring starter instruktøren grooven på djembe, og bandet tar over. Kompet formes. Grooven antar etter hvert en ganske tung ener og firer. Synthakkorder og basslinjer bringer meg til gamle kjenninger som Weather Report og Chick Corea Electric Band. Jeg fryder meg. Danserne ønsker tempoet opp. Opptaket de har øvd til, går fortere, sier de. Jeg sitter og lurer på om det er tempoet som er problemet eller om det er markeringene som gjør grooven mer langstrakt og mindre «tikkende». Djembe-rytmen som instruktøren har spilt, har hatt ganske tydelige og aktive underdelinger. En av lederne spør bandet hvor mange trommer de har planer om å bruke. Det kommer opp forslag om at kanskje en av aktørene skal spille djembe i tillegg. Bandet oppfordrer instruktøren til å sette i gang riktig tempo, så bandet kan følge etter. Nå er introen intens, og danserne, det vil si guttene, kjekker seg og roper. Intensiteten faller litt idet sangen begynner. Jeg lurer på om instruktøren legger bånd på seg og konsentrerer seg om å synge fint? (Basert på feltnotat fra fellesøvelse 12.10.2014)

Det florerte av spilleregler, slik jeg opplevde det. Samtidig virket det som om flere av bandmedlemmene satt med samme referanser og var inne på det samme. Instruktøren jobbet hardt med å få det til å fungere tilfredsstillende med hensyn til tempo og dansbarhet. Det var tydelig ikke lett. Jeg funderte på hvorfor det skulle være så vanskelig å få til. Meg fungerte det strålende for, imidlertid, som elsker den typen musikk som dukket opp. Men jeg undret meg over hvorfor det alltid falt tilbake til noe annet etter at instruktøren hadde satt det hele i gang med djemben.

Sangerne fikk stadig bedre kontroll på strukturen på sangen, og de hjalp hverandre med å holde rede på tellingen. Noen talte på fingrene, andre fulgte intenst med på dansernes bevegelser. Det hendte de spurte om instruktøren kunne gi dem et lite vink når de skulle inn. Instruktøren ble tydeligvis nå betraktet som en autoritetsperson en kunne kommunisere direkte med. Det ble mer trøkk i koret, fortsatt med en ganske pen og pyntelig klang. En lys overstemme på en av delene fungerte for meg som en understrekning av det pene og pyntelige. Jeg hørte en leder si at det burde være en overstemme på de andre delene også, for at sangen ikke skulle bli «for tung». Toneleiet var en problematikk for leadvokalist, spesielt i forkjølelsestider. De forsøkte å legge det ned for at vokalist skulle få det til. Lederen var bekymret for at de lave tonene ville forsvinne i det store bildet, men løste det ved å lage en overstemme «for å løfte det». Det var altså et godt stykke arbeid som måtte gjøres før å få musikken til å fungere tilfredsstillende i henhold til teknisitet på kollisjonskurs. Vokalist ville ikke kunne synge så lyst, men da stod sangen i fare for å forsvinne og bli «for tung». En lett klang, som samtidig kunne synges av en hes vokalist, klikket på plass i et arrangement med en lysere overstemme – som altså i mine ører låt pent og pyntelig. Vokalist og lederen var her i felles kommunikasjon og forhandling om hva som stod på spill, og i tråd med Simondon (1958/1989) kan en si at de konkretiserte musikken, slik de fant en løsning som ivaretok både ønskede funksjoner og de funksjonene som fra et perspektiv truet med å ødelegge funksjonaliteten.

Jeg ser av feltnotatene mine at jeg stadig oftere kommenterte at stemningen blant sangerne og danserne steg når de fikk til noe de hadde strevd med, for eksempel at sangerne kom inn på riktig sted, danserne klarte å skifte trinn på riktig sted hele dansen igjennom og etter hvert at de klarte en gjennomkjøring med en opplevelse av at de nå kunne det. De gjorde hele tiden et arbeid på musikken til den til slutt kom i overensstemmelse med seg selv i henhold til de som drev med den. Det oppstod en flyt som tidligere ikke var der. Det dreide

seg om å gjøre en jobb på musikken, men også om å gjøre en jobb på seg selv. De måtte oppdage hva som stod på spill, øve og bli fysisk og psykisk i stand til å utføre musikken og dansen. Musikken som teknisk objekt utgjorde sammen med de involverte et assosiert miljø (Simondon, 1958/1989). En slik analyse av flyt og overensstemmelse mellom musikken og deltakerne foregriper også det affektivt-emotive perspektivet i neste analyseetappe. I tillegg til at stemningen steg når musikken og dansen stemte, oppstod et overskudd til å engasjere seg på nye måter.

Noen begynner å svinge med armene fram og tilbake mens de synger. En av dem bruker armene liksom til å forme lyden. De kommer seg vel igjennom, og avslutter med et samstemt «wooo!». De er tydelig fornøyde og glade nå. De begynner å diskutere hva slags bevegelser de skal gjøre. Lederen mener det er risikabelt med mange bevegelser når de skal synge samtidig. Det er lystig stemning i rommet. De synger små strofer av sangen og er tydelig engasjerte. (Basert på feltnotat fra korøvelse 13.10.2014).

Instruktøren viser fotarbeidet og hvordan de skal ta den ene foten litt tidligere ned, og så sprette opp. Det bemerkes at de nå har begynt å jobbe med detaljer. De terper på bevegelsen og blir gradvis bedre synkronisert. Noen er litt motvillige til terpingen, men instruktøren minner dem på at dette er siste øvelse før forestillingen. Etter siste gjennomkjøring er instruktøren svært fornøyd. De har fått til mye i dag. De diskuterer hvor mye plass de kommer til å få på scenen, hvordan de skal forlate scenen når dansen er ferdig og hvordan de skal få tid til å skifte med tanke på hva som kommer før og etter dette nummeret. (Basert på feltnotat fra danseøvelse 14.10.2014).

Da [Navn på land]-nummeret skulle på scenen første gang, oppstod det nye utfordringer som truet nummerets teknisitet. Som regel brukte koret mygger¹⁰⁴, men her ga det ikke nok lyd. Det endte med at solisten, som også skulle danse, og to av koristene sang med håndholdte mikrofoner. Under disse omstendighetene gjorde de en svært slapp gjennomkjøring før forestillingen, og koristene kom ikke riktig inn. De måtte øve på flere overganger. I tillegg var en av danserne skadet og kunne ikke danse. Danseren ble i stedet satt ved en djembe-tromme, med det resultatet at det plutselig ble en tydelig grunnrytme i kompet. De var nå to som spilte djembe på nummeret, og det ga en ganske markant djembe-sound i tillegg til det lett tikkende elektriske kompet med fusion-referanser. Til tross for lydproblemene og en usikker gjennomkjøring, kom de seg godt igjennom på forestillingen, og de var svært fornøyde med å ha fått det til etterpå. De som hadde vært usikre på hvorvidt dette ble godt nok til forestillingen, kunne nå puste lettet ut. Nummeret ble likevel ikke ansett som ferdig. På et senere tidspunkt ble jeg fortalt at nummeret var ytterligere kortet ned, men jeg la ikke merke

¹⁰⁴ Små, trådløse mikrofoner.

til hvor eller hvordan. Sangerne og danserne sang og danset med stadig større overbevisning, og koristene beveget seg mens de sang. Kompet lot til å ha funnet sin form i orkesteret. Jeg la ikke merke til noen store forandringer i elementene, men jeg opplevde at periodene ble mer langstrakte og markerte i stedet for små, tikkende repetisjoner. Slik jeg opplevde det, var det lagt inn en sterk markering på det fjerde slaget i annenhver takt, et både rytmisk og harmonisk «heng», noe som skapte et forskjøvet tyngdepunkt og en metrisk flertydighet mot sangen og dansen. Slik jeg hadde forstått det ut fra instruktørens forklaringer, lot sangen og dansen til å bevege seg i en stadig repeterende sirkel der tyngdepunktet konstant var på det jeg forstod som det første slaget i hver runde. Orkesterets funksjon ble dermed en lek rundt det som foregikk i sangen og dansen, og jeg opplevde det slik at det forholdt seg mer til sangen som element enn grunnrytmen som element, eller rettere sagt til det som ble opplevd som disse elementenes funksjoner (Simondon, 1958/1989). Sanglinjene ble understreket og dratt i harmonisk og periodisk i en flertydig lek. Det var mye rytmisk lek i alle instrumenter, med for meg spennende og morsomme innfall. Imidlertid opplevde jeg ikke at denne leken forholdt seg i særlig grad til grunnrytmens og dansetrinnenes logikk.

Det var ikke bare de som var involvert i dette nummeret på scenen, som kunne det. De yngste barna danset både alene og i grupper bak scenen mens de ventet på sin tur, og dansetrinnene fra [Navn på land]-nummeret dukket opp både mens dette nummeret foregikk på scenen og i andre sammenhenger. At flere kunne nummeret ble også tydelig da instruktøren var borte fra en øvelse. En av lederne overtok ansvaret for å lede innøvingen i instruktørens fravær, men vedkommende hadde ikke helt oversikt over instruktørens solistrolle. De konsulterte en annen aktør fra samme land, og snart viste det seg at det var mulig å gjøre en gjennomkjøring med denne aktøren som solist. Dette ga en ganske annen opplevelse av nummeret, ettersom denne aktøren i mine ører «fyrte opp» de andre aktørene i større grad, og ikke virket opptatt av å «synge fint». Den faste solisten begynte imidlertid med tiden å framføre nummeret på liknende måte:

Det er nesten et år siden jeg så dem gjøre [Navn på land]-nummeret sist. Danserne svever, mange gjør bevegelsene med selvfølgelighet og overbevisning. Instruktøren er ledig og leken i introen som leadsanger. Perkusjonisten spiller grunnrytmen tydelig på djembe, og går bare ut av den i overgangene, der det til gjengjeld blir ganske løst. Ellers

bærer kompet samme *Birdland*-preg¹⁰⁵ som før. Koret gjør bevegelsene mer likt hverandre og med mer overbevisning. (Basert på feltnotat fra forestilling 31.01.2016).

Gjennom mine observasjoner av øvelser og forestillinger har jeg betraktet [Navn på land]-nummeret som et teknisk objekt i stadig tilblivelse der ønsket teknisitet har blitt jobbet fram og uønsket teknisitet har blitt utestengt. Musikken og dansen har vært et nav for forhandling der Fargespill som gruppe tydelig har nærmet seg hverandre og samtidig hatt ulike prosjekter. Elementer har fått sin funksjon i en større enhet, og elementer har gitt funksjon til en større enhet (Simondon, 1958/1989), vekselvis til glede og forargelse. Det har dukket opp situasjoner der musikken ikke har fungert tilfredsstillende, og andre ganger har «alt stemt». En kan si det er de involverte som har bragt dette inn i musikken med sine kropper og prosjekter. Ikke sjelden har det vært motstridende hensyn som har krevd en løsning som ikke umiddelbart har gitt seg selv. Noen ganger har disse vært løftet fram og diskutert, andre ganger ikke. Ved observasjon har jeg kunnet se enkelte krefter i virksomhet i forhandlingene om nummeret, og jeg har dannet meg et visst inntrykk av noe som tekno-logisk er i omløp. Det situerer meg som forsker i dette samvirket, men det er på langt nær et tilstrekkelig perspektiv for å kunne få øye på hva som står på spill mellom de involverte i tilknytning til musikken. Jeg skal videre se nærmere på hvordan ulike deltakere i denne studien forholdt seg til [Navn på land]-nummeret. Gjennom intervjuene kom det fram flere fasetter av hva det kunne dreie seg om.

5.2 Hva gjorde dette nummeret egnet for Fargespill?

Ved å utforske hva deltakerne i studien mente gjorde dette nummeret egnet for Fargespill, dukker det opp oppfatninger både om dette nummeret og Fargespill-konseptet, slik en i henhold til Simondon kan si at disse individueres i relasjon til hverandre. Aktører som kommer med musikk og dans, kan ha en tanke om hva de foretrekker å gjøre med den, men de har samtidig en idé om hva som passer i en Fargespill-sammenheng. De har forestillinger om hva slags teknisitet musikken bør oppfylle i Fargespill, og ser hvordan dette lar seg kombinere med teknisiteten som musikken og dansen har i andre sammenhenger, eventuelt

¹⁰⁵ Jeg sikter her til at elementer i musikken minner meg om låta *Birdland* til fusion-bandet Weather Report (Zawinul, 1977).

hvordan teknisiteten kan tilpasses. Når det gjelder [Navn på land]-nummeret, var aktøren som bragte det til Fargespill, opptatt av at *budskapet* måtte passe.

Aktør: [...] når du kommer med sanger, må du eh, si til lederen at «jeg har en sang, den handler om det og det», og så synger du den for dem, og så finner du ut om den faktisk kan passere, på en måte hva vi handler om, hva Fargespill handler om.

Jeg: Ja, på en måte, om den passer inn i Fargespill-konseptet, så å si.

Aktør: Nettopp, om budskapet er det samme eller noe.

(Intervju, 08.09.2014)

Da aktøren presenterte sangen for en av lederne, var den umiddelbart blitt tatt godt imot som «en god sang» med «et godt budskap». Aktøren fortalte at temaet for sangen og dansen var en feiring av kvegdrift og meieriprodukter, en viktig del av det aktuelle folkets kultur og tradisjoner. Innslaget baserte seg på en tidligere framføring i forbindelse med en skolekonkurrans, og disse konkurransene tok alltid utgangspunkt i et tema som de skulle presentere gjennom musikk, dans og drama. Å vurdere tematikk var derfor en kjent tankegang for aktøren da vedkommende begynte i Fargespill.

[D]a vi ble fortalt på et av møtene i Fargespill at vi kunne ta med sanger fra landet vårt eller fra et annet språk eller kultur, med et *godt* budskap til samfunnet, så husket jeg en sang som jeg hadde gjort før. Jeg elsket den, alle elsket den, og vi *vant* faktisk konkurransen. Så [...] jeg tenkte at den ville være bra i Fargespill. (Intervju, 08.09.2014)

Budskapet i sangen var således ikke på kollisjonskurs med det Fargespill står for, og det faktum at sangen var knyttet til en bestemt folkegruppes kultur, svarte til noe etterspurt. Aktøren hadde gode minner med sangen og dansen: den intense øvingen, spenningen ved konkurransen og gleden ved å vinne. Det var et storslaget nummer som gikk rett hjem hos publikum og hos dommerne. Aktøren hadde tidligere erfaring med at dette ville fungere på scenen.

Konkurransespektet var likevel ikke uten videre kompatibelt med Fargespill: «Her vil du ikke legge press på noen. Det handler om å ha det gøy her, sant. Det er ikke om å gjøre å vinne» (intervju, 08.09.2014). Dermed ble det bragt et annet kriterium på banen: Nummeret måtte være *gjennomførbart* for de som var med. Aktøren valgte å forenkle endel av bevegelsene. Koreografien var i utgangspunktet laget for å imponere dommerne og hevde seg i en konkurranse, men en kunne ikke ha de samme forventningene til fargespillerne, som ikke var like godt fysisk trent og heller ikke like fortrolige med tradisjonen. I tillegg hadde de en helt

annen innstilling til det å jobbe hardt, og dette hadde aktøren har med seg i utformingen av nummeret:

Jeg vet litt om hva Fargespill kan best, hva vi trenger hjelp til eller hva vi egentlig kan.. legge vekk. [...] Så jeg tok på en måte grunnlaget fra det vi gjorde [i konkurransen]. Og så gjorde jeg det litt enklere [...] Så gjør de det på sin egen måte. Det er bra nok. (Intervju, 08.09.2014)

Det fantes en annen fordel med å gjøre en dans fra denne dansetradisjonen, ifølge aktøren. Den var nemlig ikke basert på hoftebevegelser, ulikt mange av de andre dansene i landet. Etter aktørens erfaring, og dette ble påpekt av flere andre både aktører og ledere, var mange av fargespillerne nokså motvillige til å danse med hoftene, så det var det best å unngå. Aktøren kjente ikke denne dansetradisjonen like godt som sin egen, men vedkommende anså sin egen forståelse for sangene og dansene såpass stor at det var mulig å lære dem bort til andre.

For aktøren som kom med nummeret, var det altså viktig å vurdere hvorvidt det passet inn i Fargespill, eller som en kan si med Simondon (1958/1989), hvorvidt det hadde en teknisitet som var i tråd med teknisiteten som forventes av Fargespill. Det hadde et budskap som ikke var i strid mot det Fargespill står for. Den var knyttet til en kultur, som riktig nok ikke var aktørens egen, men det var godt nok i dette perspektivet. Videre var den ikke for vanskelig med hensyn til at mange aktører ikke var trente i å danse på denne måten, og med hensyn til at lista for innsats og oppmøte ikke skulle legges for høyt. Det skulle være frihet og moro, ikke forventningspress. En kan dermed si at aktøren vurderte det slik at nummeret fungerte på måter som var kompatible med Fargespill, og der det ikke var kompatibelt, kunne det med enkle grep tilpasses.

Andre aktører og ledere hadde også sine perspektiver på hvordan innslaget passet inn i Fargespill. En leder pekte på at det ga et innblikk i en bestemt kultur:

[D]u finner den eh, tradisjonelle dansen og sangen som fins i [[land]]. Den forteller også om et miljø, om en kultur, hvordan de møtes og kaller hverandre til seg, sant, med de ropene. [...] Så jeg syns akkurat denne sangen representerer veldig godt den tradisjonelle eh, kulturen som du finner i [Kontinent]. (Intervju, 14.10.2014)

Samtidig som det ga et innblikk i et lands kulturelle tradisjon, ble det her også satt lit til at innslaget ga innblikk i den verdensdelen kulturen tilhører. Denne sangen og dansen ga nærkontakt med og kunnskaper om en kultur, et land og et kontinent. Når en aktør med et

personlig forhold til innslaget bringer det til Fargespill, ble det gjerne forbundet med aktøren, slik en annen leder gjorde:

Jeg syns [nummeret] passer veldig bra [i Fargespill]. Det er en aktør som kommer med det. Som kommer helt uoppfordret og sier «jeg har en sang og en dans». Og så vokser det bare ut fra det. Og det er liksom [aktør] som tar.. som har eierskapet, det er [aktørs] sang, og det er jo [aktør] som lærer ut også. [Aktør] vokser også. [Aktør] går liksom og blir en, en instruktør. (Intervju, 14.10.2014)

Mange trakk fram hvor dyktig aktøren var til å instruere. Slik oppfylte innslaget også et ønske om at sangen og dansen skulle «eies» av aktørene. I dette kan en kanskje også lese et håp om å få lære noe fra en som har førstehåndskjennskap til en kultur. Innslaget ble altså på samme tid opplevd å være knyttet til aktørens identitet og kulturen vedkommende og innslaget kom fra. Det ble tillagt en identitetsrepresenterende funksjon som samtidig ga andre tilgang til noens bestemte verden. I tillegg ble nummeret knyttet til aktørens personlige utvikling og bemektigelse. Aktøren kunne vokse på det, utvikle seg som instruktør og ta kontroll over eget bidrag og det aktøren stod for. Her ble altså demokratiske og utviklende funksjoner knyttet til den musikalske hendelsen. Samtidig hadde mange en opplevelse av at innslaget innebar muligheter for å lære om og av den andre. Alle disse funksjonene er gjenkjennelige i Fargespills egne beskrivelser av prosjektet, som jeg skriver om i kapittel 1. En av aktørene så på dette nummeret som et eksempel på at Fargespill stadig når nye høyder:

Med [Navn på land]-dansen viser vi at vi blir flinkere og flinkere i Fargespill. Før var det sånn eh, litt der. Men vi blir flinkere og flinkere når vi lærer oss danser som er helt der oppe. [...] Når vi kommer med et nytt nummer, da blir vi flinkere på noe. Som du så i dag, det er sånn helt der oppe for meg. Når jeg går ut [på scenen] og danser den, tenker jeg «jeg topper, jeg topper».¹⁰⁶ (Intervju, 12.10.2014)

Slik jeg forstår vedkommende her, tilbød nummeret personlig og kollektiv utvikling, både i kraft av at nummeret bidro til økt vanskelighetsgrad og økt variasjon i Fargespills repertoar. Publikum kunne se at de var flinke, og en kunne føle seg flink. Alle disse beskrivelsene av hva [Navn på land]-nummeret tilførte Fargespill, var samtidig teknisitet en tilla Fargespill.

¹⁰⁶ Aktøren bruker her gjentatte ganger uttrykket «toppe», både substantivisk, adjektivisk og som verb. Bruksmåten er muligens knyttet til aktørens førstespråk, men jeg antar også at det er skapt i møte med norske uttrykk som «å toppe det» (som i å sette inn det beste man har, avslutte med bravur) og «å være der oppe» (som i å være blant eliten, ha høy kvalitet). Jeg opplevde at utsagnet pekte i flere retninger: å være dyktig, føle seg høy, være på topp. Jeg har i dette sitatet omformulert med andre mer standardiserte uttrykk, slik jeg leste utsagnene.

Nummeret var bra for Fargespill, fordi det tilførte Fargespill noe ønskelig, det koblet seg til Fargespill ved de nettverkene Fargespill stod i (Simondon, 1961/2014a). En av aktørene mente dette var et innslag som kom til å være på repertoaret ganske lenge, fordi «den er sånn ordentlig». Det ville bli en av «de store sangene», som de brukte når de skulle opptre på konferanser og mindre representasjonsoppdrag. Aktøren nevnte flere kvaliteter som gjorde at denne «garantert» ville føye seg inn i rekken av slike innslag:

Den har en veldig god dans, mange gøy stemmer, og så er den fengende, den er lissom, det er en gla'sang. Og den er litt sånn tricky. Skjønner du hva jeg mener? [...] Det er, ja, bra stemning. (Intervju, 15.10.2014)

Aktøren pekte, slik jeg leser vedkommende, i retning av at et godt og slitesterkt Fargespillnummer bør være underholdende, skape god stemning og i tillegg være noe å bryne seg på, kanskje både for utøvere og publikum. Så kan en spørre seg hva det innebærer. Ved å gå litt nærmere inn på hvordan utøverne opplevde denne sangen og dansen, hva de satte pris på og hva de for eksempel syntes var vanskelig, kommer det fram at det var ganske ulike spilleregler og funksjoner som stod på spill.

5.3 Hva likte de ved [Navn på land]-nummeret?

Alle som snakket om dette nummeret i intervjuene, fortalte at de likte det veldig godt. De forbandt det med glede, moro, kraft og energi.

Aktør: Mm... det er jo sånn gladstemning, sant. Følelser, jeg lissom.. jeg blir glad. Glad. Det er en sånn sang du får på hjernen. Ikke sånn irriterende sang å få på hjernen, men det er sånn gøyt. Det er en sånn som du går rundt og synger på.

Jeg: Ja. Det gjør faktisk jeg òg (ler).

Aktør: Det er sånn.. [...] kan du den derre, så... ja.

(Intervju, 15.10.2014)

Jeg blir jo litt slått av den kraften og den styrken som fins i den sangen. Og den gleden, asså du hører at dette nummeret har en kraft i seg, syns jeg, måten de beveger seg og tramper, henter kraften, henter det i magen, sant. Og den lekenheten som er i det. (Intervju med leder 14.10.2014)

En annen leder sa det var et innslag «som har mye energi og kraft og som man lissom blir skikkelig glad over i hele kroppen» (intervju, 14.10.2014). Vedkommende var også «veldig

imponert og veldig stolt» over hva aktørene hadde fått til. En av danserne følte glede, «for det er jo veldig livlig musikk» (intervju, 18.10.2014). En annen danser sa at «den [...] gjør meg bare sånn helt energisk når jeg danser» (intervju, 12.10.2014). En aktør som kommer fra det landet som knyttes til innslaget, sa: «Jeg føler meg glad. Jeg føler at eh, i det minste er det noen av oss som representerer [land]» (intervju, 15.11.2014). I sammenheng med følelsesreaksjoner dukket gjerne også opplevelser av fellesskap opp. Dette kommer jeg tilbake til i neste analyseetappe når jeg skal ta for meg det affektivt-emotive. Flere av aktørene opplevde at de andre hadde de samme reaksjonene som dem. Én var opptatt av hvordan aktørene utvekslet energi på scenen:

Jeg får veldig sånn der energifølelse. Når vi får med dansen [i tillegg til sangen], så er det den der energien som oppstår. Og som alle... deler på, eller gir til hverandre. Og gleden. (Intervju, 14.10.2014)

Ut ifra de involvertes generelle beskrivelser av deres forhold til dette innslaget, ser det ut til at det var rimelig stor grad av sammenfall mellom opplevelsene i form av at de var *begeistret*.

Det viser seg imidlertid at det ville være en grov forenkling å gå ut fra at deltakerne hadde de samme opplevelsene basert på sammenfallet av begeistring. Selv om det var bred enighet om at dette var et nummer som genererte glede og energi, beskrev de involverte ganske ulikt engasjement og en viss variasjon i hva de pekte på som utløsende for begeistringen. En gjenganger var at de likte «det tradisjonelle» ved det, eller «det [kontinent]ske», men hva de oppfattet som tradisjonelt eller tilknyttet kontinentet, var ikke entydig. Noen snakket om at nummeret «representerer [Kontinent]» (intervju, 14.10.2014), noe jeg leser i retning av at nummeret ble betraktet som et *typisk eksempel* på sang og dans fra dette kontinentet, og som videre kunne ha både pedagogiske og politiske implikasjoner. De som ikke var en del av kulturen, kunne bli bedre kjent med den, og de som var en del av kulturen, kunne bli synlige og hørbare. En av danserne opplevde at nummeret representerte vedkommende i kraft av det var fra samme land, selv om det dreide seg om en annen kultur i det landet: «Selv om det ikke er [min dansetradisjon], er det fortsatt [Navn på land]-dans, [Navn på land]-dans!» (intervju, 15.11.2014). Én likte å være med på det å «tøffe seg» (intervju, 12.10.2014), som et aspekt ved den kulturelle tradisjonen. Andre deltakere snakket om «å komme til et annet sted bare gjennom musikken» (intervju, 14.10.2014) eller «å føle at «ja, nå er jeg i [Kontinent]»» (intervju, 23.03.2015). Musikken fungerte som et slags transportmiddel til et annet sted. Det ble også forbundet med en annen tid når enkelte knyttet det tradisjonelle til en «urfølelse» ved

det enkle i sang, perkusjon og fotbjeller (intervju, 14.10.2014). Denne gleden over tradisjonell enkelhet kan stå i interessant kontrast til gleden over «det massive» og «monotonien i det», som en av musikerne beskrev det, og som ga vedkommende assosiasjoner til en landsby med «masse folk som trommer» (intervju, 18.11.2014). Aktøren som kom med innslaget, fortalte på sin side om bestemte trommerytmer og bevegelser som var typiske for dansetradisjonen.

Hvis du har fotbjeller på, og bjellene går i samme rytme som trommene, da får du fram sounden. Det er forskjellige trommer med den samme beaten, spilt på forskjellige måter. Det er hele greia med disse trommene sammen som er veldig musikalsk, noe du får lyst til å stå opp og danse til. (Intervju, 17.10.2014)

Deltakerne i studien knyttet seg altså til nummeret ved tekno-logikker som i noen tilfeller kunne eksistere parallelt, og i andre tilfeller ville kunne komme i konflikt med hverandre, i tråd med hvordan Simondon (1958/1989) betrakter tekniske objekters funksjonalitet i henhold til teknisitet som både er investert i objektet og som kan dukke opp uavhengig av intensjonen. Når nummeret tilbød å oppleve noe tradisjonelt knyttet til det bestemte kontinentet, innebar det blant annet å «reise» til kontinentet, tenke på kontinentet, tøffe seg, identifisere seg med landet og få en «urfølelse». Umiddelbart ser det ikke ut til at disse funksjonene utelukker hverandre, men det er samtidig interessant at det tradisjonelle kunne oppleves både som enkelt, «bare perkusjon og sang» og som «massivt» og «monotont». Det kunne også knyttes til «masse folk som trommer» eller «noe du vil stå opp og danse til». Det kan tenkes at de involverte her forholdt seg til ulike utgaver av nummeret, for eksempel hvordan det hadde vært på øving eller på scenen, men det er heller ikke utenkelig at teknisitetspreferansene de møtte musikken med, medvirket til at de opplevde det forskjellig. Kanskje er alle preferansene mulig å favne i nummeret, men en kan også forestille seg at det ville trekke musikken i ulike retninger. I tillegg vil vanemessig innvevde spilleregler gjøre et arbeid, selv om de ikke alltid er artikulerte. Kanskje kan en enkelhet, en massiv monotoni eller det å få lyst til å danse realiseres relativt uavhengig av en bestemt musikalsk grammatikk, men det er også lett å forestille seg at det krever bestemte spilleregler som ikke nødvendigvis er artikulerte. Slike problemstillinger peker inn mot Simondons (1958/1989) begreper om minoritær og majoritær tiknytning til objekter, som jeg diskuterer i kapittel (3.2.1).

De som er involverte i nummeret, forholder seg til ulike sider ved det. Noen forholder seg mest til dansen, mens andre forholder seg mest til sangen. Noen forholder seg til en

stemning, andre forholder seg til tekniske utfordringer. Aktøren som kom med nummeret, understreker at dansen er viktigere enn hvordan noe er sunget.

Sangen får fram budskapet, og [bestemmer] måten vi danser på, men det er dansen som skal være *stør*. For det er vanskelig å bedømme en sang uten at du faktisk lytter til rytmene. Men hvis du ser en dans, kan du glemme sangen. Og så fokusere på at «å, det, det var fint», sant. (Intervju, 08.09.2014)

For denne aktøren var de viktigste spillereglene knyttet til dansen og rytmene. Det tekstlige budskapet i sangen var viktig, men det hadde ikke nødvendigvis direkte relevans for opplevelsen av nummeret, slik denne aktøren så det. Sangen hadde en viss tilknytning til hvordan det skulle danses, for eksempel var det ulike bevegelser til de ulike sangene, men så lenge det var «en god dans», kunne det være det samme med kvaliteten på musikken. En annen aktør knyttet derimot preferansene til det å synge:

Jeg likte at det var det samme om igjen og at vi liksom svarte litt, og jeg likte beaten. Jeg syns det er gøy med alle de forskjellige stemmene og at det er så fengende sang. Jeg føler denne var litt sånn stemning i, så du liksom glemmer helt at du står og synger med en gjeng i Fargespill. Du er liksom inni sangen. (Intervju, 15.10.2014)

Gjennom å synge, og det å blande seg med andre stemmer, kan en interessant nok glemme tid og sted. Beaten var ikke uvesentlig, men der forrige aktør mente sangen ikke var spesielt essensiell, var det nettopp sangens teknisitet denne aktøren satte pris på. Noen pekte på betydningen av det de sang, at det var «en hyllest til kyrne, at de gir melk og yoghurt til menneskene» (intervju, 14.10.2014). Andre var ikke så opptatt av hva sangen eller dansen handlet om, og opplevde dansen som et slags felles uttrykk, «et annet språk, kan du si» (intervju, 12.10.2014), der det å gjøre bevegelsene ikke ville kreve kjennskap til hva sangen eller dansen «betydde». Noen av de involverte pekte på hva spesifikke strukturer i dette nummeret tilbød dem, som for eksempel call and response, repetisjon, fengende sang, synkroner bevegelser mellom trommer og føtter eller enkle, eventuelt monotone rytmer. Om det ikke alltid var like artikulerte grammatologikker å spore, beskrev mange av dem trekk ved musikken som tilbød dem noe spesielt, nettopp i kraft av disse trekkene. Det var likevel ikke alle som hadde et tydelig forhold til musikalske «strukturer som fungerer» (Simondon, 1958/1989, s. 12). En av danserne likte aller best det partiet i nummeret der det var fridans,

når vi kan gjøre hva vi vil sammen med alle de andre og sånn. Du kan stå med den du vil og sånne ting. Jeg liker for eksempel å danse med [navn på danser], for han er ganske livlig. (Intervju, 18.10.2014)

Her knyttes viktige funksjoner til hvordan andre aktører utførte dansen og muligheter for å knytte seg til dem gjennom dansen. Aktøren beskrev riktig nok musikken som «livlig», men for at denne teknisiteten skal være tilstede i nummeret, kom det i tillegg an på hvordan de andre danserne investerte en livlighet i det. En slapp holdning fra danserne ville true teknisiteten, og de viktige funksjonene for denne aktøren ville kunne forsvinne. Det var dermed interessante variasjoner over hvordan de involverte knyttet seg til nummeret. Mens denne danseren pekte på andre aktørers medinnsats, var det andre som pekte på hvordan musikkens og dansens struktur gjorde noe med dem, som for eksempel aktøren som sa at dansen gjorde vedkommende energisk og aktøren som glemte omgivelsene og forsvant inn i sangen. Det er ikke dermed sagt at ikke både aktørers innsats og materialets struktur kan spille en rolle samtidig, men de involverte fokuserte her på ulike opplevelser i italesettelsen av dem.

Når de involverte besverger ulik teknisitet i musikken, er det samtidig for å stenge visse virkninger ute. Dersom glede og energi er viktige funksjoner ved et Fargespill-innslag, vil det også være mulig å peke på aspekter som truer en slik teknisitet, for eksempel kjedsomhet og tap av energi. En av lederne uttrykte stor bekymring for dette nummeret: «Jeg føler fremdeles at jeg sitter på en lang togreise» (intervju, 14.10.2014). Vedkommende var i tillegg opptatt av at dansernes holdninger ikke måtte være slappe, for da ville publikum tro at de var trøtte. I forbindelse med observasjonene jeg gjorde under feltarbeidet, så jeg hvordan innsatsen på og mellom øvelsene dreide seg om å arbeide på musikken og dansen, både i form av å rigge til musikken og i form av å trene og samkjøre de deltakende kroppene, slik at de kom fram til ønsket resultat – noe det ikke nødvendigvis var enighet om hva var. Noen ganger kom slik uenighet til overflaten, mens andre ganger var deltakerne intetanende om at de strakk seg mot ulik teknisitet. Det neste avsnittet utforsker hva de involverte fant utfordrende med [Navn på land]-nummeret. En slik vinkling vil kunne si noe mer om hvilken teknisitet de jobbet mot og eventuelt hvilken teknisitet de forsøkte å stenge ute.

5.4 Hva var utfordrende ved [Navn på land]-nummeret?

Hva som stod på spill for de involverte, kan også løftes fram ved å se på hva de syntes var vanskelig å få til i dette nummeret. Utfordringer er, sagt med Simondon (1958/1989), noe som truer nummerets teknisitet. Det er kanskje ikke overraskende at hva som oppleves som utfordringer, er nokså individuelt. Samtidig kan utfordringene også i stor grad knyttes til hva slags rolle de hadde i gjennomføringen av nummeret, og hva slags befatning de hadde med det. En kan si at dansere, sangere, musikere og ledere hadde «laugsspesifikke» problemstillinger knyttet til nummeret. Danserne slet jevnt over med å holde ut, ettersom det var en fysisk krevende dans: «[D]et er vanskelig å holde energien helt til slutt» (intervju, 12.10.2014). De jobbet også iherdig med å forholde seg til rytmene og å få til å danse slik det skulle danses: «Det som er utfordrende, er tempoet på dansen og takten. Det er lissom helt forskjellig fra det jeg er vant til» (intervju, 16.11.2014). Bevegelsene ble av noen opplevd som kompliserte å få til, spesielt i sammenheng med hverandre: «[V]i må jo være forberedt, og telle og sånn [...] og tenke at nå kommer den overgangen til det trinnet» (intervju, 18.10.2014). Dette ble ekstra vanskelig når musikken forandret seg, slik at det de var vant til å forholde seg til, var borte:

Vi pleier å øve til en CD, men når musikerne begynner å spille, blir musikken forandret. Og da må vi forandre på dansen. Det skjer ofte i Fargespill. Jeg følte det ble litt annerledes å danse, men jeg tenkte på å følge rytmen på trommen. Den tre- eller firerytmen. Det er litt vanskelig når det forandrer seg sånn. (Intervju, 12.10.2014)

Dette setter jeg i sammenheng med observasjonene jeg gjorde av instruktørens innstendige djembe-spill under danseøvelsene. Disse problemstillingene som danserne her løftet fram, var det ingen av musikerne eller sangerne som forholdt seg til i intervjuene. Musikerne på sin side fortalte at de ikke visste hvordan de skulle spille på en «[kontinent]sk» måte.

Jeg prøver å spille litt [kontinent]sk, og plutselig så kommer jeg tilbake igjen til min stil. Jeg føler ikke jeg mestrer akkurat den sangen enda. For jeg vet egentlig ikke, jeg har aldri hørt [instrument] og andre instrumenter spille litt over,¹⁰⁷ for de holder den samme rytmen hele veien. (Intervju, 23.03.2015)

¹⁰⁷ Jeg antar at musikeren her tenker på å spille over et repeterende underlag, muligens spille improvisatorisk.

Jeg leser musikeren dithen at oppgaven vedkommende pleide å ha i kraft av sitt instrument, nemlig å improvisere, eller «spille litt over», muligens ikke hadde en liknende funksjon i tradisjonell musikk fra dette kontinentet. Det var slett ikke sikkert at dette instrumentet engang var vanlig der, diskuterte vi. Denne musikeren så på manglende kunnskap og mestring som et problem, og ønsket gjerne å få det til, både for å utfordre seg selv og for å yte aktøren og den [kontinent]ske musikken rettferdighet. En annen musiker så ikke dette som et like stort problem:

Vi kan ikke være purister. Det går ikke, for vi, jeg kjenner jo ikke til musikk fra [land]. [...] Jeg er nødt til å være subjektiv. Jeg hører noe og synes det er stilig, og synes dette passer godt, og... for eksempel på slutten der, så legger vi noen sanne akkorder på koringene og sann, sant, og det ville de jo selvfølgelig ikke gjort i [land]. Men jeg synes det er tøft. Og det er min bakgrunn. (Intervju, 18.11.2014)

Musikeren opplevde det som en utfordring ikke å vite hvordan en ville ha gjort det i det aktuelle landet, men valgte å fokusere på det som var mulig framfor å fokusere på noe som virket urealistisk.

Sangerne forholdt seg jevnt over til det å lære seg teksten og å holde rede på rekkefølgen på delene og antallet repetisjoner. Én av dem syntes det både var vanskelig og «helt feil» å telle, og foretrakk å samkjøre de ulike delene etter hvordan danserne danset for å finne strukturen på det (intervju, 14.10.2014). En annen sanger syntes telling var den greieste ting av verden, og syntes derimot det var «ufattelig stress» å skulle forholde seg til dansen, i alle fall om vedkommende skulle danse selv, fordi det da var lett å komme ut av det (intervju, 15.10.2014). Selv om det til en viss grad var forvirring rundt strukturen under mine observasjoner av danseøvelser, ble ikke dette tematisert som utfordringer i løpet av samtalene med danserne. Lederne som fungerte som instruktører, og som hadde ansvar for å koordinere øvingen, pekte både på dansernes utfordringer med utholdenhet og sangernes utfordringer med strukturen. I tillegg var det spesielt én hovedutfordring som gikk igjen hos lederne, som i liten grad fantes hos noen av de andre. Nummeret måtte forkortes, fordi det ville bli for langt og for kjedelig for publikum: «Publikum sitter der, og de må ha intensitet hele tiden. Ellers detter de av» (intervju, 18.11.2014). Flere av lederne uttrykte i tillegg bekymring for samkjøringen av det hele, for om det var tid nok og om den som hadde kommet med sangen, ville bli fornøyd. Forstod de hverandre?

Jeg tror ikke [aktør] har forstått meg helt. Kanskje [aktør] forstår meg, men kanskje [aktør] ikke er helt enig. Vi diskuterer hvor man skal kutte og hva som er nødvendig, for [aktør] har lært denne dansen fra [land]. Den har liksom satt seg. Og da er det vanskelig at akkurat den delen der må være borte. Og jeg har ikke noen sånn... connection med den dansen, jeg ser det utenfra. Men vi prøver å snakke med [aktør], og prøver å forklare det på en god måte. Og prøver å... overtale. (Ler.) Kanskje. Det er en prosess. Vi må være enige. De må føle seg vel. Og jeg må òg føle meg vel. (Intervju med leder 14.10.2014)

Her er det mulig å ane at ulike sakraliteter trakk på musikkens funksjoner (Simondon, 1961/2014a). Hva som var nødvendig så ulikt ut i forbindelse med ulike grupperes trosforestillinger og vaner. Dansen kan her sies å være abstrakt – enten opprettholdes objektet i henhold til aktørens sakralitet, eller så opprettholdes det i henhold til lederens, eller det forestilte publikumets sakralitet. Det er tydelig gjort forsøk på å artikulere hva som står på spill, og samtidig har det ikke kommet noen løsning for dagen som konkretiserer dansen (Simondon, 1958/1989). Selv om det nok også var personlige preferanser involvert, leser jeg en tosidig bekymring artikulert hos lederne, som dreide seg om aktøren på den ene siden og publikum på den andre.

Vi går jo mot en låt som på ivaretar [aktør] sin sang og dans. Men på samme tid skal det presenteres for et publikum i en profesjonell ramme. Det vil si at låten kan gjerne ikke være så lang som [aktør] har tenkt. Vi har jo ikke landet på den enda, syns jeg. Vi har ikke fått.. kjørt den sammen. Vi har fått for liten tid til å øve på den sammen. (Intervju, 14.10.2014)

Selv om de involverte som individer og som gruppe forholdt seg til samme nummer, var de i ganske forskjellige verdener når det gjaldt å vurdere hva som stod på spill i musikken og dansen. Hva som ble betraktet som utfordringer, hang sammen med hva de oppfattet at var viktig å få til. En trengte ikke nødvendigvis synes at noe var viktig for egen del, men en forholdt seg like gjerne til noe en opplevde at andre syntes var viktig, for eksempel en leder, den som hadde kommet med sangen eller publikum. I denne sammenhengen er det verdt å merke seg at det å italesette utfordringer kan være en måte å tydeliggjøre teknisitet som står på spill. Det er først ved musikalske trefninger, når teknisitet trues i det samvirket som skapes, at det blir behov for å definere hva dette står om. I neste del skal jeg vise fram noen trefninger med ulikt utfall for aktøren som kom med [Navn på land]-nummeret.

5.5 Mulige og umulige kompromisser

Mange kompromisser ble inngått underveis i arbeidet med innslaget, enten i form av en slags felles innforståthet, en «overtalelse» eller at noe bare ble gjort uten at det hadde vært oppe til diskusjon, for eksempel fordi ikke alle var klar over hva som stod på spill. Jeg vil understreke at jeg med kompromiss i denne sammenhengen mener løsninger som innebærer tap av ønsket teknisitet, ikke løsninger der teknisiteten beholdes ved konkretisering av musikkobjektet (Simondon, 1958/1989). Noen kompromisser ble gladelig inngått, noen med tungt hjerte, og noen var umulig å inngå, ettersom hele poenget med nummeret ville forsvinne. Noen teknologikker ble ansett som helt essensielle. Fra ledernes side var det å holde på publikum ikke til å kompromittere med. Det ville nok mange aktører si seg enige i, men de hadde kanskje ikke en like klar forestilling om hva det ville innebære. For aktøren som kom med [Navn på land]-nummeret, lot det til at den tidligere omtalte grunnrytmen var helt essensiell knyttet til dansen og til kulturell tilhørighet. Hva slags utfall fikk så denne tautrekningen mellom hensynet til publikum og viktig teknisitet for aktøren som bragte nummeret til Fargespill?

5.5.1 «Så lenge du kan høre den der «*tan-tan-tan-tan-tan...*»»

Aktøren som hadde med seg [Navn på land]-nummeret, fungerte som instruktør og så ut til å ha et godt grep om teknisitet som etter vedkommendes mening burde være tilstede i sangen, dansen og musikken. Da det oppstod nye ting som ikke stemte, hadde aktøren parate ideer om hva som stod på spill. I hovedsak dreide det seg altså om en bestemt grunnrytme som måtte være tilstede. Den ga retning til hvordan danserne skulle danse, og den definerte en bestemt folkegruppes danse- og trommekultur, slik vedkommende hadde lært på skolen. Fordi ikke alle var klar over dette, eller muligens fordi ikke alle syntes det var like viktig, oppstod en rekke musikalske trefninger, og det ble gjort et iherdig arbeid for å få musikken til å oppfylle ønsket teknisitet.

I et intervju tidlig i feltarbeidsperioden fortalte aktøren om rytmen og viste meg ved telling, klapping og tromming på bordplaten hvordan den skulle være. Aktøren viste meg også andre rytmer som var særegne for andre folkegrupper i landet.

Det er veldig viktig med den riktige rytmen for danserne. Da jeg instruerte dem, sa jeg «dere skal høre på trommene. De forteller dere hva dere skal gjøre». Jeg sa til dem at det skulle være liksom, *en-to-tre-en-to-tre-en-to* [(jeg blir med på rytmen)] *en-to-tre-en...* Så hvis det var en annen tromme, ville det bli litt forvirrende, det ville bli sånn okei, hvordan skal jeg bevege beina? (Intervju, 08.09.2014)

Aktøren presenterte grunnrytmen i arbeid med danserne, både ved telling, klapping, spill på djembe og telling koblet til dansebevegelser. Grunnrytmen var sjelden framme under korøvelsene, annet enn som indikasjon på tempoet og feelingen i nummeret. Jeg observerte aldri at sangerne ble drillert i å klappe eller bevege seg til denne rytmen, men mange av dem snappet det nok opp når de var tilstede under fellesøvelser med dansere og sangere. Danserne var imidlertid de eneste som italesatte rytmen direkte eller indirekte i løpet av intervjuene. Noen av dem omtalte det generelt som «telling» eller «å holde rytmen», mens andre også gjenga rytmen for å forklare:

Det er sånn (klapper på låret *xx-xx*), det er samme rytme [hele veien], da (klapper på låret *xx-xx*). [Aktør] spiller samme rytme (klapper på låret *xx-xx*). Du må følge den samme rytmen når du danser. [Bandet] spilte sånn annerledes på den sangen. Så da fulgte jeg bare den rytmen på trommen. (Intervju, 12.10.2014)

Her framgår det at danseren ikke gjengir rytmen med samme logikk som instruktøren. I samtale med meg har ingen av danserne gjengitt rytmen slik den har blitt instruert, det vil si i alle fall ikke slik jeg har oppfattet instruktørens logikk. Det betyr ikke nødvendigvis at de ikke fikk til å forholde seg til den når de danset og den var tilstede i musikken, men det kan være en indikasjon på at de ikke var helt fortrolige med denne spilleregelen på tidspunktet for samtalen, som for instruktøren var helt sentral. De visste at det var noe der som de skulle forholde seg til, men de trengte støtte fra instruktøren og trommene for å få det til.

Grunnrytmen var ikke oppe som tema hos noen av de andre jeg snakket med, verken musikere, sangere eller ledere. Ettersom jeg ikke kunne høre grunnrytmen i det som skjedde på det innspilte trommesporet som en av musikerne hadde laget, spurte jeg aktøren om dette.

Jeg: La [musiker] til noe på sin egen måte, eller er det eh, akkurat som i den tradisjonen? Eller er det liksom en Fargespill-måte å gjøre det på, eller...?

Aktør: Vel, det er én ting. I Fargespill kombinerer vi kulturer. Og lager noe fint av det. Liksom kombinasjoner av forskjellige kulturer. (Trekker pusten.) Og i eh, i mitt land bruker vi mye trommer. Som ikke er så vanlig her. Sånn som [navn på tromme]. Så [musiker] måtte bruke sånne moderne trommer for å få det til. Men det var bare grunnrytmen. Over den rytmen kommer [musiker] til å lage noe annet som.. vil være fint for publikum. Fordi det er så plain.

Jeg: Det vil være fint for publikum, men e-, er det greit for dere når dere danser også?

Aktør: Så lenge, så lenge den, den basisrytmen er der, kan [musiker] legge til alle trommer og alt, så lenge du kan høre den «tan-tan-tan-tan-tan», så vet du hva du skal gjøre. Vi bryr oss ikke om [musiker] for eksempel forandrer tonen, så lenge rytmen er der. Da er resten greit. (Intervju, 17.10.2014)

Hele poenget med dansen, slik aktøren opplevde det, lå altså i den grunnrytmen. Det kunne skje hva som helst i musikken for øvrig, men denne rytmen måtte være der. Dansen og rytmen var to sider av samme sak. Man danser sånn fordi rytmene sier det, og rytmene er sånn fordi det skal danses på denne måten. I det elektroniske trommesporet var ikke denne rytmen tydelig tilstede. Derfor ble det nødvendig for instruktøren å spille den på djembe sammen med opptaket til støtte for danserne. Det viste seg at det ikke skulle være lett å få det til uten at alt falt fra hverandre. Opptatt med trommingen fikk ikke aktøren øvd på sin egen rolle i nummeret. Da en annen danser tilbød seg å overta trommingen, resulterte det i at vedkommende tok seg litt for store friheter i trommespillet, og instruktøren gikk gjentatte ganger bort for å pense spillet tilbake på grunnrytmen (se også kapittel 3.1 og 5.1).

Da danserne, sangerne og orkesteret et par uker senere skulle spille sammen for første gang, forsøkte jeg å lytte til hvordan bandet forholdt seg til grunnrytmen. Senere hadde jeg en samtale med aktøren om hvordan det var å øve på dansen sammen med bandet. Jeg fortalte at jeg hadde hatt problemer med å høre grunnrytmen og spurte hvordan aktøren hadde opplevd det.

Jeg: Eh... hvordan var det å øve sammen med bandet? For det var ganske annerledes?

Aktør: Det er veldig annerledes. Og jeg.. fikk noen klager.. fra danserne på at vi ikke hørte.. hva de spilte på trommene. Jeg vet ikke, kanskje fordi.. vi er så vant til trommen, og da trommer man etter hvordan de skal bevege beina. [...] Og så hadde, hadde... bandet.. sin egen måte å gjøre det på. Som er.. perfekt, men eh, vi er ikke vant med det, eller.. er ikke vant med det enda. Så.. vi, det er en liten utfordring. For nå kan ikke jeg tromme og synge og danse samtidig. Så jeg.. jeg håper, håper vi lærer oss det, for nå er det det bandet vi har. (Intervju, 17.10.2014)

Jeg opplevde at instruktøren var optimistisk og mente at det å høre musikken og danse gjentatte ganger ville gi danserne erfaring med hvordan det skulle være, også uten djembetrommen som støtte. Jeg var fortsatt nysgjerrig på hva bandet faktisk hadde spilt, og om de hadde forholdt seg til grunnrytmen i det hele tatt:

Fordi em, jeg, jeg har lagt merke til at eh... det sporet som først ble laget [...] det hadde ikke så mye av den (trommer grunnrytmen på bordet). Det, det (trekker pusten fort), det var kanskje der *ett* eller annet sted, men det [aktør: det var ikke mye] det var, det var ikke liksom em... ja. Så, så, og, og jeg, jeg tror det var der på en, på en.. (smattelyd) lissom en, en lysere type tromme, og det var fordelt på forskjellige trommer, så det var ikke så lett å lissom, ja... (Mine betraktninger under intervju, 17.10.2014)

Det er akkurat som om vi begge nekter å beskyldte bandet for faktisk ikke å forholde seg til det som er det aller viktigste for instruktøren, og vi forsøker etter beste evne å forstå deres prosjekt.

Jeg: Men hvorfor.. (sukker) hvorfor tror du em... hva tror du er grunnen til at bandet ikke spiller.. det du.. viste dem (ler litt) at de skulle spille?

Aktør: Vel, de.. gjorde på en måte det.

Jeg: Ja, de gjorde på en måte det.

Aktør: Hvis du, hvis du, hvis du hører på...

Jeg: Ja, jeg skjønner hva du mener.

Aktør: [...] Beaten er der. [...] Men eh... ja. Men tingen er at eh, det er annerledes med [trommesett]. Og en annen ting er at jeg har ikke egentlig fått tid til å sitte ned med bandet. (Trekker pusten.) Eh, med alle.. eksamener og øvelser over alt. [...] men *beaten* er der. Den er bare ikke så lett å høre. Men *beaten* er der

Jeg: Ja, d-,d-, den er der. Og... (trekker pusten) jeg, jeg em... jeg prøver å forstå, ikke sant em... (smattelyd) *hvorfor* det ikke l.ått på den måten du trengte at det skulle låte.. når den, når *beaten* var der, ikke sant, fordi d-, d-, det er liksom eh, magisk (ler), fordi det er... ja.

(Intervju, 17.10.2014)

Instruktøren la mye av skylden på seg selv for at vedkommende ikke hadde tatt seg tid til å snakke ordentlig med bandet. Dessuten var det et stadig tilbakevendende tema at noe av problemet nok var at man prøvde å spille dette på trommesett i stedet for tradisjonelle trommer.

Aktør: Men vi skal prøve å ordne det. Vi trodde noen skulle hjelpe til med trommingen, med de egentlige trommene, men eh, jeg er ikke sikker på om de fikk ordnet med noen. Ikke enda. Kanskje de får tak i noen til jubileumsforestillingen.

[...]

Jeg: Jeg synes det er interessant det du sier at de spiller, de spiller perfekt, for på en måte gjør de det, men det er bare ikke på den måten du hadde, ikke sant, forestilt deg det (småler).

Aktør: Nei. Fordi når jeg hører på det, *føler* jeg at trommene er der.

Jeg: Ja.

Aktør: Jeg føler at trommene er der, men eh... for en som ikke er vant til å høre den samme trommen, kan det virke som om de spiller noe annet.

Jeg: M-m, m-m, m-m, m-m. M-m, m-m.

(Intervju, 17.10.2014)

Så sitter vi der, da. Ingen av oss får dette helt til å stemme, men begge forsøker å besverge at jo, beaten er der. Den mulige nakne sannhet der bandet faktisk ikke forholder seg til dette i det hele tatt, er kanskje for ubehagelig, da det sannsynligvis ville måtte innebære en konfrontasjon. Jeg forsøker å mane fram beaten ved å oversette det til andre mulige logikker: Kan beaten være fordelt på rytmer i ulike lag? Er underdelinger nedtonet? Fordeles rytmen på trommer med forskjellige lyder som forskyver tyngdepunktet? Aktøren forsøker å mane fram beaten for sitt indre: *føler* at beaten er der. Kanskje manes beaten fram som et ekstra lag i tillegg til det som spilles – det kommer med trening når du er vant til å høre det. Et utrent øre kunne tro at bandet spiller noe annet enn de gjør. Ettersom bevegelser og rytme henger sammen, er bevegelsene også en strategi for å mane fram rytmene. I samtale om en øvelse der koret noe motvillig skulle øve inn bevegelser, forklarte aktøren hvorfor det var viktig at koret beveget seg mens de sang:

Vi gjør noe med beina som på en måte forsterker... rytmene. Sånn i tilfelle vi ikke hører de som trommer, så vi bare kan vite at hvis føttene gjør sånn, da er det antakelig en tromme der. Så vi prøver å improvisere og forsterke musikken. (Intervju 17.10.2014)

Det å mane fram beaten for sitt indre ble også knyttet til bevegelse. Det er vanskelig å si om denne strategien her kan forstås som et sikkerhetsnett eller et parallelt univers. Til vanlig er alt dette en del av det samme systemet, med grunnrytmen som fungerende struktur, men når den er borte fra den klingende diskursen, blir det hele lite håndgripelig. Attpå til var store deler av koret motvillige til å bevege seg mens de sang, enten fordi de var redd de skulle komme ut av det eller at det skulle «se tullete ut» (intervju, 15.10.2014).

Så hvordan så dette ut fra bandets kant? Musikeren som hadde ansvaret for bandarrangementet, og som spilte inn skissene til trommesporet digitalt, fortalte at vedkommende ikke hadde gjort så mye med dette arrangementet. Det stod mer eller mindre som aktøren kom med det, med unntak av at det var kuttet ned på antall runder.

Jeg har egentlig bare strukturert det sånn at jeg har sagt at der skal de spille og der skal man ta vekk bassen, og... [jeg: m-m] og der skal det bli litt tynnere, der skal det bli litt mer fyldig og... så.. ja. Så der har ikke jeg gjort så mye med den. (Intervju, 18.11.2014)

Det virker dermed som om oppbygningen av trommerytmene og deres funksjon ikke ble betraktet som noe diskutabelt i denne sammenhengen. Det var som det var. Rytmene var noe

som ble lagt til en eksisterende sang og dans uten at dette påvirket strukturen. Vi snakket om hva slags samarbeid det hadde vært med aktøren i denne prosessen.

Jeg: Men hadde du no'.. eh, samarbeid med [aktør] da, på hvordan det skulle være først, eller?

Musiker: Mm, nei. Det hadde jeg for så vidt ikke. Eh.. eller jo, asså, jeg hadde jo det. Men det var ikke sånn at vi satt sammen og laget det. Jeg bare hørte på.. for [aktør] hadde laget et opptak hvor [aktør] spilte selv. På en djembe. Så jeg tok i grunnen bare utgangspunkt i det. Og så laget jeg en sånn... ting. Og det, og det var ikke ment, det var egentlig ikke ment for å bruke. På scenen. Men så hørte jeg egentlig at det ble litt fint allikevel, fordi at du fikk litt det der massive. Det der «(med hviskestemme) kâh-kâh-kang-khong-khang», så du får liksom den der landsbyen, masse folk som trommer, liksom. Sant? Og den derre monotonien i det. Som egentlig fungerte, da.

Det er ikke godt å vite ut fra denne samtalen hvordan musikeren oppfattet aktørens innspilte djembe-spor. Var det slik det hørtes ut for musikeren? Hadde musikeren endret det med vilje? Var musikeren klar over hva som sto på spill i den beaten aktøren kom med? Og hvorfor stilte ikke jeg disse spørsmålene direkte til musikeren da vi snakket sammen? I denne situasjonen var jeg nok preget av en etnograf's frykt for å gripe inn i spillet. Samtidig spilte det nok også inn at et slikt spørsmål ville være ubehagelig å stille, fordi det ville ligge en anklage i det: Har du ikke forstått aktørens musikk? Har du ikke tatt vedkommende på alvor? Det kjennes uhørt å komme med slike anklager til noen som gjør noe i beste mening. Så da blir det til at vi leter etter beaten der beaten kanskje ikke er å finne. Det massive, monotone teppet av landsbyfolk som trommer er ugjennomtrengelig – både for musikere som ikke er oppmerksomme på spillereglene for mikrostrukturen i et slikt teppe, og for dansere som febrilsk prøver å opprette dem.

5.5.2 «Hm! Dette er faktisk fint!»

Om aktøren etter hvert ble helt fornøyd med den rytmiske teknisiteten i [Navn på land]-nummeret, vet jeg ikke. Det er en viss sannsynlighet for at aktøren fikk satt seg ned med bandet og forklart saken. Det er også en viss sannsynlighet for at aktøren ble vant med den måten Fargespill gjorde det på, og begynte å sette pris på det akkurat slik det var. Analysen er likevel et eksempel på hvordan samspill er en stadig forhandling som kan være ganske frustrerende dersom det ikke legges for dagen hva trefningene står om. I arbeidet med dette nummeret var det imidlertid også eksempler på at ny teknisitet som oppstod, tilførte

nummeret noe som aktøren selv ikke mente seg i stand til å få til. Dette knytter seg blant annet til korarrangementet og stemmebruken.

Den av lederne som hadde ansvar for å utvikle korarrangementet, var opptatt av at aktøren selv hadde bestemte oppfatninger om hvordan det skulle være og ville ta vare på aktørens ønsker. Om denne prosessen fortalte lederen:

[S]å begynte vi å leke oss litt med korene. Det var litt fritt, og samtidig var det viktig å høre etter hva [aktør] hadde tenkt selv. [Aktør] hadde jo formeninger om hvordan koret skulle være, hva [aktør] var vant med ifra [land]. [Aktør] har jo sunget mye i kor selv, så [aktør] har jo en rik tradisjon med seg i forhold til å synge flerstemt. Så der eh, kom [aktør] med innspill på hvordan vi kunne gjøre det, og så formet vi det sammen, og så nn, og så em... ja. Så fikk vi en slags ramme til det. (Intervju, 14.10.2014)

Under observasjoner av korøvelser så jeg hvordan stemmer prøvdes ut og gradvis ble etablert mellom kor og leder. Jeg så i liten grad at aktøren som instruktør var delaktig i dette. Jeg kjenner til at aktøren konfererte med lederen om flere stemmer under «skattejakten»¹⁰⁸, der lederen gjorde seg kjent med sangen, men jeg har ikke opplevd at aktøren har vist disse til koret på noe tidspunkt. Ved et par anledninger spurte lederen aktøren hvordan vedkommende ville ha sounden og stemmene og oppfordret til å komme med forslag: «det er du som vet hvordan dette skal låte» (feltnotat, 01.09.2014). Jeg oppfattet aldri under mine observasjoner at instruktøren ga noen tydelig respons på denne oppfordringen. Ved et tilfelle jeg observerte, pekte instruktøren med fingeren opp i luften, hvorpå koret umiddelbart la en stemme på tersen over. Instruktøren presenterte også en motstemme som ble kalt «effekt». Denne stemmen var det for øvrig ingen som ville synge da den ble introdusert. Selv om jeg observerte at den vakte et visst engasjement, tok det tid før sangerne ble fortrolige med den. Utover det så lederen ut til å være pådriver for korarrangementet, mens aktøren selv instruerte tekstuttale, melodier og rekkefølgen på delene.

Aktøren problematiserte verken stemmebruk, melodiføring eller flerstemthet i samtale våre. Vedkommende snakket om utfordringer med tekstuttale, men var ikke bekymret for at de ikke skulle få det til. Da jeg forsøkte å bringe opp temaet ved å spørre om det var noe ved sangen eller måten å synge på som var viktig for aktøren å få til, var det som om spørsmålet ikke var relevant. Aktøren svarte at ja, dansen var viktig, rytmen var viktig og

¹⁰⁸ Innsamlingen av materiale fra aktørene er blant ledere og medarbeidere i Fargespill kalt «skattejakten». Jeg skriver mer om dette i kapittel 1.1.1.

fothjellene og kostymene var viktige. I en senere samtale der jeg spurte hvordan aktøren opplevde korarrangementet, svarte vedkommende slik:

Aktør: [Leder] er veldig musikalsk. Min versjon av sangen var.. på en måte veldig plain. [Leder] sa liksom, «å, det er en fin sang, men hvis du putter inn litt sånn her og her, ville det bli enda bedre». Så da jeg kom og sang sangen og folk la inn variasjoner, ble jeg litt overrasket og, sånn liksom «hm! Dette er faktisk fint,» sant. Så [leder] gjorde hele em, forandret stemmene og alt. Så ja.

Jeg: Ja. Så, så.. så eh, synes du det passer med...

Aktør: Det passer perfekt.

Jeg: Ja. Så, så det er ikke liksom... (trekker pusten) å trekke det bort f... for mye bort fra...

Aktør: Fra kulturen?

Jeg: Eh, ja, fra kulturen.

Aktør: Vel, tingen er, eh... det vi handler om, er å mikse kultur. Vi vil ikke.. okei, vi vil at det skal være sånn det er. Men samtidig vil vi putte inn det norske og de andre kulturene. Så hvis det er forandring i, i sangen, i en bakgrunn, ikke ordene, men måten vi synger sangen, eller de forandrer på måten, litt på måten trommene blir gjort eller noe, er det faktisk en bra ting, det er sånn at vi kombinerer kulturer. For å lage noe nytt av den tradisjonelle dansen.

(Intervju, 17. oktober 2014)

Aktøren var dermed, slik jeg forstår det, svært fornøyd med vokalarrangementet. Å inngå kompromisser ble her betraktet som en viktig side ved Fargespill. Jeg biter meg merke i at aktøren så ut til å moderere seg ved omtale av trommingen. Forandring var bra, men vedkommende var ikke fullt så komfortabel med å inngå kompromisser i den sammenhengen. På spørsmål om hva aktøren likte ved vokalarrangementet, trakk vedkommende fram stemmene til koret og hvor fint de sang. Resultatet ville etter eget utsagn ha blitt helt annerledes hvis vedkommende skulle ha gjort alt selv. Dette var ikke først og fremst på grunn av kulturelle forskjeller, men fordi aktøren ikke ville ha fått det til. Det ville ha blitt tostemt, uten stemmen på toppen, for den var så lys at aktøren ikke ville ha fått til å synge den, og dermed heller ikke instruere den. Videre reflekterte aktøren over at det var sjelden en hørte folk fra denne kulturen synge lyst.

Vi kan gå litt lyst når det kommer til konkurranser. Men det er ikke liksom noe.. det er ikke vanlig. Hvis du hører på musikk fra [land], er det vanskelig for folk å synge veldig høye toner. Det er stort sett sånn at stemmene deres er litt lavere. Det er i alle fall det jeg har lagt merke til. (Intervju, 17.10.2014).

Lederens ønske om at det skal låte mest mulig tradisjonelt, en forventning jeg også har hatt, og som tydelig har styrt noen av mine spørsmål i intervjuet, hadde ikke gjenklang hos aktøren når

det gjaldt vokalarrangementet. Aktøren ønsket at det skulle låte «profesjonelt». Det var ikke viktig at det skulle låte som det gjør på landsbygda i hjemlandet. Aktøren mente at sangerne klarte det mye bedre enn vedkommende ville ha fått til selv. Under en øvelse der de hadde begynt å legge på stemmer, så jeg at aktøren stoppet opp, gned seg på armen, smilte og ristet på hodet. Jeg oppfattet det dermed som et ønske om å kommunisere at resultatet hadde gitt gåsehud. På dette området kunne aktøren gjerne unnvære tradisjonelle spilleregler, ettersom det kunne tilby andre attraktive former for teknisitet.

5.6 [Navn på land]-nummeret som (re)presentasjon

Ved å gå tilbake og se på hvordan ulike deltakere i studien opplevde dette nummeret, framtrer det nå en selvmotsigelse som ikke var så lett synlig i begynnelsen av kapittelet: Noen opplevde at dette nummeret «representerte» landet og kulturen, andre opplevde at de kunne reise til dette landet gjennom musikken. Noen ønsket også å oppnå at aktøren kjente seg igjen i sin egen musikk og at publikum skulle føle at de befant seg i det aktuelle kontinentet. Mange var opptatt av alt en kunne lære om den andre kulturen og om aktøren i møte med musikken og dansen, både som medvirkende i Fargespill og som publikum. Hvordan kan dette gå an i lys av det store arbeidet som ble gjort og kompromissene som ble inngått? Med tanke på de mange forhandlingene som foregikk da nummeret ble utarbeidet, går det tydelig ikke automatikk i slike representasjonsfunksjoner – eller kanskje det er nettopp det det gjør. Simondon (1958/1989) påpeker at en minoritær holdning til objektet vil fortone seg som magi, og funksjonene vil være skjulte. Dersom ikke viktige spilleregler blir lagt for dagen, er en prisgitt egne fantasier om hvordan de knytter seg til steder og mennesker. Musikkopplevelsen vil te seg sjablongaktig for en som ikke er innforstått med viktig teknisitet. Alle de tidligere nevnte opplevelsene kan betraktes som teknisitet. Men slik jeg ser det, noe jeg mener denne analysen bidrar til å belyse, er representasjonspotensialet avhengig av at viktige spilleregler er ivaretatt for den som eventuelt representeres. Spivak (1988) peker på at ordet «representasjon» har en dobbel betydning, to betydninger som det er nødvendig å skille fra hverandre. Å representere kan innebære en demokratisk og en portretterende funksjon. Det kan innebære å stå i stedet for eller snakke for, og det kan innebære en beskrivelse. Disse to meningene blir ofte sauset sammen, slik at det blir satt likhetstegn mellom en «stand-in» og en beskrivelse. De har ofte med hverandre å gjøre, mener Spivak, men det er viktig å holde rede på hvordan og med

hvilken hensikt en bruker begrepet. I eksempelet med denne musikkhendelsen ble [Navn på land]-nummeret sagt både å kunne representere i form av å være en stemme fra eller være et eksempel på en kultur og en person, og å representere i form av å beskrive kulturen i landet og menneskene der. Dersom musikken skal kunne ha en slik dobbel betydning, må den ivareta viktig teknisitet for dem som musikken er ment å representere. For at den også skal kunne fungere på tilsvarende måter for noen som ikke deler representasjonens «innvendighet», må en være innforstått med teknisiteten som er i spill, og på mange måter er det nettopp dette som utgjør læringspotensialet.

De gode følelsene som genereres i forbindelse med [Navn på land]-nummeret vil kunne bidra til å skape positive tilknytninger til innslaget og de involverte imellom. Den affektive økonomien vil også kunne berøre aktøren som kom med innslaget, og videre landet denne aktøren knyttes til. Samtidig er det viktig å ha i mente at det kan være svært ulike funksjoner og spilleregler som strukturerer musikken for de som engasjerer seg, slik at følelser som tilsynelatende er like, ikke nødvendigvis har samme «betydning». Glede «does not always declare what it wants», skriver Ahmed (2010, s. 201). Gleden oppstår i sammenheng med noe, men å betrakte glede i seg selv er ikke tilstrekkelig til å forklare noe. Vi snakker ikke nødvendigvis om det samme når vi sier at vi er glade, selv om vi tilsynelatende snakker om samme ting. Musikk kan på den måten fylles med alt mulig, eller snarere *knyttes til* alt mulig. I neste kapittel skal jeg se nærmere på slike sammenhenger når jeg betrakter musikken i Fargespill i lys av Simondons teorier om det affektivt-emotive.

6. Musikkhendelser i affektivt-emotivt perspektiv

Som jeg skriver i kapittel 3.3, kan det affektivt-emotive betraktes som en termostat som registrerer ubehag og behag i forbindelse med subjektets orientering i verden, og som samtidig er en drivkraft som søker å gjenopprette et behag ved å sette individet i overensstemmelse med seg selv og omverdenen. Det affektivt-emotive er derfor retningsgivende for handlinger og tilvirkning av objekter, og musikkhendelser forholder seg dermed til individers orienteringsprosjekt. En kan si at de er et slikt orienteringsprosjekt. Simondon (1958/2013) peker på hvordan det affektivt-emotive er fellesskapsdannende og regulerende for holdninger og perspektiver innad i en gruppe. Gruppetilhørighet reguleres ved at de gruppeorienterte individene tenderer mot å verdsette de samme objektene, ofte underforstått på samme måte. Det skaper en affektiv økonomi som knytter folk og objekter sammen. Samtidig oppstår sakrale trosforestillinger som dømmer individer og musikk i henhold til en lov om alt eller intet og plasserer dem utenfor eller innenfor med hensyn til gruppa (Simondon, 1961/2014a).

I denne analyseetappen skal jeg vise hvordan musikkhendelser i Fargespill knyttes til og drives av det affektivt-emotive. Følelser og fysiologiske reaksjoner seilte tidlig opp som et viktig tema for analysene. Slik Fargespill ble framstilt i media, var det mange beretninger om et henrykt og tårevått publikum. Jeg merket det også selv, i møte med dem på scenen og etter hvert på øvelsene. Musikken de lagde ga meg tårer i øynene og klump i halsen. Det viste seg at mange av deltakerne i studien var opptatt av denne typen respons, og for noen av dem var øyeblikkene på scenen med et rørt og begeistret publikum selve meningen med Fargespill:

Jeg: Hva kjennetegner en god Fargespill-låt og et godt Fargespill-arrangement? Hva vil du si er liksom typisk «dette er veldig bra for Fargespill»?

Aktør: Det er på en måte at.. vi får sånn skikkelige tilbakemeldinger fra publikum og de viser tårer, for eksempel når vi reiste til Oslo. Vi så masse folk som gråt fordi vi spilte «Ja, vi elsker dette landet». (Intervju, 01.02.2015)

Jeg skal avrunde analyseetappen med noen betraktninger rundt nettopp det øyeblikket det siktes til her, nemlig avslutningsnummeret under feiringen av grunnlovsjubileet 17. mai i operaen i Oslo, som også var mitt første møte med Fargespill på scenen (se kapittel 1.1.2). Før

det skal jeg vise hvordan det affektivt-emotive kan utspille seg på ulike måter i tilknytning til musikken og dansen. Jeg skal vise hvordan gode følelser, ofte mot en bakgrunn av frykt og usikkerhet, kan generere fornemmelser av likhet og fellesskap.

6.1 Affektive profiler og affektive cocktails

Da jeg begynte å utforske deltakernes forhold til [Navn på land]-nummeret, ble følelser viktige måter å beskrive hendelsen på, enten som tilstand hos deltakeren («Jeg blir glad» (15.10.2014), «[jeg har følt] glede» (18.10.2014), «jeg blir veldig tent» (14.10.2014)), som beskrivelse av musikken («gladsang» (15.10.2014), «energisdans» (12.10.2014), «sånn laidback ha-det-gøy-musikk» (08.09.2014), eller som beskrivelse av aktiviteten («det er gøy å danse med ham» (18.10.2014), «være med på moroa» (17.10.2014)). Ofte ble det også beskrevet ved en stemning («sånn gladstemning» (15.10.2014), «gi folk en stemning» (03.02.2015)) «gjenkjenne en stemning i folkemusikken» (14.10.2014)).¹⁰⁹ I forrige analyseetappe framgår det at det var en potensielt samstemt begeistring for nummeret. Deltakerne forbandt det med glede, energi og moro. Samtidig var det ikke fritt for utfordringer forbundet med store og små sorger eller smerter under prosessen med å skape og øve det inn. I kapittel 4.11 skriver jeg om hvordan jeg på bakgrunn av å kartlegge affektivitet i intervjuene endte opp med noen affektive profiler som hadde stor variasjon deltakerne imellom. I henhold til Simondon (1958/2013) er det affektiv-emotive senteret for skapningers driv ved at det gjør oppmerksom på hvorvidt de er i overensstemmelse med omgivelsene eller ikke, slik at det framstår som viktig å ta valg for å sette seg i overensstemmelse med dem. De affektive profilene kan dermed tegne konturer av dette drivet og antyde hvordan handlekraft svekkes eller styrkes. Jeg så konturene av øyeblikk der handlekraften for noen hadde bønn gass¹¹⁰

Denne dansen, liksom.. var sånn eh, mer energi enn den dansen vi har [med fra min kultur]. Den [Navn på land]-dansen gjør meg bare sånn helt energisk når jeg danser. Jeg likte den med én gang, vet du. Og så, når du øver for mye blir du sliten, og da kan det være.. ok. Men vi blir ikke slitne når vi er på scenen. Det er vanskelig å holde energi, da, men *dansen* er ikke vanskelig for meg (intervju, 12.10.2014).

¹⁰⁹ Noen av formuleringene kom selvsagt som følger av hvordan jeg hadde stilt spørsmålet.

¹¹⁰ Metaforen skal ikke leses dithen at det er individet eller subjektet som gir gass, men at omstendighetene er slik at noe flyter lett igjennom og annet stenges av. Det er dermed snarere systemet av handlekraft som trår på gasspedalen eller bremsen, men det kan samtidig ha en viss sammenheng med initiativ og mot hos kjennende og tenkende skapninger.

og andre en mer forsiktig fot på gasspedalen:

Tempoet på [Navn på land]-dansen og takten er lissom helt forskjellig fra det jeg er vant til. [Aktør] veileder oss jo, selvfølgelig. Og så... lærer vi det etterhvert [som vi øver], og så kommer takten inn og så rytmen og musikken og sånt, så går det fint. (Intervju, 16.11.2014)

Hos enkelte var bremsene ofte på:

Aktør: Det der med å lære helt nye ting, syns jeg er ganske vanskelig. For eksempel sånn som [Navn på land]-dansen.

Jeg: Hvordan forholder du deg til det? Er det sånn at du går hjem og egentlig er veldig sliten og.. lei deg? Eller er det sånn at du...?

Aktør: Nei... det må vel.. asså, jeg tenker jo over dansen seinere og sånne ting, sånn at jeg husker det når jeg kommer på øving. ... De [andre] hjelper jo litt til. Hvis du ikke greier å huske det, så hjelper de deg med å huske det.

Jeg: På.. øvelsen.. var det på tirsdag, kanskje, da var det.. et eller annet som dere drev og jobba veldig mye med. Og så plutselig, så, jeg tror det var [leder] som bare ropte «bra, [aktør]! Weweoe» (ler litt). Hva var det du fikk til da?

Aktør: Eh... ja eh, det kan du godt si.

(Begge ler.)

Jeg: Vet du det ikke selv?

Aktør: Nei, jeg tror det var med, når vi hadde endret på sånn.. eh, t-, vi, i stedet for å bare stå og gå fram og tilbake og sånn hele tiden, lissom. Holdt på med å fikse på eh.. finne på andre ting.

Jeg: Er det noen sånne.. typiske ting som du.. mb, mb.. ikke klarer enda, som du lissom må jobbe litt med?

Aktør: Ja, det blir jo det med å løfte beina veldig høyt og sånn. Det er jo ganske tungt.

Jeg: Det er tungt, ja.

Aktør: Ja.

Jeg: M-m.

Aktør: Og så det, det er jo midt i dansen og.. sant, så det.. og så blir du utslitt i begynnelsen etter noen få steg, sant, og da blir det jo...

Jeg: Ja. Men du vil være med likevel?

Aktør: Ja.

(Intervju, 18.10.2014)

I alle tilfellene virker det som om det som eventuelt er vanskelig, tross alt inngår i en større sammenheng som gjør det verdt å holde ut. Det ser samtidig ut til å være stor forskjell på hvilke muligheter og strategier de har for å hankses med det som er utfordrende, og kanskje er det en viss forskjell på grunnstemningen de går inn i aktivitetene med. Den første aktøren er opptatt av at alt bestandig løser seg, og dveler ikke mye ved det som butter. Den siste aktøren forsøkte å fokusere på noe som for meg som medlevende lytter kjentes som en ganske seig

masse, som det ikke var godt å si hva handlet om. Det virket for meg som om subjektet her var fremmedgjort ved det Simondon (1958/1989) kaller en minoritær tilknytning til objektet, slik at subjektet domineres av objektet (se kapittel 3.2.1). Det var verken tydelige ideer om hva ved hendelsen som affekterte, eller om hvordan den skulle mestres. Aktøren gjorde et arbeid mellom øvelsene for å «tenke over dansen», men grepet om den så ut til å forsvinne lett, og i øvingssituasjonen det ble referert til, var det muligens utydelig for danseren hva de hadde øvd på. Det kan nok være at det kroppslig logisk framstod klarere enn det som kom ut i ord, men det så ut til å være frustrasjon forbundet både med å få rede på hvordan dansen skulle være og med å få kroppen til å utføre den. Aktøren virket imidlertid ikke vippet av pinnen, men tålte å være i denne tilstanden, kanskje fordi vedkommende var vant til det. Ord som «tungt» og «vanskelig» gikk igjen i forbindelse med mye av det som var italesatt i intervjuet. Det så samtidig ut til at samværet med og støtten fra de andre i Fargespill gjorde det hele mindre frustrerende.

Fokuset for det arbeidet de involverte gjorde på nummeret og på seg selv for å få det hele til å stemme, kunne være vektlagt ganske ulikt. En musiker problematiserte sine egne tilbøyeligheter:

Jeg prøver å spille litt [kontinent]sk, og plutselig så kommer jeg tilbake igjen til min stil. Jeg føler ikke jeg mestrer akkurat den sangen enda. (Intervju, 23.03.2015)

I dette tilfellet ser vedkommende ut til å være drevet av å få til noe som bryter med egne vaner. Det var om å gjøre å finne «kontinent» teknisitet og få seg selv til å kunne utføre det, men det var på det tidspunktet utydelig hva det dreide seg om. Uoverensstemmelsen var frustrerende. En annen musiker valgte å fokusere på egne tilbøyeligheter som noe verdifullt:

Jeg er nødt til å være subjektiv. Jeg hører noe og syns det er stilig, og syns dette passer godt, og... for eksempel på slutten der, så legger vi noen sänne akkorder på koringene og sänn, sant, og det ville de jo selvfølgelig ikke gjort i [land]. Men jeg syns det er tøft. Og det er min bakgrunn. (Intervju, 18.11.2014)

Uoverensstemmelsen mellom «det kontinent» og eget spill ble konstatert også hos sistnevnte, men så ikke ut til å være viktig å samkjøre. Det kunne potensielt være et problem, men vedkommende valgte å legge det vekk. Å forfølge det som i henhold til egen bakgrunn var «stilig» og «tøft» ble betraktet som et bedre mål på hva som «passer godt». En kan i dette tilfellet

si at arbeidet for å komme i overensstemmelse for disse to henholdsvis hadde et driv mot å bli mer enn seg selv og mot å bli mer seg selv. Det kan selvsagt ha andre dimensjoner for deltakerne i et annet perspektiv eller i andre sammenhenger. For mange av deltakerne i studien, og kanskje spesielt enkelte av lederne, var slike prosesser med å få noe til å «falle på plass» en omfattende kollektiv prosess med mange hensyn å ta.

Det er en prosess, da, å treffe tempoet som er riktig for [aktør] sin del, som er riktig for dansen, så det er litt sånn til og fra før man finner den riktige formen. For de som ikke kjenner til.. til den prosessen, kan det være frustrerende å være i den fasen der, fordi de gir fra seg noe som de har tydelig i øret sitt [hvordan] skal være og hva skal bli, sant. Og så må vi på en måte gå den veien litt sammen. ... I [Navn på land]-dans-, -sangen, handler det jo mest om em.. trommer og... og sang. Men når musikerne skal inn der, så blir det en annen sound igjen, og kanskje annerledes enn hva de har tenkt seg. Sånn at jeg går igjennom en sånn fase i den her.. prosessen. Vi eh, går jo mot et, vi går mot en eh.. (trekker pusten) en... en lât som eh... på samme tid ivaretar... eh.. [aktør] sin eh, sang, dans, sant... (trekker pusten) og, men på samme tid skal det presenteres for et publikum her i en profesjonell ramme. ... Og der må vi jo av og til være litt streng og si «okei.. faktisk, denne her er alt for lang... her må vi kutte». Så det må være en dialog med den som kom med sangen. Og som regel, så går det seg til. Ja. Eh... etter hvert. (Intervju, 14.10.2014)

Mens lederen forteller om hva de går mot, er det mulig å ane at dette er vanskelig å italesette. Talestrømmen får pauser, brudd og «tenkelyder», og jeg oppfatter det slik at det var ubehagelig å måtte «være litt streng» og la publikums krav gå foran ivaretagelse av aktørens ønsker. Dialogen ble betraktet som viktig, kanskje først og fremst for å unngå frustrasjon hos aktørene. Egen og andres velvære så ut til å være viktige styringsparametre i prosessen. Kanskje var det slik at egen velvære var avhengig av andres velvære. Det kunne være en frustrerende prosess, men denne lederen hadde erfaring med at det gikk seg til. En annen leder beskrev den samme prosessen med nummeret, men italesatte ikke like optimistiske erfaringer med resultatet:

Leder: Ja, det er en prosess. Man, vi må være enige. De må føle seg.. vel.

Jeg: Ja.

Leder: De må føle seg vel.

Jeg: M-m.

Leder: Og på en måte at jeg også må.. føle meg vel (ler litt).

Jeg: Ja (ler litt), ja, det er vanskelig, det, å vite hvordan man skal få til det.

Leder: Ja.

Jeg: Ja.

Leder: [Det er] ikke eh, ikke alltid at... ikke alltid at... (lang pause) jeg føler meg vel.

(Intervju, 14.10.2014)

Gjennom disse italesettelsene er det mulig å se konturene av at noen oppfattet prosessen som mer frustrerende enn andre, og at de på ulike måter hadde muligheter til å sette seg i forbindelse med andre og musikken. Noen fulgte strømmen og lot verden hende med en, andre gjorde et arbeid på å forstå og kanskje forsoner seg med nødvendigheten av at ting ble som de ble.

Ser en på de affektive profilene generert på bakgrunn av hvert intervju, kan en kan si at de lot til å drives av ulike affektive motorer.¹¹¹ Én lot til å drives av det som var gøy og kult, og det som var gøy og kult, ble knyttet til det varierte og det nye. En annen lot til å drives av det som var gøy og utfordrende, og dette ble knyttet til det å kjøre full innsats og få lønn for strevet. En neste ble drevet av det som var gøy, fint og vakkert, knyttet til samhold og et felles budskap til samfunnet som gjorde ting lettere å bære. Andre ble drevet av glede og energi som ble knyttet til samhold og variasjon. Noen var nærmest ustoppelige i sin iver etter energi og spenning og nøt omverdenens velvilje, mens andre veide for og imot og forsøkte så godt de kunne å få egne og andres ønsker til å balanseres mot hverandre. Noen hadde en melankolsk grunnstemning der de små gledene var kjærkomne lyspunkter. Noen hadde en nokså jevn profil uten verken de store gledene eller sorgene, mens andre hadde en eksplosiv entusiasme i det ene øyeblikket som snart ble vendt til irritasjon i det neste.

Gjennom analysene har det også dukket opp et affektivt-emotivt fenomen jeg velger å kalle *affektive cocktails*. Når deltakerne i studien forteller om emosjoner knyttet til musikken og dansen, er det ikke nødvendigvis entydig om det dreier seg om nytelse eller smerte. Det kan være flere lag med behag og ubehag. Med utgangspunkt i Spinozas (1677/1966) idé om at kjærlighet som avløses av hat eller hat som avløses av kjærlighet, blir sterkere enn om motsatt følelse ikke hadde gått forut, er det mulig å peke på mange slags affektive blandinger som forsterker hverandre og gir hverandre valør. En opplagt blanding, som Spinoza selv nevner, er håp og frykt. Det finnes aldri håp uten frykt og aldri frykt uten håp. I så fall dreier det seg om trygghet eller desperasjon. I Fargespill-sammenheng var det mange eksempler på at den lille

¹¹¹ Det som skjer i intervjuet er selvsagt en situasjon som involverer en spesifikk affektivt-emotiv situasjon mellom oss som prater sammen i intervjuet. Det undergraver likevel ikke det jeg her forsøker å illustrere, nemlig at det affektivt-emotive er en motor på samme tid som det er en reaksjon, og at denne varierer fra person til person og situasjon til situasjon. En kunne for eksempel tenke seg at noen var mer tilbøyelig til å legge vekt på sorg og smerte om de snakket med sine foresatte enn med meg, og at viljen til å se det positive i en situasjon, eller presentere seg selv som opptatt av å se det positive i en situasjon, dermed ikke var like framtreddende. En kunne også tenke seg at min smittende eller manglende entusiasme fikk fram andre perspektiver enn i andre konstellasjoner. Et annet poeng er, som også MacLure (2008) påpeker, at det er mulig å mene flere ting på én gang, det er mulig å ha motstridende følelser, enten samtidig, eller fra en tid eller sammenheng til en annen.

frykten noen kunne ha foran en forestilling, utløste stor lettelse og glede når konserten var ferdig.

Lederne nevner flere tilfeller av at det kunne være et svare strev med å få aktørene på rett kjøll bak scenen og på øvelsene, men at også nettopp denne sprudlende «ikke-profesjonaliteten» ga en ekstra lykkelig dimensjon til arbeidet.

Overordnet sett er det bare sånn utrolig god, varm følelse jeg har for Fargespill. Å være med bak scenen når det er forestilling og oppleve de aktørene som går ut og bare gir seg selv fullt ut. Og så kommer inn etterpå og er stolte og veldig glade. Og de minste barna hopper opp og ned, og... (ler, hikster) vi har litt mye jobb med å.. heh, roe dem ned (trekker pusten) em, det er helt utrolig fint. (Intervju, 14.10.2014)

En av aktørene har et tosidig forhold til det å opptre i forbindelse med konkurranser, som vedkommende har gjort mye i forbindelse med tidligere skolegang.

Aktør: Konkurranser er skikkelig.. jeg liker det. Fordi de heh (ler litt) de får deg til å bruke masse energi, og blir veldig opptatt av det du gjør, for du *vet* at du må gjøre det *perfekt*. Det må bare være så bra. Du må gi *alt* du har. Men det blir litt for mye press.

Jeg: Følte du presset?

Aktør: Du føler presset, selvfølgelig føler du presset, for du er jo bekymret. Tenk om vi ikke vinner? Tenk om vi ikke vinner, sant? Og hvis vi ikke vant, begynte selvfølgelig danserne å gråte. Noen av dem besvimte.

Jeg: Okei. Dette er seriøse greier.

Aktør: Ja, dette er skikkelig seriøst. For vi kunne vinne priser. Du vil liksom ha det litt for mye... og så blir du skuffet. Du føler deg skikkelig nede.

Jeg: Følte du det presset selv?

Aktør: Jeg? Ja, selvfølgelig følte jeg presset. For jeg ville jo alltid at vi skulle vinne (ler litt).

Jeg: Men hadde du det noen gang skikkelig fælt? Hvis dere ikke vant?

Aktør: Vi vant alltid.

(Begge ler.)

(Intervju, 15.11.2014)

Vedkommende syntes imidlertid det var helt greit å slippe et slikt press i Fargespill, selv om det noen ganger kunne bli litt slapt på øvelsene. Presset foran en konkurranse fikk alle til å anstrenge seg til det ytterste, noe som sjelden skjedde på øvelse. Men på konsertene var det alltid full innsats. «Den siste dagen er det helt perfekt. Så hvis det var en konkurranse, hadde vi sikkert vunnet hver gang (ler).»

En av lederne hadde som filosofi at en må pådra seg selv problemer.

Det tryggeste er jo å gjøre det samme om igjen og om igjen, sant, vi har en tendens til å gjøre det, fordi det er trygt. Men det er jo enormt begrensende, da stagnerer man. Og det oppdager man etter en stund, hvor viktig det er å alltid påføre seg selv så mye risiko som man kan tåle til enhver tid. Asså, hvis du har lyst til å utvikle deg og ha det gøy og sånn som det der, så må du gjøre det vanskelig for deg selv. Så du må på en måte ha de der nye tingene, de der skumle tingene, det som du ikke aner om funker ... og så hvis du da får det til, så er det bare helt fantastisk, sant. (Intervju, 18.11.2014)

For å kunne bli mer enn seg selv, og for å unngå kjedsomhet, kan det altså kreves et bakteppe av usikkerhet. For noen kunne imidlertid kjedsomhet være en form for investering i en større glede. Det å øve veldig mye på en liten detalj, kunne gi stor glede å mestre, og det å øve på det samme om og om igjen på øvelser, betalte seg når de kom på scenen og møtte et begeistret publikum.

Svært mange av deltakerne i studien var opptatt av *overraskelsesmomentet*. Det uventede kunne være ekstra virkningsfullt og ettertraktet.

Så har du mange tøffinger som sitter der og.. «hva er dette for noe», liksom, sant. Og det er veldig morsomt. Så sitter de der, og så bare... plutselig bare kommer det.. hiphop. Plutselig bare, «hæ?!... det, det, alt de begynte med, var jo sånn derre viser og sånn ballett og sånne ting, og så barn som synger, og så tenkte vi bare okei, vi sitter her oppe, og så plutselig kommer det.. en som begynner å rappe, og så kommer det en som begynner å beatboxe, og så en som begynner å breake». Det blir bare «wow!». Og så ser du på salen at alle bare, «hæ?!»... Og med en gang sånne ting skjer, så begynner de å like resten av showet òg. (Intervju, 23.03.2015)

På mange måter kan en si at hele Fargespill-ideen er tuftet på en idé om overraskelsen, eller om brudd med forventningene. Aktørene i Fargespill er med fordi de er flinke «*på tross* av en masse ting» (Hamre, 2011b, s. 16). Det vi ser dem gjøre på scenen, blir dermed noe som skjer *mot normalt*. Flere av dem som forteller om sine første opplevelser med Fargespill, vektlegger overraskelsesmomentet når de skal forsøke å si hvorfor de ble så emosjonelt involvert. Dirigenten for KORK, Ingar Bergby, sa følgende i et intervju (Fargespill, 2016) etter samarbeidet med Fargespill:

Bergby: Det var eh.. en opplevelse. Jeg vil si fra de kom inn.. med disse.. med smil om munnen og barnlig glede og.. profesjonalitet også, så tok de meg og hele KORK med storm.

Programleder: Var du forberedt på det der?

Bergby: Nei, asså jeg visste egentlig ikke hva Fargespill var, jeg hadde ikke fått det med meg. Jeg ble.. brifa litt på forhånd hva det kom til å dreie seg om, men jeg hadde ikke.. i min villeste fantasi TRODD at det skulle være SÅ profesjonelt, eh bra, asså. Utøverne holdt jo høyt nivå (sukker) og jeg skjønner at det har vært jobba veldig hardt blant støttespillere og sangpedagoger og sånt noe. Så det ene var jo dette [at] man tok oss med sin barnlige glede og entusiasme og alt det som ungdom har, men så, bak det, så lå det her, det lå kvalitet, altså. I alt de leverte. Sang, dans, hele pakka.

For en av aktørene jeg intervjuet ble det nesten en nedtur at jeg allerede hadde overstått min første Fargespill-opplevelse:

Aktør: Men skal du komme og se på oss på lørdag?

Jeg: Ja.

Aktør: Ja, [wow?!] Det blir gøy.

Jeg: Jeg gleder meg veldig til det.

Aktør: Du kommer til å bli imponert. Det kan jeg [garantere?].

Jeg: Ja. Hva kommer til å imponere meg?

Aktør: Det der som jeg sa, sånn «boom!» Du har jo sett oss på øvinger, sant?

Jeg: Ja, og jeg har faktisk sett dere i operaen i Oslo. På syttende mai.

Aktør: Å ja, du har det.

Jeg: Jeg har det. Ja (ler litt).

Aktør: Å ja, da blir det ikke så overraskelse.

Jeg: Nei, jeg skjønner, jo, men det eh, den, den, hva skal jeg si, det skjer sikkert hver gang, det, på samme måte som dere.. blir, får energi når dere.. er på scenen, så får publikum også en sånn eh, opplevelse.

Aktør: Ja, nå trodde jeg kanskje du skulle få sånn «nnn! (med lys stemme)».

Jeg: Skulle bare «wæææh! (med hviskestemme)», ikke sant.

Aktør: Ja.

(Begge ler.)

Aktør: Det hadde vært veldig gøy, da?

(Intervju, 15.10.2014)

Nå som jeg allerede var innviet i Fargespills forestillingsunivers og visste hva de var gode for, var det akkurat som om det jeg skulle oppleve, ble «nest best». Kanskje er ikke min opplevelse lenger betinget av *på tross av*-syndromet? Mine forventninger er justert. Jeg vet, og jeg forventer. Samtidig er en slik innforståthet avgjørende for å være en rutinert publikummer og fargespilltilhenger, en av dem som forteller at de møter opp på forestilling med vannfast mascara og lommetørklær og med det tilkjenner at de er en del av kretsen som lar seg bevege og som heier på Fargespill. Fargespills *mot normalt* kan bidra til at en ser andre sider av mennesker som en hadde et fastlåst bilde av. Likevel blir noen av oss stadig bli berørt. Jeg skal etter hvert forsøke å peke på hvordan dette kan henge sammen. Kan det være at vi likevel ikke helt får til å slippe taket i slike fastlåste bilder?

6.2 Fargespill-følelsen - for stor for vårt vokabular

Som substantiv dukket ordet «følelse» også opp i sammenhenger jeg ikke uten videre ville definere som emosjoner, som «den der urfølelsen» (14.10.2014) eller «få fram den følelsen [av å være i [kontinent]]» (23.03.2015). I norsk dagligtale har ordet betydninger som favner fra følelsesreaksjoner til noe en har en anelse om, eller noe en synes, og verbet «å føle» opptrådte på liknende vis: «føler at trommene er der» (17.10.2014), «føler at forskjellene forsvinner» (03.02.2015), «følte meg inkludert» (15.11.2014), «jeg spiller det jeg føler for» (23.03.2015), «det føles riktig» (14.10.2014), «følte [at vi] feilet» (12.10.2014), «du føler deg jo litt annerledes» (23.03.2014). Noen ganger ble det henvist til en følelse som tilsynelatende ikke var artikulert: «det gir bare sånn skikkelig følelse: «åh, det (hvisker) vi gjorde i dag var bare helt fantastisk!» (01.02.2015). På sett og vis kan en si at nettopp en slik formulering nærmer seg en artikulering av emosjon knyttet til teknisitet, som i emneknaggen #denfølelsen. Samtidig er følelsen underforstått i en slik talemåte, og det fordrer at mottakeren er innvevd i en praksis som gir muligheter for å dele opplevelsen på nettopp den måten. I tråd med Simondons teorier om affekt der «nyttelse og smerte er retningen for affektiviteten i hver affektive erfaring»¹¹² (Simondon, 1958/2013, s. 252), begynte jeg å skille mellom emosjoner og fornemmelser, og det skulle komme til å bli en viktig distinksjon både i analysearbeidet og arbeidet med de teoretiske perspektivene. Ifølge Simondon er ikke behag og ubehag tilstander annet enn som retninger for en bestemt virkning, som en trope mellom affekt og persepsjon. Følelser er dermed ikke kunnskap i seg selv, de er ikke fullstendige, med mindre de settes i forbindelse med individets opplevelser. Å føle at trommene er der, eller å føle at forskjellene forsvinner, innebærer i og for seg ingen affekt, selv om noe affekterer. Det er fornemmelser som retter seg mot noe bestemt, men det er uklare ideer om hva det dreier seg om. Følelser i form av fornemmelser kan med Simondon (1958/1989) betraktes som minoritær kunnskap, som samtidig vil være knyttet til affekt i form av behag eller ubehag. Det er ikke urimelig å anta at det å føle at noe er riktig eller føle seg inkludert er fornemmelser som affekterer positivt, og at å føle at en feiler eller å føle seg annerledes affekterer negativt. Sannsynligvis er det å føle at noe er slik eller slik (med mindre vi skal oppfatte det som en talemåte som kjennes mindre

¹¹² [P]laisir et douleur sont, pour chaque épreuve affective, le sens de l'affectivité. ... [L]'affection s'ordonne selon la bipolarité du gai et du triste, de l'heureux et du malheureux, de l'exaltant et du déprimant, de l'amertume ou de la félicité, de l'avalissant ou de l'ennoblissant (Simondon, 1958/2013, s. 252).

bastant en å vite) en god følelse dersom det er en bevegelse mot en situasjon som er bedre enn en fryktet situasjon, eller en vond følelse dersom det er en bevegelse mot noe som er verre enn en kunne håpe. Usikkerhet kan i seg selv dermed føles behagelig eller ubehagelig, alt etter som.

For svært mange av deltakerne i denne studien var det de store følelsene, fornemmelsene en ikke kunne sette ord på, som gjorde Fargespill så spesielt. En av aktørene kom stadig tilbake til «Fargespill-følelsen», som aktøren umiddelbart ble grepet av første gang vedkommende var vitne til en forestilling:

Jeg tenkte «ah, der er den følelsen». For du får den følelsen når du er på scena [eller] ser på en Fargespill-konsert, de danser.. ja, det er sånn bra, sånn vidunderlig følelse. Vi kommer fra alle land og samles i Norge, og viser at vi har en eh.. kultur sammen. Vi er en familie, egentlig. Vi viser at vi har en eh... en god følelse når vi viser til andre, altså.. ja, det er mange folk som griner når de ser på oss og sånt. (Intervju, 12.10.2014).

Denne aktøren satte følelsen forsøksvis i forbindelse med et internasjonalt samhold, men likevel virker det som om «den følelsen» både er mer spesifikk og rommer mer enn det. Det var en utbredt opplevelse blant de som var med, at for å forstå hva Fargespill dreide seg om, måtte en ha følt det på kroppen selv. Noen hadde en begeistring for det å være med i Fargespill som var vanskelig å formidle til venner og familie.

Jeg elsker... elsker den gleden og energien som aktørene gir hverandre. Og jeg vet hvor mye det betyr for alle sammen. [...] Jeg har jo masse venner i [Bergen], og.. de må jo liksom, jeg tvinger dem til å gå på.. e-he, forestilling. Fordi at.. for meg er det så viktig.. og jeg klarer ikke å.. forklare hva det er til folk. Jeg klarer ikke si «Fargespill er det og det og det». Fordi at det er så mye mer enn det. Eh... og det går ikke an å forklare med ord. Og det er det.. det tror jeg er det.. som er så... stort med det... folk klarer ikke å forklare det. Det er for stort for vårt vokabular, liksom. (Intervju, 14.10.2014).

Vedkommende fikk ikke tak på hva fornemmelsene dreide seg om. Det var ingen adekvate ideer som kunne kommunisere hva som stod på spill til andre, i alle fall ikke tilstrekkelig, og det fortonet seg tilsynelatende som en slags fremmedgjøring i møte med objektet. Det at energien og gleden var vanskelig å forklare med ord, så ut til å være en frustrerende og ettertraktet tilstand på samme tid. Det innebar en viss smerte ikke å kunne formidle gleden og hva den dreide seg om, til andre. Samtidig virket det også som om vedkommende nøt overveldelsen, og at det var nettopp denne som skapte begeistringen. Innad i Fargespill var denne tilstanden selve meningen, utad var det trange kår for å formidle den. De gode

følelsene, energien, samholdet, det som var mer enn det var mulig å uttrykke, var en sammenhengende opplevelse. Denne sammenhengen lot til å være en forsterkende begeistringsspiral. En av deltakerne i studien sa det slik:

Det er det beste [med Fargespill]. All energien. Det er alltid der oppe, liksom. Det... (Pause.)
Det er aldri sånn, det har aldri vært noe negativitet i Fargespill.. noen sinne, som jeg kan huske. Jeg har alltid opplevd bare positivitet og alltid glede, og det er sånne ting. Og det er kanskje det som gjør at det.. er veldig gøy å jobbe. (Intervju, 23.03.2015)

Positiviteten gjorde det gøy å jobbe og førte til enda mer positivitet. Slike opplevelser så ut til å skape sterke bånd innad i gruppa. Følelsene og fellesskapet kunne ikke forklares med ord til de utenfor fellesskapet, som igjen forsterket fornemmelsen av et fellesskap. Det var likevel ikke et ønske om at det skulle være et eksklusivt fellesskap. Opplevelsene var samtidig av en slik art at det følte viktig å nå andre med det gode budskapet. Det var et slags «evangelium» en ønsket at alle skulle få ta del i. I tillegg var det viktig for gruppa å ha støttespillere som trodde på dem, slik at de kunne få et publikum å spille for og inntekter til drift, slik en av lederne italesetter:

Fargespill går ikke an å forklare med ord, nesten, sant, du må liksom ha.. (trekker pusten) kjent det inn i lollipopen, du må ha sett en forestilling.. for å skjønne at dette er et kunstnerisk prosjekt. Når vi skal sitte i Kulturrådet og forklare, «ja, men det er ikke sånn som Barnas Verdensdager», sant, de tar liksom... (trekker pusten) alt som har med mangfold å gjøre [under samme].. «ja, det er sikkert sånn mangfoldprosjekt»... «ja, men det er ikke det samme!» Du kan.. (ler) asså, sant. Og hvordan forklarer man det? Jeg føler at de ikke tror skikkelig [på at] dette er et høykvalitets kunstnerisk prosjekt. Kom og hør, kom og se! (Intervju, 03.02.2015)

I denne sammenhengen ble de sterke og positive følelsene satt i forbindelse med en kunstopplevelse, som ut fra slike kriterier ville kunne gi arbeidet en annen type legitimitet enn generelle «aktiviteter for barn». De emosjonelle virkningene ble knyttet til det spesifikt kunstneriske, underforstått til noe av høy kvalitet. De som har «kjent det inn i lollipopen», vil sitte på en kompetanse om Fargespill, og hva mer er, denne kompetansen, den emosjonelle erfaringen, vil dukke opp i det øyeblikket en kommer seg til en forestilling med Fargespill. En slik erfaring kunne sies å være Fargespill og samtidig bringe med seg en videre og dypere forståelse av hva Fargespill dreier seg om.

Ser en dette i lys av det affektivt-emosjonelle, kan en si at det som skjer i Fargespill, blir viktig fordi det skaper begeistring og dermed øker handlekraften for de som er med. Samtidig var det i disse tilfellene noe en ikke helt kunne spesifisere. Et interessant aspekt er at når

mangelen på ord ble knyttet til musikkopplevelsen og fellesskapet innad i Fargespill, var det tydelig glede som rådde grunnen, men når det ble knyttet til noe utenfor Fargespill, rådet det i større grad en sorg eller frustrasjon, fordi det på forskjellig vis var truende for en utvidelse og bekreftelse av fellesskapet eller for Fargespills finansiering. Det kan videre betraktes i lys av Simondons (1958/2013) teori om at trosforestillinger oppstår når gruppa, eller medlemmer av gruppa, møter et ytre press. Det er da det blir nødvendig å artikulere hva de står for, noe en kan se av disse italesettelsene at ikke alltid er enkelt. Gruppeindividualiteten befinner seg ifølge Simondon på nivå med affektivt-emotive temaer, og de kjennes for de som er med. Imidlertid oppfattet mange i Fargespill den affektive økonomien som «smittsom», slik at dersom en bare fant veien til en forestilling med Fargespill, ville en umiddelbart forstå hva det dreide seg om, og fikk ta del i begeistringen. Det er dermed rimelig å anta at overveldelsen i kombinasjon med positiv affekt kan knyttes til økt handlekraft og overveldelsen i kombinasjon med negativ affekt kan innebære svekket handlekraft. Overveldelse, eller det ikke å kunne si hva noe dreier seg om, er i seg selv ingen garantist verken for noe positivt eller negativt, og det er ikke i seg selv en emosjon, men det ser ut til å kunne forsterke både positive og negative emosjoner.

6.3 Publikums begeistring

Fortellinger fra publikumsplass ser ut til å bekrefte at et møte med Fargespill for mange kan oppleves som en slags emosjonell oppvåkning. Publikumsanmeldelser som er publisert på Ticketmaster Norges (2016) sider, har en gjennomgående begeistret tone. De preges av beskrivelser som «fantastisk inspirerende», «sterk og engasjerende», «sjarmerende og gledesfylt», «fargerikt fyrverkeri». Mange påpeker kvalitet og profesjonalitet i oppsetningene, men vel så ofte kan en lese om hva forestillingene har gjort med de som har sett dem i form av emosjonelle reaksjoner. De skriver om «klump i halsen», «frysningar over heile kroppen», forestillingen var «so charming that I wanted to cry all the time». Det «går rett til hjertet», «tører meg langt inni sjelen», det «varmet i vinterkulden» og var «balsam på sjelen etter terrors uke uti verden», kort sagt, «[d]en som ikke faller for Fargespills musikalitet, formidlingsglede og kultur mangfol[d], må være en grinebiter». Det er utvilsomt positiv affektivitet knyttet til disse tilskuernes opplevelser. Fargespills forestillinger har vakt følelser og satt spor. Det virker som om evnen til å vekke slike fysiske og psykiske reaksjoner også

betraktes som et kvalitetsstempel, noe som dermed vil bli en eskalerende, for ikke å si en eksalterende spiral: Forestillingen var god fordi den skapte gode følelser, og den skapte gode følelser fordi den var god. Som blant fargespillerne selv, ser det også ut til å være et gjennomgående behov for anmelderne å anbefale Fargespills forestillinger til andre. Den anses i tillegg å passe for «alle – absolutt alle»: «Måtte veldig mange få med seg dette!!!!!!» (Ticketmaster Norge, 2016).

Når media har intervjuet publikum, er det som regel kjente personligheter som får uttale seg. På vei inn til forestillingen *Flere farger* meddelte komiker Marit Voldseter at hun hadde tatt på vannfast mascara, og Trude Drevland, den gang varaordfører i Bergen, hadde «vesken full av lommetørkler». Musiker Karoline Krüger omtalte det som et «musikalsk fyrverkeri» og «fabelaktig prosjekt» (Bergensavisen, 2008). Bjarte Hjelmeland, skuespiller og tidligere teatersjef ved Den Nasjonale Scene i Bergen, er sitert på Fargespills hjemmesider:

Jeg har mange ganger forsøkt å holde meg rolig med tørre øyne under en Fargespill forestilling. Det har hittil ikke lyktes meg. Måtte det aldri skje... (Stiftelsen Fargespill, s.a.h)

Hjelmeland mener tilsynelatende at det emosjonelle er grunn til å oppsøke Fargespill-forestillingene. Den dagen Fargespill slutter å engasjere emosjonelt, eller muligens den dagen Hjelmeland ikke lenger blir emosjonelt beveget av Fargespill, mister Fargespill en viktig appell for ham. Tidligere teatersjef ved både Nationaltheatret og Riksteateret, Ellen Horn, uttrykker et begeistret alvor som deler Fargespills syn på musikk som brobygger:

Alle medvirkende, både barn og voksne, proffer og amatører, fremsto som en kunstnerisk helhet og skapte et fyrverkeri av rytmer, farger og stemninger. Sjelden har jeg blitt så overbevist om musikkens enestående kraft som bro mellom menneskene (Stiftelsen Fargespill, s.a.i).¹¹³

Horn ser dermed ut til å knytte affektive og sansemessige inntrykk umiddelbart til en opprettelse av fellesskap. Komiker Dagfinn Lyngbø anbefaler Fargespill i en YouTube-video publisert på Fargespills hjemmesider. Anbefalingen er framført med Lyngbøs umiskjennelige, lune selvironi:

¹¹³ Hjelmeland og Horn har uttalt seg til Fargespill spesifikt til bruk på hjemmesiden (opplysningen innhentet via e-post fra administrasjonen 09.09.2016).

Av og til så tenker eg sånn her: Kor e' verden på vei? Det kan virke håpløst, da, men så tenker eg: Se på Fargespill! Hundre barn og unge fra fem-og-tredve ulike nasjoner synger den samme sangen, danser til de samme rytmene – *det e' håp*. Fargespill, det e' håp, og det e' gåsehud. Eg får gåsehud, eg får gåsehud *over alt*, eg faktisk. Asså, eg får gåsehud her (peker på nesa) og på ørene her (peker på øreflippen).. og, og *under* beina får eg gåsehud. Så... keep up the beat! (Beatboxer.) (Stiftelsen Fargespill, s.a.j)

Lyngbøs lille innlegg er verdt en nærmere kikk, for her italesettes mye virksom affektivitet i en god affektiv cocktail. «Hvor er verden på vei?» undrer Lyngbø, og knytter det til håpløshet. Nøyaktig hva han sikter til, er ikke artikulert, men en kunne kanskje tenke seg at det dreier seg om krig, nød og flyktningeproblematikk. Spinoza (1677/1966) knytter mangelen på håp, det vil si frykt, til en usikkerhet om et utfall i framtida, altså med tanke på en framtidig sorg og smerte. Så kobler Lyngbø Fargespill til, og frykten vendes til håp: «For *håp* er ikke annet enn *en ustadig glede oppstått av forestillingsbildet av en framtidig eller fortidig ting, som vi nærer tvil om utfallet av* (Spinoza, 1677/1966, s. 136). Håpet er, slik jeg leser Lyngbø, knyttet til at mange barn fra ulike nasjoner gjør det samme. Det som før var en forestilling om noe atskilt, kanskje med tanke på at en kunne være usikker på om en likte det samme eller jobbet mot samme mål, viser seg nå ikke å være slik likevel. Mennesker som ikke gjør det samme, eller ikke liker det samme, kan se ut til å virke som en trussel mot fellesskapet. Videre knyttes håpet, eller snarere håpet for så vidt som det tidligere hersket en håpløshet, til fysiologiske tilstander av gåsehud. Det oppstår så kraftig gåsehud at det kommer gåsehud der ingen skulle tru at gåsehud kunne bu: på neseryggen, øreflippen og under fotsålen. Den gode følelsen tar bolig, brer om seg, kommer som en fortryllelse eller som en rus, spesielt mot et bakteppe av frykt. Slik utløser Fargespill ikke bare gode følelser, men også en lettelse som forsterker følelsene i relieff til forestillingen om en smerte, i dette tilfellet en smerte tilsynelatende knyttet til splittelse mellom kulturer eller nasjoner.

Det affektivt-emotive er ifølge Simondon (1958/2013) det som regulerer mennesket i henhold til seg selv og i henhold til andre. Håpet kan betraktes som forestillingen om en potensiell overensstemmelse mellom individet og omverdenen. En gruppe mennesker som er emosjonelt samkjørt, håper på det samme og frykter det samme. Når Fargespill på sine hjemmesider publiserer Hjelmelands, Horns og Lyngbøs utsagn, kan det betraktes i lys av en affektiv økonomi som knytter folk og ting sammen. Folk vi liker, eller som vi føler vi har noe til felles med, vil kunne bevirke at vi også liker, eller i det minste har en positiv innstilling til, noe eller noen som vi tidligere ikke har stiftet bekjentskap med, dersom de vi liker, liker det.

For menneskene som roser Fargespill, kan det også være et element av at det knyttes verdier til Fargespill som går godt over ens med egne verdier og prosjekter. Fargespill vil forsterke deres affektive renommé slik de vil forsterke Fargespills affektive renommé. Det er dermed ikke tilfeldig hvem som er Fargespills «menighet», og hvem som presenteres som denne menigheten. Det er for eksempel vanskelig å forestille seg nylig avsatte justisminister Sylvi Listhaug fra Fremskrittspartiet, kjent for utsagn som «å bli båret på gullstol inn i Norge» og «godhetstyranni», som en del av menigheten, om hun var aldri så imponert. Skjønt, en mulighet for Fargespill kunne være å påpeke mot normalt at «selv Listhaug» ble begeistret. Listhaug kunne kanskje bruke Fargespill for å understreke et politisk poeng om integrering. Et spørsmål ville fortsatt være i hvilken grad de kunne møtes i beskrivelsene av hva de knyttet til begeistringen for Fargespill, og hva de med det ønsket at Fargespill skulle være.

I disse tider er det umulig å forbigå hvordan en affektiv økonomi gjør seg gjeldende i sosiale medier. Facebook-siden til Fargespill (Fargespill, s.a.) ble likt av 3086 pr. 15. august 2016, og 4571 pr. 1. mars 2018. Mens det før 2015 fra tid til annen bikket 100 liker-klikk på innleggene, aldri over 200, var det i løpet av 2016 flere innlegg med både 2-, 4- og 600 liker-klikk. I skrivende stund er oppslutningen ved liker-klikk noe lavere igjen, med antall opp mot 200. I kommentarfeltene legger publikum stadig ut heiarop og reaksjoner. Det er gjennomgående begeistrede støtteerklæringer som dukker opp. Beskrivelser som «fantastisk», «inspirerende», «imponerende», «sjarmerende», «magisk», «vakkert» og «rørende» er gjengangere i kommentarfeltene sammen med smilefjes, hjerter, applauderende hender, tompler opp og utropstegn. Mange fokuserer på følelsesreaksjoner som tårer i øynene, klump i halsen og gåsehud. Én sier at det er «[l]enge siden jeg har grått så godt og lenge! Ikke siden forrige forestilling, faktisk». En annen påpeker humoristisk at selv den tøffeste må gi seg over: «Jeg kjører pickup og er skallet, skal liksom være så tøff. Som vanlig gråt jeg etter fem minutter :-)). Forestillingen betraktes også som noe som setter spor. Den kalles en «boost» og en «vitamininnsprøytning». De som har kommentert på Facebook, lar seg altså begeistre av det samme som de som har skrevet anmeldelse hos Ticketmaster. De forteller om sterke følelsesmessige opplevelser, bred appell og unikt samfunnsengasjement, og de unner «alle» å oppleve Fargespill. Med en så tydelig flerkulturell agenda er det kanskje oppsiktsvekkende at det så å si ikke finnes skeptiske ytringer i kommentarfeltene. Det er imidlertid ett hederlig unntak, i kommentarfeltet under en video fra Kongeparets 25-årsjubileum postet 25. juni 2016, et opptak av et nummer der ulike Fargespill-deltakere presenteres med hvor de kommer

fra og hvordan de danser. Blant «fantastisk», «nydelig» og «stolt» ligger et tørt og resignert «[w]ell, there goes Norway. Bye, Bye Norwegian culture.» Kommentaren har verken fått likerklipp eller annen respons.

Jeg la merke til at svært mange av de som reagerte på Fargespills innlegg med likerklipp og hjerter hadde Facebook-profiler med norskklingende kvinnenavn. Jeg undersøkte derfor forholdet mellom det jeg antok var mannsnavn, kvinnenavn, norskklingende og utenlandsklingende navn på lista over folk som likte et utvalg av innleggene i 2016. Andelen menn (basert på mine antakelser ut fra profilnavn) lå på mellom 10 og 18 %. Andelen utenlandsklingende navn lå på mellom 6, 5 og 23 %. Det er altså et markant flertall av norskklingende kvinnenavn blant de som aktivt støtter Fargespill på Facebook. Ser en på andelen utenlandsklingende mannsnavn, ser det imidlertid ut til at det er en større andel menn som engasjerer seg blant de med utenlandsklingende navn, nemlig mellom 16 og 43 %, enn blant den totale andelen menn. Kanskje sier dette noe om hvem som engasjerer seg på Facebook generelt, kanskje noe om hvem som engasjerer seg i kultur generelt eller mangfoldskultur spesielt. Kanskje sier det noe om hvem som engasjerer seg i Fargespill, eller kanskje sier det mer om hvem som ønsker å gjøre sitt Fargespill-engasjement offentlig. Undersøkelsene kan ikke tjene til annet enn å løfte fram en problematikk som kan undersøkes videre med et annet forskningsdesign, men koblet med det faktum at 1 av 20 assistenter som var frivillig engasjert i Fargespill mens feltarbeidet mitt pågikk, var menn (og den ene sågar hadde utenlandsklingende navn), ser det definitivt ut til å være en affektiv økonomi koblet til kjønn og etnisitet som er verdt å undersøke nærmere.¹¹⁴ Det er også grunn til å tro at oppslutningen varierer med innleggets karakter. Innlegg som fokuserte på integrering hadde for eksempel i denne undersøkelsen lavere oppslutning fra profiler med utenlandsklingende navn.

Pressens musikk- og kulturanmeldere deler det private publikums entusiasme. Fargespill har fått mye spalteplass i lokalpresse som Bergensavisa og Bergens Tidende, men de har også fått oppslag i riksmedier ved eksempelvis Aftenposten og NRK. Journalistene berører mange av de samme temaene som publikum, men går, som seg hør og bør, noe dypere inn i hva entusiasmen dreier seg om. Først og fremst tematiseres de sterke følelsene som Fargespills forestillinger setter i sving, og dette betraktes gjerne samtidig som indikator på kvalitet. Et godt

¹¹⁴ Denne undersøkelsen sier lite om den affektive økonomien i klasse- eller utdanningsperspektiv, men undersøkelser av kunst- og kulturbruk viser at utdanning er den mest utslagsgivende faktoren (se for eksempel Mangset, 2012).

eksempel var da NRK P2s program Kulturhuset (Rasmussen, 2016) skulle oppsummere Festspillene i Bergen 2016. I studio var Frode Bjerkestrand, kultureddaktør i Bergens Tidende, og Marion Hestholm, musikkjournalist i P2, invitert for å fortelle om det de personlig opplevde som høydepunkter under årets festspill. Bjerkestrand forteller at han satt og gråt under Fargespills konsert og at det var dette som hadde absolutt størst emosjonell appell for ham, «selv for sånne forherdete journalister som meg».

Bjerkestrand: [J]eg var litt uforberedt på det som skjedde på scenen, jeg har aldri sett det live før. Men det som slo meg, er at det er ikke bare sånt eh, velment integreringsprosjekt, dette er et prosjekt med veldig høy kunstnerisk og musikalsk kvalitet. Det er veldig velkomponert, det er veldig rørende ... (ler litt) ... når hundre barn inntar scenen og danser og synger og.. utstråler livsglede, som er utrolig sjelden vi ser, selv i Bergen, så gjør det veldig sterkt inntrykk, definitivt.

Programleder: Så det var dette med barn på scenen?

Bjerkestrand: (Trekker pusten) Nei, ikke barn på scenen, det var, det var hele intensjonen, jeg tror det bryter gjennom en sånn derre vilje til å se det aller beste i alle mennesker ... i Fargespills repertoar og uttrykk, alt fra den sarte barnevisen fra Burma til eh, store dansenumre fra Somalia. Og akkurat den velviljen, den setter altså norsk integreringsdebatt i et nokså grelt lys. ... [S]amtidig, musikalsk har det en veldig høy kvalitet med Ole Hamre som dirigerer dette fra slagverket sitt.

Deretter blir Hestholm spurt om hun ble like rørt.

Ja, sikkert minst, altså ... jeg har jo vært på Fargespill før eh, og jeg er jo ikke dummere enn at jeg tar den vannfaste mascaraen den kvelden ... Prosjektet er magisk, og jeg hadde med mine små også, og de satt som fjettet og var veldig imponert, og, ja. En grunnleggende feelgood forestilling.

Fargespill utpekes av begge som festspillenes høydepunkt basert på den emosjonelle appellen koblet til høy musikalsk kvalitet og en velvilje for å ta mangfold på alvor. Det er verdt å merke seg hvordan Bjerkestrands beskrivelser ligger nært opp til Fargespills egne formuleringer, noe som selvsagt kan skyldes at han har lest Fargespills pressemelding eller snakket med ledelsen.

Spinoza (1677/1966, s. 143) påpeker at «enhver streber i den grad han kan, efter at alle og enhver elsker det som han selv elsker, ... derav kommer dikterordet: *La oss som elskende i samme grad håpe og frykte; grusom er den som kan unnvære noe som en annen har kjær*». Rundt Fargespill skapes en positiv affektiv økonomi der de som har opplevd en forestilling, ønsker å fortelle til all verden at de burde få det med seg, og der folk nærmest kappes om å ha blitt mest emosjonelt berørt – og det gjerne mot normalt. «Fargespill fikk Herman Friele på beina»

(Nilsson, 2016). «[T]il og med Bergens nye kulturråd Gunnar Bakke lot seg rive med» (Bergensavisen, 2012). Det ser ut til å være krefter i Fargespillers forestillinger som overmannen om ikke grinebiteren, så både den stive og den selvhøytidelige – selv den tøffe, skallede pickupføreren og den forherdede journalisten. Det kan være relevant å minne om en myte om nordmenn og norsk selvfølelse som en Ringnes-reklame fra slutten av 90-tallet døpte *Norwegian Inherited Stiffness Syndrom – NISS(E)* (Reklamefilmercom, 2010). I denne reklamen finner en forsker med afrikanske aner et botemiddel i form av lettøl, og som ved et trylleslag, forvandles det norske folk fra stive og munnharpespillende til løssluppent discodansende.

6.4 Med gåsehud som autopilot

Mange i Fargespill satte følelser i sammenheng med en umiddelbar innsikt i noe. Spesielt blant enkelte musikere var det en opplevelse av at de hadde en kommunikasjon gjennom musikken som gikk av seg selv, der musikken plutselig virket på uforklarlig vis. Noen fortalte at de som regel ble drevet av en umiddelbarhet når de jobbet fram musikken.

Det er ingen ting som er planlagt. De gir meg.. [et] eksempel, «her har du et.. hør på dette». Og så hører jeg på det, og så bare føler jeg det med en gang. ... Jeg bare gjør det jeg føler for, det som faller meg naturlig. Og sånn blir det. (Intervju, 23.03.2015)

For enkelte var denne formen for umiddelbarhet et slags overlatt manifest: «Når det gjelder kvalitet, overlater jeg ikke noe til hjernen. Alt går på autopilot» (intervju, 18.11.2014).

Begeistring for denne måten å jobbe på hang nært sammen med fysiologiske, emosjonelle reaksjoner. Når hele orkesteret satt med gåsehud, oppstod en helt spesiell følelse av fellesskap og av musikkens kraft:

Det er jækla gøy, for det atte det er en sånn.. felles greie når vi sitter og spiller, sant, og så er det et eller annet som ikke virker, men kanskje vi skal gjøre det sånn.. så prøver vi igjen ... og så er det bare «chooch»... og det er alle. Så er alle samstemte, rett og slett. Og så.. liksom sitter vi og spiller, og så... og så bare kjenner jeg, her er noe.. og så gjør jeg sånn... (løfter opp armen og kikker på den) og så ser jeg bort på [musiker], og så sitter [musiker] også sånn.. «oh!», så er det akkurat det samme (ler), skjønner? (Intervju, 18.11.2014).

Gåsehud ble dermed et kjennetegn på kvalitet, og når den kom hos flere på én gang, ble musikken en slags magisk, felles opplevelse. En slik opplevelse er på sett og vis en bærende idé

for Fargespill slik det presenteres i manualen, på hjemmesider og blant mange av deltakerne i studien. Det medfører ikke bare sterke og fine følelser, men sterke og fine følelser *i fellesskap og av fellesskap*. Spontane fellesskapsfølelser blir spesielt lagt vekt på i forbindelse med at barna er med på å synge folkemusikk fra ulike kanter av verden. En av fortellingene som utad er med på å definere Fargespills historie og Fargespills prosjekt, er den om Ali Al Badri som spontant begynte å synge arabisk folkemusikk da han hørte en norsk folketone (Hamre, 2011b, s. 18). Dette øyeblikket vendte frustrasjon til glede og problem til ressurs, og det knyttes til en umiddelbar forståelse av og gjenklang i ukjent musikk. Folkemusikk blir av Fargespills gründere tilkjent å være spesielt godt egnet for denne typen opplevelser: «Materialet vi bruker, trigger alle fordi det har disse universelle kvalitetene. Ungene elsker hverandres sanger umiddelbart, uansett hvor de kommer fra i verden» (Bræin, 2011a, s. 34-35).

Imidlertid var det ikke alle som hadde opplevelsen av en slik automatikk blant deltakerne i studien. En musiker mente at vedkommende muligens ikke hadde like god «connection» som de andre i bandet. Denne musikeren var ikke sikker på om det vedkommende spilte, ble lagt merke til, ettersom de snakket lite om det de spilte.

Jeg: Men em, opplever du at du blir... forstått når du prøver å formidle noe om hvordan du syns musikken skal være? For jeg.. regner med at d-, de ofte er interessert i å spille på en måte.. på bølgelengde med deg, at de på en måte spiller den musikken som du kan, og de ønsker å få til det?

Musiker: Ja. Nei, jeg eh, jeg tror jeg aldri sier noe.

Jeg: Nei?

Musiker: For jeg eh, jeg har ikke selvtillit til å eh.. (ler) til å si noe, egentlig. Men det jeg gjør, det er at jeg bare spiller og håper at de legger merke til det (ler). Asså, på noen sanger, så har de ikke sagt at jeg skal spille, men.. jeg får en idé om at jeg skal spille der, og så spiller jeg.. enten så legger de merke til det eller ikke. Em.. men jeg har liksom ikke lyst til å gå fram og bare «du, hørte du på meg?»

(Begge ler.)

Musiker: Hvis de ikke legger merke til det, så var det kanskje ikke så kult. Men det er en veldig dum tankegang, for at.. jeg må jo på en måte få ut.. asså, du får jo mer ut av å diskutere. Men jeg er veldig redd for å.. få mm.. em, kommentarer som jeg kanskje blir litt eh... såret av. For jeg har opplevd det før, med [folk fra min kultur] som kanskje ikke er like flinke til å... jah. M-m. [...] [Og jeg prøvde å si fra en gang], men eh... jeg tror at etter det torde jeg ikke spørre [mer]. Men [musiker] er veldig snill (ler litt). Det var på den eh, (synger), der er det en litt spesiell takt som går, da. Og [musiker] brukte [instrument] på den sangen.. at det bare liksom fløt. Eh, at det ikke var sånn grunn..takt i den eh, mel-, eh sangen. Og så spurte jeg om det kanskje var mulig at [musiker 2] kunne bruke mere [instrument] på en litt fastere måte. (Trekker pusten.) Em.. men så sa [musiker] at det fungerte ganske greit, men at det var en bra idé. Og da følte jeg at det ble litt sånn «smatter) ahh.. nei, okei. Kanskje det ikke var (ler litt) så smart at jeg sa det» (ler). Asså, jeg må ikke forvente at [musiker] skal si ja til det jeg sier. Men jeg følte liksom at det, fra den bakgrunnen jeg har, altså.. fra den.. *kulturen* jeg kommer ifra og med den.. ja. Så følte jeg liksom at det manglet en liten greie der.

Jeg: Du satt rett og slett på en.. kompetanse.. om hvordan den musikken..

Musiker: Æh, kompetanse (ler) er vel å ta litt å ta hardt i, men...

Jeg: Jo, jo. Vi kaller det, vi, vi kaller det kompetanse. Jeg kaller det det. Så trenger ikke du å gjøre det.

Musiker: Ja.

(Begge ler.)

(Intervju, 03.02.2015)

I dette intervjuutdraget framstår det som et problem at musikerne «aldri» snakket sammen. Gjennom det som ble italesatt, kan det anes en mengde brudd i flyten ledsaget av små og store sorger. For det første påpekte denne personen sin egen unnvikethet ved det vedkommende kalte mangel på selvtillit. Vedkommende arresterte seg selv ved å konstatere at den vanlige strategien, å bare spille uten å bringe ærendet sitt på banen, ikke fungerte. Samtidig var det en strategi for å unngå et annet onde, å bli såret, ettersom vedkommende hadde hatt erfaringer med det i ulike sammenhenger tidligere. Det fantes likevel et driv og et initiativ. Musikeren fikk ideer til å spille og hadde stadig et håp om at det skulle oppdages og bli verdsatt, på tross av at det ikke hadde for vane å skje. Slik jeg leser det knyttet vedkommende en form for dristighet til det å spille: å kaste seg utpå selv om det ikke var avtalt. Det kan være dristig å trosse frykten for ikke å bli lagt merke til, eller at de andre i verste fall ikke skulle like bidraget.

Når dette som var håpet på, ikke inntraff, oppstod *skuffelse*, som i henhold til Spinoza (1677/1966) er en sorg knyttet til noe en har håpet. Denne personen later til å ha blitt skuffet over det samme flere ganger. Skuffelsen kan samtidig ha hatt sammenheng med vedkommendes håp om å bli bekreftet, et behov kanskje andre i bandet ikke hadde, eller et behov de ikke var klar over at de hadde, fordi det kontinuerlig og derfor umerkelig ble stillet. Denne personen italesatte også det som kan kalles *anger*, en «sorg ledsaget av ideen om en eller annen gjerning som vi tror vi har gjort ut fra en fri beslutning i sjelen» (Spinoza, 1677/1966, s.

171): «Kanskje det ikke var så smart at jeg sa det.» Smerten som ble påført kunne nok handle om avvisningen av forslaget, men kanskje vel så mye om tanken på å ha virket frekk eller framfus eller å ha insinuert at det de andre gjorde ikke var bra nok, tanken på å ha påført andre smerte, og dermed igjen tanken på at denne affektive snuoperasjonen kunne falle tilbake på en selv. Smerten måtte i så fall likevel balanseres mot *lengselen* etter at musikken skulle fungere som ønsket. Ifølge Spinoza er lengsel «begjær efter en eller annen ting som oppmuntres ved erindringen om denne ting og samtidig hemmes ved erindringen om andre ting som utelukker den efterlengtede tings eksistens» (s. 174). Musikeren så ut til å ha en nokså klar idé både om ønskede funksjoner og det som utelukket dem. Det skulle være en fast rytme, men det bare fløt. Det er mulig å ane en konflikt mellom flere hensyn: å holde seg i skinnet med egne ønsker og behov, «jeg må ikke forvente at [musiker] skal si ja til alt jeg sier», og behov som vedkommende vurderte seg berettiget til å ha, «fra den bakgrunnen jeg har».

Jeg leser i dette et driv mot å bevisstgjøre og få kontroll på hva som skjer, i tråd med Simondons (1958/1989) majoritære relasjon til omverdenen. Kanskje var det mer håndterbart selv å være skyld i sin egen situasjon. Det kan en i teorien gjøre noe med. Kanskje var det også opplevd som en mer høflig og høysinnet holdning. Musikeren hadde ideer om hva som kunne føre fram til ønsket resultat, men det var en nokså fastlåst situasjon som ble beskrevet i dette tilfellet. Flere ganger konkluderte vedkommende: «Jeg burde snakket med folk, egentlig.» En kan dermed anta at drivet mot å kalkulere og få oversikt over hendelsene, å skaffe seg adekvate ideer om dem, kunne ha utallige underbevisste årsaker som virket på handlingstrangen. Slike analyser må betraktes som skisser og tankeeksperimenter basert på det som for meg ser ut til å være virksomt. Imidlertid er det nokså åpenbart at denne samtalen hadde en affektiv profil der det på mange fronter var noe som bremsset.

I en samtale jeg hadde med en annen musiker, virket det som om erfaringene var ganske annerledes. Musikeren fortalte hvordan vedkommende hadde utviklet en samstemthet med spesielt én av de andre musikerne:

Musiker: Vi leser hverandre, og... vi kjører så å si nesten samme stil, og det er litt morsomt. Men jeg eh... (pause) jeg vet ikke om det er bevisst eller automatisk, men det skjer veldig sånn naturlig, og det blir jo en lek, da, når [musiker] «da-ka-ta-da-ka-ta» og så svarer jeg [*da vet du?*], og så sitter begge og «ten-ten-ten-ten-ten-ten-ten-te», og så sitter vi og venter på.. når vi skal.. inn igjen i grooven, for vi.. når det er så, det er alltid gøy (trekker pusten) å.. hoppe ut av... og gå inn igjen. Uten at det skal bli.. feil. Og eh, noen ganger så går det veldig bra, og andre ganger så kan det bli litt rot. Men det er bare, vi tar det med et smil. For det er akkurat som en utfordring, og det er sånn gøy. Det er sånne ting vi gjør. Og det kan skje plutselig, det.

Jeg: Er det det du mener liksom med, med, når du sier konkurranse, at det, at dere utfordrer dere selv, asså at dere to sammen eh.. legger ut på en sånn eh.. nå prøver vi dette?

Musiker: Ja, for noen ganger så kan jeg midt i en låt bare.. slå til med «teng-teke-deng-teng-teng», og så kan [musiker].. selv om [musiker] ikke skal gjøre det, så, eh, så, så svarer [musiker]. Og så gjør jeg noe annet, og så svarer [musiker] der, og så gjør [musiker] noe, og så svarer jeg. Derfor kan jeg si at det kan bli litt som en konkurranse, men det er samtidig ikke. Det blir jo å utfordre hverandre, rett og slett, da, men eh, ikke på vondt, bare på gøy.

Jeg: Det er morsomt.

Musiker: Ja, det er gøy. Vi koser oss! (Ler.)

Jeg: Ja, ja, det ser jeg virkelig! Og jeg syns jo det er veldig... veldig gøy, jeg også [utydelig].

Musiker: Ja, vi har hørt mange syns at det er gøy å se på oss spille og vi, vi glemmer jo de. Vi sitter og ser på hverandre og så «æææh!»... sitter der med tungen ut. Ja. Heh.

[...]

Jeg: Har du opplevd noen situasjoner hvor dere liksom tydelig har vært eh, hvor det har vært ulike oppfatninger om den musikken dere spiller? At du på en måte har merket at eh, de spiller noe eller synger noe, mens jeg eller vi gjør noe helt annet, asså, skjønner du?

Musiker: Ja, ja. At det, at det i, at noe ikke stemmer eller sånn, ja. Jo, vi har jo opplevd det, men det har aldri vært så krise. Det er, vi har alltid... eh... (sukker) asså, vi er veldig flinke på å finne løsninger veldig fort. Og det som er så bra, hele bandet... alle er så gode, og de klarer å komme med en løsning. Så hvis ikke, hvis noen sitter sånn, så vet med én gang andre.. «ja men, hva hvis vi prøver dette her». Og så gjør vi det... og så går det bra, sant, så alle er egentlig alltid åpne. Vi prøver ting før vi sier nei. Vi prøver ting, og så «fungerer det? Ja, det fungerte». Ja.. «vi kan prøve det, da, bare for sikkerhets skyld». Og så prøver vi det, «ja, det gikk ikke bra. Nei, men da...», sant. [Det er et] veldig greit band å jobbe med. Vi løser det veldig fort, og... (pause) jeg syns vi spiller ganske kult, jeg (ler litt).

Jeg: Ja, (ler) men det syns jeg òg. (Ler.) [...] Har du opplevd noen ganger at du kunne ønske at en låt eller en dans skulle være på en bestemt måte, men, men så har.. så er det ingen andre som egentlig har vært enig i det, sånn at det har blitt noe annet, liksom?

Musiker: Ja, jeg har kommet med innspill her og der, men eh, jeg har aldri vært n... jeg er ikke sånn at jeg er sur hvis ikke du, e-he... eh, ja. Men jeg har kommet med «hva hvis du prøver å gjøre det», liksom, «du kan jo prøve, da». Og så, finner vi ut at det gikk bra, så er det bra. Hvis ikke, så.. nei, da er det greit. Men det blir sånn når du er med i Fargespill så lenge, og du har... når du vet at det er noen ting som kan være kult og ikke kult, så...

Jeg: Tenker du at den, hva skal vi si, den sansen, eller hva jeg skal.. kalle den for, at, at den har forandret seg hos deg fra du begynte og til nå?

Musiker: Ja, ja. Før, så var jeg mye mer sånn... «jeg gjør det jeg får beskjed om». Mm... så som sagt, når du, når du har show i så mange år og du vet at ved å gjøre dette, så kan det se bedre ut, og ved å gjøre dette her, så vil det være bedre, eller det og det, så kommer du med innspill. Og eh, jeg t, jeg tør å si eh, å snakke om meninger og... Ja. Det er ingen som har stoppet meg ifra det, det er ingen som har vært noe negativ til det, så det... Det er litt eh, alt er sånn naturlig. (Intervju, 23.03.2015)

Denne musikeren italesatte et ganske annet driv. Det var lite som buttet og lite som frustrerte. Det var nærmest en ustanselig flyt av moro som sjelden ble brutt, og ble den det, opplevdes det sjelden smertefullt. Det var heller en ny dimensjon som genererte større glede. Musikerne leste hverandre, og det ble en lek. Musikken opplevdes av denne personen som et gjensidig initiativ som ble bekreftet og stadig var i utvikling. En kunne si at de levde farlig, i den forstand at de la

ut på musikalske krumspring ved å utfordre de musikalske rammene mer og mer. Det var i så måte en *dristighet*, slik Spinoza (1677/1966) ser det som «det begjær hvormed man opphisses til å gjøre noe som er forbundet med en fare som ens likemenn frykter for å utsette seg for» (s. 177). Her ble det skapt bånd mellom to dristige, som ble styrket av gjensidig *berømmelse*, «glede ledsaget av ideen om en eller annen handling som vi forestiller oss andre roser» (s. 174) og *takknemlighet*, «den kjærlighetsiver hvormed vi streber etter å gjøre godt mot den som av en tilsvarende kjærlighetsfølelse har øvet en velgjerning mot oss» (s. 176). Etter at de hadde tøyd det så langt at de nærmest mistert kontakten med det de holdt på med, voldt det ingen smerte. Det var en del av gleden ved leken. Det som stod på spill i disse øyeblikkene, var ikke først og fremst en usikkerhet rundt hvorvidt andre fant glede i musikken. Det kunne nok eksistere som et relieff, men det stod tilsynelatende ikke på spill som et usikkerhetsmoment. Hvorvidt det ble opplevd som smertefullt av øvrige musikere, andre Fargespill-involverte eller publikum, framgår ikke nødvendigvis. Men vedkommende hadde tillit til at det som var moro for dem, også var moro for andre, selv om de, slik det er artikulert her, ikke bevisst var en del av dette samvirket. Det som stod på spill for denne musikeren, var en utveksling av musikkhandlinger der den ene tok initiativ til å tøyne strikken gjennom sin handling, et påfunn som ble bekreftet av den som musikkhandlingen var rettet mot, enten ved å speile påfunnet eller ved å spinne videre på det. Og den andre musikeren svarte, «selv om [musiker] ikke skal gjøre det». Det er litt av en bekreftelse og kjærlighetserklæring.

Det er ikke bare i samspillet med denne musikeren at det var god flyt. Musikken som bandet skapte i fellesskap, brakte glede. Den fungerte alltid fint, og gjorde den ikke det, hadde de strategier for å få det til. Strategiene innebar at alle kom med initiativ, og alle ble bekreftet. Slik musikeren fortalte om det, lot det til å finnes en felles oppfatning av hva som fungete og ikke fungete. En spilte noe, og etterpå visste alle umiddelbart om det var bra eller ikke bra. Det hersket tilsynelatende ingen smerte forbundet med å komme med et forslag som ikke fungete. Musikeren italesatte sin egen selvtilit når det kom til å bringe egne meninger på banen, og kommenterte videre at vedkommende aldri hadde blitt møtt med negativitet fra de andre. Slik ville det å komme med egne meninger ikke stå i opposisjon til det å være *elskverdig* og *beskjeden*, som blant annet innebærer et «[begjær] etter å ... unnlate å gjøre det som er ubehagelig for [andre]» (s. 178). En mulig ønsket beskjedenhet viste seg også i bevisstheten rundt ikke å «bli sur» dersom forslaget ikke falt i god jord.

Slik ting er italesatt i dette utdraget, opplever jeg det hersket en grunnstemning av tillit til at omverdenen ikke motarbeidet viktige prosjekter, en *trygghet*: «en glede oppstått av en fremtidig eller fortidig ting som det ikke lenger er grunn til å nære tvil om» (s. 167) Ikke en eneste skuffelse var forbundet med det slik det var italesatt, heller ingen anger eller lengsel. Denne personen hadde en *ro i seg selv*, «en glede oppstått ved at et menneske betrakter seg selv og sin handlekraft» (s. 170). Det var også forbundet med en naturlighet. Det ble slik automatisk, delvis forklart ved at kapasiteten var ervervet ved erfaring, men også forklart ved at andre hadde rost og bekreftet initiativene som vedkommende hadde kommet med.

Det kan anes to ganske ulike grunnstemninger hos de to musikerne, i alle fall i henhold til disse italesettelsene. Der den ene kan sies å domineres av en *ydmøyhet*, en sorg over å betrakte egen avmakt, kan den andre sies å domineres av *ro i seg selv*, en glede over å betrakte egen handlekraft. Italesettelsene har sammenheng med hvordan tidligere opplevelser hadde gitt dem tillit eller mistillit til gledelige utfall. Et interessant aspekt er at den som kunne sies å oppleve *ro i seg selv*, her fulgte en minoritær mentalitet, og hadde ikke nødvendigvis adekvate ideer om teknisiteten. De kunne selvsagt virke adekvate, ettersom verden likevel gikk vedkommendes vei. Kanskje kjentes det uviktig å etterstrebe en teknisk mentalitet: «Til arbeid uten hindringer, er fornemmelser tilstrekkelige,» som Simondon (1958/1989, s. 245) skriver. «[S]å lenge teknikken lykkes, inviteres ikke vitenskapen». Den som i dette tilfellet kunne sies å være preget av *ydmøyhet*, hadde flere adekvate ideer om sammenhengene og hva som ville ha økt handlekraften. Det som dermed dukker opp som en problemstilling, er at noens mangel på adekvate ideer, eller mangel på interesse for dem, samtidig risikerer å være utgangspunktet for en annens avmakt. Hvis vi ser dette i lys av Simondons affektivt-emotive drivkraft, blir det som føles som automatikk, prisgitt at handlingenes funksjonsbærende strukturer konstant stemmer over ens med viktige prosjekter, hva enten de er bevisste eller ubevisste. Om det skjer, naturaliseres denne situasjonen: «alt er sånn naturlig». Når det som framstår nødvendig også er behagelig, er det kanskje få grunner til å lete etter noen spesifikke årsaker til at det henger sammen slik. Det behovet kommer når ubehaget melder seg og det en ønsker seg ikke kommer automatisk. «Når teknikken mislykkes, er vitenskapen nær» (Simondon, 1958/1989, s. 246). Derfor blir det å snakke sammen for enkelte en strategi for å øke sin handlingskapasitet og sin lykke, mens dette for andre vil bli å ødelegge en magisk opplevelse. Det er først når musikalske trefninger oppstår at behovet for avklaring melder seg. Behovet er også prisgitt hvert enkelt subjekts affektivt-emotive profil, så å si. Samtidig er det ikke nødvendigvis slik at aktøren som

fikk sine prosjekter avbrutt, ikke kan sies å ha handlekraft. Vedkommende i dette eksempelet var tilsynelatende i besittelse av stor tankekraft (Spinoza, 1677/1966), som er et viktig utgangspunkt for å kunne involvere seg i konstruktive samvirker. Vedkommende inntok en teknisk mentalitet der det som kunne vært en passiv lidelse, ble aktivert som adekvat idé. Med Simondons formulering er mennesket «avbrutt, men ikke fremmedgjort»¹¹⁵ (Simondon, 1958/1989, s. 104).

En hendelse jeg observerte kan illustrere et annet poeng i denne sammenhengen. Følgende foregikk under en gjennomkjøring der bandet nettopp hadde nerdet seg inn i en rytmisk kjempesleng med C-moment:

[Aktør] står på scenen for gjennomkjøring av sitt nummer. Bandet har øvd inn en ny groove som ikke er så lett å finne logikken i. Dette er en aktør som vanligvis har full kontroll, men her har de virkelig satt henne på prøve! Det er ikke hvem som helst som kunne gjort det der. [Leder] kommer bort og står og holder vedkommende i hånda for å være med og finne ut av hvordan vedkommende skal komme inn i det. Bandet viser hvordan de spiller. [Leder] klapper og bruker hele kroppen for å oppfatte hva som skjer. De prøver igjen. Plutselig får de signal fra [musiker] at nå skulle de ha startet. [Leder] rister på hodet og sier: «Det blir for sløyt, altså.» (Basert på feltnotat fra 21.03.2015)

Slik jeg oppfattet situasjonen, var lederen her i full sving med å mobilisere hele kroppen til å finne adekvate ideer om logikken i musikken. Denne gangen var det ikke så mye hjelp å få fra bandet, som viste hvordan de spilte, men uten å gå nærmere inn på hva som stod på spill. Likevel, markeringene er der den dag i dag, og både aktøren og en større gruppe som er med på nummeret, har full kontroll. Om Fargespills rammer kan forårsake frustrasjon, tilbyr de også høye forventninger og et stillas som gjør at de med den største selvfølgelighet mestrer utfordringene. Da jeg møtte dem igjen i januar 2016, stod hele gjengen med stort og smått på scenen og sang og klappet i 7/8. Jeg spurte en leder hvordan de hadde øvd på det, og da svarte vedkommende at det hadde de i grunnen ikke fokusert særlig mye på. De hadde klappet litt, men ellers forstod barna ganske intuitivt hvordan melodien skulle være. Jeg følte meg innhentet av gamle fordommer som jeg stadig forsøker å motarbeide, om at noen typer musikk skulle være for vanskelig for barn. Noen ganger er det best ikke å ta ting ut av sin egentlig ganske enkle sammenheng. En minoritær holdning er også av det gode. Dersom de *ikke* hadde fått det til, derimot, slik som i det forrige eksempelet, vil logikken være viktig å peke på. Det er

¹¹⁵ «interrompu mais non aliéné» (Simondon, 1958/1989, s. 104)

samtidig også mulig at mange av barna får det til fordi alle de andre er der og får det til. En av deltakerne i studien, som nettopp var blitt gammel nok til å begynne, viste meg i intervjuet hvordan de sang og danset på et av numrene i Fargespill. Det stoppet opp. Aktøren visste ikke hvordan det var, ikke i dette rommet, ikke uten de andre aktørene. Hendelsen i kapittel 5.5.1, der rytmen i [Navn på land]-dansen ble gjengitt svært ulikt, er også et eksempel på hvordan en kan få til noe i sin sammenheng, men ikke utenfor sammenhengen, fordi en ikke har fått tak på logikken. Fargespill-ensemblet kan på mange måter øke den musikalske handlekraften, ved at de kan være med på noe de ikke kunne ha fått til på egenhånd. I mange tilfeller trenger de ikke å ha en adekvat idé om sangene og dansene, for de kan flyte med. Imidlertid er adekvate ideer om musikken en forutsetning for å kunne være selvdreven og for å kunne være med på å forhandle. Å koble seg på og bli båret fram av gruppa kan gi velvære og handlekraft, men en er prisgitt andre.

Som Simondon (1958/2013) skriver, er det affektivt-emotive det domenet hvor individene i en gruppe møtes. Det er en samværsform mellom individer, ikke mellom spesifikke realiteter. En bør derfor slik jeg ser det være forsiktig med å knytte opplevelsen av umiddelbar gjenkjennelse til en felles musikkforståelse. Når gåsehuden utløses, kan det føles som en automatikk, fordi det stemmer over ens med egne prosjekter og egen forestillingsverden. Dersom det stemmer over ens med noen prosjekter hos alle, vil musikkhendelsene foregå uten besvær, til glede for alle. Gåsehuden er ikke nødvendigvis noen pålitelig autopilot dersom andres avbrutte prosjekter går under radaren.

6.5 Like og forskjellige, enhet i mangfoldet?

Når Fargespill individueres som gruppe, oppstår samtidig en sakralitet med virksomme trosforestillinger som søker å finne en helhetlig dimensjon ved gruppas innside. Fargespill-prosjekt med å oppheve skillet mellom «oss» og «dem», innebærer slik sett å definere et større «vi». Når en føler seg *lik* som noen andre eller *forskjellig* fra andre, kan det ha noe å gjøre med hvem en identifiserer seg med. Skal en følge Simondon (1958/2013), er det nærmere bestemt den affekten som opplevde likheter eller forskjeller genererer, som spiller en rolle. Følelsene som oppstår i tilknytningen til ting, mennesker og grupper, kan romme en mengde mer eller mindre skjulte prosjekter og virksomme teknisiteter. I mitt datamateriale florerer det av ideer om likheter og forskjeller. Ideene har imidlertid som regel kommet i form av fornemmelser, og

jeg skal forsøke å nærme meg hva som ser ut til å være virksomt for *følelser av* likhet og forskjell og hva slike fornemmelser samtidig kan bevirke.

Likheter og forskjeller er et kjernetema både for Fargespills retorikk utad og for aktørene jeg snakket med. Slik omtales likheter og forskjeller i Fargespill-manualen:

I *Fargespill* er det viktig at vi våger å gi uttrykk for både det som skiller oss, og det som forener oss. Vi er like fordi vi er folk, og forskjellige fordi vi er forskjellige folk, og det er en kombinasjon av likhet og ulikhet som gjør *Fargespill*-møtene så rike (Hamre, 2011c, s. 52).

I intervjuene spurte jeg gjerne om deltakerne kunne sin noe om hva som ble oppfattet som likhet og hva som ble oppfattet som forskjeller. Ettersom Fargespill eksisterer med utgangspunkt i en tanke om at mennesker skal møtes på tvers av kulturer, er det nærliggende å gå ut fra at forskjeller dermed knyttes til ulik kulturell bakgrunn. Det var imidlertid ikke entydig slik, og hva likheter og forskjeller innebar, kunne være høyst varierende.

Aktør: Eh, [når det gjelder] sånn.. kul-, eh, -tur og sånn, så er vi ganske forskjellige.

Jeg: M-m?

Aktør: Men sånn... i måten vi oppfører oss og sånn, så syns jeg det er... ganske likt.

Jeg: Kan du beskrive en typisk Fargespill-oppførsel?

Aktør: Nei, det er jo ganske tullete.

Jeg: M-hm?

Aktør: Og lekent og...

Jeg: M-m. M-m. Så alle går rundt og tuller hele tiden?

Aktør: Ja, vi tuller jo ikke hele tiden, men.. for vi må jo være seriøse veldig ofte. Men det blir mye tulling òg...

(Intervju med aktør, 18.10.2014)

«Kultur» har altså ikke egentlig noe med oppførsel å gjøre, slik denne aktøren så ut til å oppleve det. For eksempel bidro alle til god stemning, selv om noen, deriblant denne aktøren, kunne synes at det ble litt *for* tullete i blant. At det likevel var det å være tullete som var typisk Fargespill-oppførsel, og ikke det å synes at en kanskje burde skjerpe seg i ny og ne, kan slik sett være uttrykk for en hegemonisk formasjon. De som mener eller foretrekker noe annet, er utfordrere til rådende praksis. Slik er det også interessant at det å være tullete her ble plassert som en fellesnevner, ikke som en forskjell der noen vil være tullete og andre ikke vil være det. Jeg skal ikke dvele for lenge ved å påpeke paradokser i et spontant svar. Det jeg ønsker å understreke, er hvordan *følelser av* likhet eller forskjell kan være svært irrasjonelt og samtidig

helt reelt. Problemstillingen viste seg å være av en slik art at flere måtte prøve seg fram for å komme til et svar, og endret kurs ettersom de ble uenige med seg selv.

En annen aktør var svært opptatt av hvor forskjellige de var, både med hensyn til kultur, språk, alder og hvor dyktige de var til å synge eller danse. Vedkommende hadde videre tenkt endel på at det kunne være ulike opplevelser av hva Fargespill var:

Fargespill, det er liksom, for meg, så er det sangkor. For noen, så er det jo dansetimer, liksom. Det er jo noen som nesten ikke synger og bare er med på alle dansene [...] For eksempel [aktør]. [Aktør] synger ikke, [aktør] har ikke sånn mikrofon eller noe sånn, men er dritgod til å danse. [...] For [aktør] er det sikkert litt sånn mere et... en forestilling, sant. Med sang til. For meg er det sangkor med dans. (Intervju, 15.10.2014)

Dette med forskjellighet ble det knyttet vekselvis gode og vonde følelser til. En av dem virket nesten skeptisk da jeg spurte om vedkommende syntes at de som var med i Fargespill, var forskjellige på noen måte:

Jeg: I hvilken grad føler du at de som er med i Fargespill er forskjellige, sånn på en god måte eller på en vanskelig måte eller...?

Aktør: Jeg synes at Fargespill-folkene, de er... de er ikke forskjellige, [ja] nei (ler litt).

Jeg: De er *ikke* forskjellige.

Aktør: De er ikke forskjellige. De er... bare veldig hyggelige... folk. Og de er... ja, jeg har det veldig bra med dem. De, de gjør ikke noe dumt. I det minste har ikke jeg opplevd noe dumt. Nei. Så jeg synes de er veldig greie. Normale folk.

(Intervju, 15.11.2014)

I denne situasjonen virker det dermed som at det å være forskjellig er knyttet til mennesker som er vanskelige å ha med å gjøre. I Fargespill, derimot, var alle «godhjerta», og vedkommende hadde ikke opplevd noen vanskeligheter. «Alt har gått som det skal».

Når en tenker at aktørene er svært forskjellige, kan det kanskje være vanskelig i det hele tatt å se at de kan ha noe til felles. Denne aktøren funderte lenge over hva det kunne være.

Aktør: Alle er jo liksom... okei, ikke alle er ungdommer, men.. vi er jo liksom.. alle.. liker [lederne] veldig godt (ler litt).

Jeg: Hva er det ved [lederne] som gjør at man må like dem?

Aktør: Man bare gjør det. Asså, merker ikke (ler litt) du det òg, holdt jeg på å si?

Jeg: Jo, jo.

Aktør: [Leder 1] er den som eh, har orden og... forteller og snakker og.. er liksom alltid glad. Og [leder 2] er alltid glad òg, men er litt mer sånn morsom.

[...]

Jeg: Så de er et slags samlingspunkt for eh, alle.. sammen?

Aktør: Veldig.

Jeg: Er det noen.. andre ting dere har til felles? Er det noe dere har til felles eh, musikalsk eller dansemessig, opplever du?

Aktør: Mm... asså... det virker litt som alle sammen liker det vi holder på med. Men eh... akkurat noen spesielle ting, jeg vet ikke helt, jeg... Jeg vet ikke. (Ler litt.) Vi har jo masse til felles, men hva, det er jo...

[...]

Aktør: Vi er veldig forskjellige mange av oss, men... alle sammen er jo liksom.. alle sammen er venner. Og.. asså, alle sammen er hyggelig med hverandre òg.

(Intervju, 15.10.2014)

I dette tilfellet var forskjeller av ulike slag så påfallende at det var vanskelig å finne en fellesnevner. Løsningen denne aktøren kom fram til, kan betraktes som en treffende illustrasjon på Simondons (1958/2013) beskrivelse av det affektivt-emotive som området for gruppeindividualitet. Om det ikke er noe annet de har til felles, så er de i alle fall veldig glad i lederne sine, som i dette utdraget knyttes til glede og moro. De liker altså de samme menneskene, og i tillegg liker de det holder på med, selv om de kanskje ikke liker det på samme måte og det kan være ganske forskjellige ting de driver med. Felles interesse for musikk og dans som grunnlag for fellesskapet var det flere av aktørene som nevnte. Fellesskapet var knyttet til positive følelser for det samme. Alle likte hverandre, var hyggelige med hverandre og klemte hverandre. Mange av deltakerne i studien kalte det «god stemning» eller rett og slett bare «stemning».

Mens noen aktører fant fellesskap i glede, kunne andre finne fellesskap i sorg og smerte. En aktør likte ikke så godt å være sammen med folk på fritiden, fordi erfaringen tilsa at mange fant på tull og lagde bråk. Aktøren hadde ikke inntrykk av at noen av de i Fargespill drev med slikt, selv om det aldri var godt å vite, ettersom vedkommende ikke kjente dem så godt. Det å være med i Fargespill var en fin måte å være sammen på selv om aktøren helst likte å være for seg selv. I den forbindelsen kom vi inn på hvorvidt fargespillerne var forskjellige.

Aktør: Det er i veldig stor grad.

Jeg: Hvordan syns du at dere er forskjellige?

Aktør: Sånn... liksom... vi har jo sånn.. vi har jo noen ting til felles.. samtidig, så har vi veldig forskjell. Litt sånn... eh... nei, vent litt (mumler). Sånn hva, nå må jeg bare tenke gjennom litt.

Jeg: Eh, mitt neste spørsmål var jo eh, hva dere har til felles.

Aktør: Liksom.. alle her.. har liksom... de fleste har ikke hatt det så bra som har kommet til Fargespill... alle er liksom... felles ting, vi har liksom hatt... jeg er faktisk litt usikker (ler). Alle her har.. jeg vet ikke om alle, da.. de fleste... har liksom hatt en dårlig bakgrunn, og så kommet til Norge, fordi bla-bla-bla og sånn skjedde. Litt sånn.. [folkegruppe], de må jo flykte fra [folkegruppe]... men det har ikke jeg opplevd, da, for jeg vokste opp i flyktningeleir i [[land]]. Men eldre søsken har opplevd det.

Jeg: Så, så.. du tenker at eh.. mange i Fargespill har hatt en lignende opplevelse, enten med at de har måttet flykte eller at de har.. blitt.. jaget, eller...?

Aktør: Ja, eller sånn.. tatt fra foreldrene.. mistet foreldrene.

Jeg: Hender det dere snakker om det?

Aktør: Nei, vi snakker ikke om det, men det er liksom.. av og til, så... jeg vet ikke, av og til forteller de det... av og til så... jeg vet ikke om jeg sier feil, da, men av og til, så ser jeg på folk... og så kan jeg liksom føle hva de føler. Liksom... når jeg ser på noen, så kan jeg bli veldig lei meg, plutselig. Selv om liksom... jeg vet ingen ting om folk, den personen... så kan jeg bli lei meg. Jeg kan syns synd på folk uten å vite hvordan de har hatt det.

Jeg: [...] Syns du det å være med i Fargespill... er noe som... som er bra da, liksom, er det noe som gjør ting.. bedre, eller blir det bare det samme?

Aktør: Det gjør liksom miljøet mye bedre, føler jeg. Fordi at vi kan.. bevise.. at flere kulturer faktisk kan jobbe sammen... å stå på scenen og lage et veldig stort show. Så jeg synes dette her er veldig bra. At vi er flerkulturelle. Og jobber sammen og har konserter og har det gøy sammen.

(Intervju, 16.11.2014)

Aktøren startet umiddelbart ut med å påpeke at de var veldig forskjellige, men endte med å vektlegge et fellesskap i smerten vedkommende antok at mange hadde vært igjennom. Samarbeidet kunne til en viss grad snu denne sorgen til en slags glede. Eksempelet kan også leses i lys av den affektivt-emotive interpersonlige tiknytningen som Simondon (1958/2013) peker på. Vedkommende kjenner ikke de andre, men kan føle det de føler. Her er det grunn til å minne om at det dreier seg om å fornemme en sinnstilstand, ikke omstendighetene for sinnstilstanden.

Det er tydelig at følelser av likhet og av fellesskap ikke har innlysende sammenhenger, og et slikt prosjekt må med Simondon (1958/2013) betraktes som en prosess mot å definere en enhet som ikke eksisterer annet enn som forhandlinger. Ideer om forskjeller og likheter er trosforestillinger som bidrar til å skape en gruppes sakralitet, heller enn å være utgangspunktet for den.

I Fargespill er det tette bånd mellom mangfold og forskjellighet og synet på musikk som følelsenes og det umiddelbares språk. Fargespill-prosjektet omtales som et forsvar for *mangfoldets velsignelse* (Hamre, 2011c, s. 52), noe som dermed samtidig forholder seg til en tanke om at mangfold eventuelt *ikke* skulle være en velsignelse. Prosjektet går på mange måter inn i en forutsetning der mangfold og forskjellighet oppleves som noe negativt. Forskjellighet

knyttet til frykt og andre vonde følelser og til problemer med samhandling og sameksistens, holdninger som mange i Fargespill (og de er ikke alene om det) opplever preger mediebildet og den politiske debatten. Fargespill plasserer seg på sett og vis både som et argument og som et botemiddel i en slik debatt: «I musikken og dansen blir det så tydelig: Hvor åpenbart det er at vi er like, og hvor berikende det er at vi er forskjellige!» (Hamre & Saue, 2011, s. 20). Fargespill blir et emosjonelt bevis på at mangfold er en velsignelse (Lyngbø får sågar gåsehud under fotsålene), og gjennom å jobbe slik Fargespill gjør, vil en nettopp kunne oppdage dette, både publikum og de som er involvert i prosjektet. Et prosjekt som Fargespill, som tar kunsten og musikkens intuitive muligheter på alvor, vil bidra til å legge til rette for, og stadig utvide, mangfoldets velsignelse. Mye tyder på at det er slik det virker. Fargespills opplevelser og publikums opplevelser ser ut til å bekrefte hverandre. Kanskje en dermed kunne kalle dette for en adekvat idé?

Jeg mener likevel det er grunn til å spørre hva slags forskjeller det er snakk om at vi møter på scenen. Det har vært nevnt at folk fra kulturens side har ulike holdninger til å møte opp presis eller ulike holdninger til viktigheten av å øve, men det kan neppe sies å være en av de berikende forskjellene som åpenbarer seg gjennom sang og dans. Paradoksalt nok har mange av forskjellene som har dukket opp i samtale, vært så store at de *ikke har blitt tatt med* i forestillingen, som for eksempel en sang som var knyttet til religion på en slik måte at den ikke kunne framføres, i alle fall ikke med instrumenter, og et nummer som var så langt at verken publikum eller aktører etter sigende ville ha holdt det ut. I tillegg har det vært snakk om et dansenummer som for publikum ble så obskønt at de holdt for øynene på barna, og en sangtekst med tilvarende obskønt innhold, som begge ble forkastet av hensyn til publikum og Fargespills verdier. Jeg blir derfor nysgjerrig på hva slags mangfold som både er berikende og som kan inngå i forestillingen som forskjellighet i likheten. Å avgjøre hva som er felles og hva som er forskjellig kan virke som en vanskelig og kunstig øvelse å gjøre seg. Kanskje er ikke forskjellene og ulikhetene relevante annet enn som fornemmelser: Vi er mange forskjellige folk, men vi *føler og opplever* at vi har et fellesskap.

Paradokset som oppstår mellom forskjellighet og likhet fordrer at en er *like i noe og forskjellige i noe*. Samtidig dreier det seg ikke egentlig om noe paradoks, om en skal følge Simondon (1958/1989). Det er snarere to sider av samme sak. For at forskjeller skal kunne framtre, må det opprettes en plattform som setter forskjellene i relieff til hverandre. Simondon omtaler dette som *figur og bakgrunn*, et teknisk og et religiøst domene, som gjerne tas for gitt

gjennom sammenhenger som er skjulte. Ved teknisk mentalitet må slike sammenhenger betraktes der de blir til, som teknisitet i henhold til sakralitet. Dersom forskjeller dreier seg om kulturelle forskjeller, slik at alle er like fordi de har en kultur, må vi være klar over det. Samtidig er det ikke uten videre uproblematisk å si at alle har en kultur. For det første er vi ikke nødvendigvis enige om hva det vil si å ha en kultur. *Har vi en kultur?* Er kultur noe vi gjør eller er det objekter? *Har vi en kultur?* Må kulturen være gammel tradisjon? For det andre er det fort gjort å dermed slutte at det mest grunnleggende ved folk, er at de kan knyttes til en kultur. Videre, å si at alle er like fordi de er folk, og forskjellige fordi de er forskjellige folk, fordrer at vi er enige om hva «folk» er. Det vil si, vi trenger i og for seg ikke å være enige om hva folk er, men vi må være enige om hva vi til enhver tid snakker om når vi snakker om «folk». Vi må følge logikken for hvordan vi mener folk fungerer, den logikken vi bruker som utgangspunkt for å hevde det vi hevder, eller forsøker det vi forsøker.

Mangfoldets velsignelse er i henhold til Fargespill-manualen avhengig av å «åpne sine grenser for å slippe den andre inn» (Hamre, 2011c, s. 54), en vilje til dialog på tross av forskjeller. Kanskje må den affektive begeistringsspiralen starte med en anstrengelse, slik en av deltakerne i studien opplevde at det å være med i Fargespill hadde formet vedkommendes holdninger og verdier:

Jeg setter veldig stor pris på... veldig mye [ved Fargespill]. Men verdier... alle har fordommer. Men [jeg har blitt bevisst på å] alltid fokusere på å finne det positive i andre mennesker og... og det at alle mennesker er, vi er jo like alle sammen. Så... være mer åpen. Og tenke at jo større, jo mer forskjellige vi er, jo mer har vi å lære av hverandre. Jeg har lært (ler) helt sykt mye. Av folk i prosjektet. Og har lært mye om andre kulturer og om verden og... (Intervju, 14.10.2014)

En slik anstrengelse kaller Spinoza *høysinn*: «[M]ed *høysinn* forstår jeg *det begjær hvormed enhver ut fra fornuftens bud alene streber efter å hjelpe andre mennesker og knytte dem til seg i vennskap*» (Spinoza, 1677/1966, s. 160). Det framtrer samtidig et påfallende paradoks: Alle mennesker er like, i alle fall er det mulig å oppdage det om en anstrenger seg, men jo mer forskjellige vi er, jo mer lærer vi av hverandre. Vi går ut fra at vi er forskjellige, men til vår store glede – og lettelse – er det ikke slik, i alle fall ikke *bare* slik. På denne måten oppstår en slags selvforsterkende «feedback-effekt», en affektiv cocktail. Fellesskapsfølelsen, kanskje blandet med en lettelse, vokser når forskjeller er truende. Med Fargespill kan en oppleve at mangfoldet oppheves, men på premissene at det er der først. Fargespill trenger mangfoldet, favner mangfoldet, men paradoksalt nok er det en del av prosjektet å oppheve det.

Slik jeg ser det, kan Simondon komme til unnsetning her. Fornemmelsene av, og forvirringen over, likhet og ulikhet er den affektivt- emotive dimensjonen slik den er knyttet til sakralitet. Ved å unngå å dømme mennesker i henhold til sakralitetens lov om alt-eller-intet, kan en komme til enighet i noe og uenighet i noe. Mangfoldet kan potensielt velsigne i henhold til Fargespills filosofi: «Når to verdener møtes i en vilje til dialog og samhandling, må begge åpne sine grenser for å slippe den andre inn. Og når vi skal romme både oss selv og en annen, så vokser vi» (Hamre, 2011c, s. 54). Uten adekvate ideer om teknisitet som går på tvers av hverandre, risikerer en imidlertid å dømme hele mennesket, hele musikken, hele gruppa, som forskjellige på grunnlag av ett premiss, som mer eller mindre ubevisst oppleves å motarbeide en selv og «sin» gruppe. Kanskje er det slik at de konkrete forskjellene ikke dukker opp før de italesettes som teknisitet i møte med noe som butter. Skal mangfoldet dermed ivaretas, må forskjellene få plass i samme musikk.

6.6 Klemming - en Fargespill-greie

Jeg ble tidlig oppmerksom på en omfattende klemme-kultur i Fargespill, en kultur som jeg også ble inn(k)lemmet i. Det bidro til at jeg følte meg vel og velkommen. Jeg er vanligvis ingen motvillig klemmer, og det følte på mange måter ganske naturlig å inngå i den praksisen for mitt vedkommende. Samtidig var jeg nysgjerrig på hva deltakerne la i denne praksisen, og hva det gjorde med dem. Flere av aktørene betraktet seg ikke som typiske klemmere, men de hadde lært seg å sette pris på det i Fargespill. Klemmingen var en del av det gode miljøet der, og det skapte en særegen atmosfære som ikke ville være naturlig verken på skolen eller hjemme, men som hadde stor verdi for dem i Fargespill.

Jeg: Er det noe du opplever at fargespillerne har til felles?

Aktør: (Pause.) Sånn sosialt?

Jeg: M-m? Eller hva som helst?

Aktør: Jeg vet ikke om du så klemmingen?

Jeg: Ja, det gjorde jeg! Jeg hadde tenkt å spørre deg om det! Hva er det med den klemminga?

Aktør: Det er en Fargespill-greie. Du kommer og du klemmer alle. Fellesskap, kan man si. Tro meg, du kan se noen bare komme inn og så klemme deg uten at du merker det og du bare... «hvem var det?»

Jeg: (Ler.)

(Intervju, 17.10.2014)

Da jeg kom til Fargespill, visste de ikke hva jeg kunne, de visste ikke hva jeg ikke kunne, men alle kom og bare «hh (på innpust)», klemte meg. [...] Du føler deg jo sånn... velkommen. Sånn varmt. (Intervju, 01.02.2015)

Klemmingen ble knyttet til fellesskap, det å vise respekt for hverandre, et tegn på vennskap og en måte å inkludere hverandre på. En av aktørene påpekte det rituelle i det: Det var «godt å klemme andre som start på dagen» (intervju, 16.11.2014). Blant flere verserte historier om at miljøet var mye bedre nå enn det hadde vært for noen år siden. Før holdt folk seg med de som tilhørte samme etniske gruppe, og var skeptiske til hverandre. Nå var folk nysgjerrige og ville hverandre vel. Dette ble gjerne knyttet til klemmingen. Noen mente det var lederne som hadde startet med det, som en strategi for å få folk til å føle seg vel. En av aktørene mente derimot at vedkommende selv hadde tatt initiativ til det for å skape et bedre miljø. En annen aktør var av den oppfatningen at klemmingen var noe en måtte være med på av hensyn til de som kom fra andre kulturer, i tilfelle det var en tradisjon de var vant med og ble fornærmet om de ikke fikk klem. Hvordan det enn har seg med initiativtakere, er det i alle fall noe som nå opprettholdes hver gang det klemmes. Ifølge Simondon oppstår et ritual som en besvergelse «ved farens øyeblikk» (Simondon, 1961/2014a), og gjentas for å holde faren på avstand. Jeg klemmer for at du skal føle deg velkommen. Jeg klemmer, for det kjennes godt. Det er første gang jeg møter deg i dag, jeg klemmer. Jeg klemmer for at du ikke skal bli fornærmet. Jeg klemmer, for nå er det andre tider i Fargespill. Med tiden blir et ritual selvsagt, og årsakene blir skjulte. Jeg klemmer, for det gjør alle andre. Jeg klemmer, for det gjør vi alltid.

En kan spørre seg om klemmingen har noe med musikken og dansen å gjøre, eller om det er en praksis som lever sitt eget liv uavhengig av de aktivitetene. Jeg mener å se at det i høyeste grad veves sammen med musikken og dansen. Jeg observerte for eksempel stadig vekk at musikalske oppgaver var ledsaget av klemming, spesielt dersom noen var usikre eller nervøse. Ved flere anledninger var det ledere eller aktører som klemte en solist etter at han eller hun hadde vært i ilden på øvelse. Jeg klemmer for at du skal føle deg trygg, flink og verdifull. Jeg gir alt og får en klem. På den måten kan en klem preppe musikken, og musikken kan preppe en klem. Klemmen kan forsterke, slik jeg ser det, de følelsesmessige båndene mellom deltakerne knyttet til musikken. Klemmen blir et svært fysisk tegn på anerkjennelse, ros og i mange tilfeller medlidenhet. Antakelig er det en grov forenkling å kalle det et tegn. På mange måter er en omfavnende klem en helt konkret handling som omslutter en presterende

og usikker kropp som kobler sammen mine og dine krefter – jeg føler deg og følger deg, og dette står vi sammen i:

En fersk solist, en av de aller yngste, skal utpå. Det er en sang med flere vers fordelt på flere solister. På øvelsen i går sang hun sammen med en av de andre. Da startet hun litt for tidlig og satte i en høy latter, hvorpå hun fortsatte stødig med armene i kors. Hun signaliserte til makkeren sin med små tommelpek bakover mot koret at nå var de snart ferdige – en god stund før verset var slutt. I dag skal hun gjøre det alene. Hun glemmer seg helt. Hun kikker først bak på danserne og står deretter tilsynelatende i egne tanker. Gitaren klimprer standhaftig, legger opp til en ny runde og en ny mulighet for å komme inn. Oppmerksomheten er på henne, man venter spent på at hun skal hoppe i det. Det ser ut til at hun har bestemt seg for at hun ikke vil. Hun tar et godt tak rundt seg selv med armene krysset foran magen, svinger fram og tilbake rundt sin egen akse. Makkeren fra i går stiller seg ved siden av henne. Solisten begynner å synge lett henslengt, ser og høres ut til å være på gråten. På neste forsøk kommer hun inn akkurat der hun skal. En av de eldre aktørene kommer fram på scenen og henter henne, bærer henne ut, holder henne tett inntil seg. Hun hviler hodet på skulderen hans.

Konserten er i full gang, og jeg venter i spenning på øyeblikket der den nye solisten skal stå på egne ben. Jeg ser hvordan hun står i koret med blikket festet på mikrofonen, og jeg synes jeg kjenner hvordan hjerterytmen hennes tiltar ettersom øyeblikket kommer stadig nærmere. Det er selvsagt min egen puls det dreier seg om. Hun vandrer over gulvet mot mikrofonen, der det også står en litt eldre solist. Hun kommer fint inn. Idet hun er ferdig med den lille strofen hun skulle synge alene, griper den litt eldre jenta hånda hennes, og begge stemmer i på refrenget av full hals sammen med resten av koret. Jeg kjenner en lettelse og en klump i halsen (Basert på feltnotat fra 31.01.2016).

I et intervju med en av lederne kobles klemmingen nettopp til det musikalske fellesskapet:

Jeg tror at det lissom har blitt noe som man bare gjør fordi at det kjennes riktig. Vi lager noe sammen. Det er som en måte lissom å... ja, å minne hverandre om at man er sammen i det her. Kjekt å se deg, partner. Vi skal lage en forestilling sammen. [...] Når man har jobbet veldig hardt, hatt lange øvelser og, og... kanskje vært... litt trett og eh... litt frustrert. Og så lissom det å få det til, det er jo bare.. «åååh!»... da må man klemme (ler). (Intervju, 14.10.2014)

Lysten til å klemme kan altså inntreffe når alt stemmer etter at det ikke har stemt. En kan kanskje dermed si at en klem kan validere overensstemmelsen mellom individet og musikken og individet og gruppa og den følelsesmessige tilknytningen. En av aktørene forteller hvordan anerkjennende klemmer fra lederne betydde spesielt mye, fordi vedkommende tidligere hadde opplevd lite støtte og tillit i.

Aktør: Hver og en får en klem av [leder], «ah! Jeg blir imponert, jeg! Hele tiden!» [...] Hver gang får de folkene sånn, den følelsen, Fargespill-følelsen.

Jeg: Men.. betyr det noe for deg? At de...?

Aktør: Ja, det betyr mye for meg, fordi.. jeg har ikke opplevd det så mye i hjemlandet mitt. Fordi mitt land, de har ikke sagt så mye til meg at «nå er du flink» og sånn. Men her i Norge, de.. de sier.. mye mer, liksom. Hvis du ikke er flink, sier de at «du var flink, nå».
(Intervju, 12.10.2014)

Klemmen ledsager en anerkjennelse av at aktøren har gitt klemmeren en god følelse. Klemmer og anerkjennelse innad henger samtidig sammen med aktørens prestasjoner på scenen og anerkjennelsen de får av publikum. Når aktører som en er glad i, evner å berøre publikum, forsterkes disse følelsene. I møte med gruppas utside ser det ut til at det indre samholdet blir forsterket. I neste analyseetappe skal jeg gå nærmere inn på dynamikken mellom individuelle og kollektive prosjekter, men først skal jeg avrunde denne analyseetappen med å vise hvordan det affektive samholdet også kobler seg på en nasjonalfølelse.

6.7 «Ja, vi elsker! Et massivt polyfonisk fellesskapsmantra»

Fargespill har ved flere anledninger opptrådt i forbindelse med offentlige feiringer og arrangementer, seremonier som gjerne har nasjonalt tilsnitt, og som en med Knudsen (2014, s. 60) kan kalle en «plattform for et nasjonalt narrativ». De har vært med på å hedre fredsprisvinnerne Aung San Suu Kyi (Aadland, 2012) og Malala Yousafzai og Kailash Satyarthi (Bjørndal, 2014). De har nærmest blitt fast inventar under kongelige visitter og markeringer, både som «gave» til Kongeparet og invitert av Kongeparet selv. Fargespill i Bergen var Hordalands «opplevelsesgave» til Kongeparets 70-årsdager (Sortland & Espeland, 2007), og i anledning markeringen av 25 år som regenter, var Fargespill ett blant flere innslag «som gjenspeiler bergensk historie og tradisjoner, samt innslag fra det moderne og fremtidsrettede Bergen» (Mæland, 2016).

På Kongeparets hagefest i Slottsparken 1. september 2016 var de invitert av Slottet til å underholde i selskap med Kari Bremnes, Kongens garde og Mari Holven. Hans Majestet holdt en åpningstale som skulle få viral oppmerksomhet i inn- og utland: «Det vi kaller hjem, er der hjertet vårt er – og det kan ikke alltid plasseres innenfor landegrenser» (Det norske kongehus, 2016a). Kongen søkte i sin tale å favne et mangfold av nasjonaliteter, funksjonsdyktighet, alder, økonomisk status, fritidsinteresser, yrke, samlivsform, seksualitet, religion og musikksmak. Visjonene kunne like gjerne ha stått på Fargespills hjemmesider.

Mitt største håp for Norge er at vi skal klare å ta vare på hverandre. At vi skal bygge dette landet videre – på tillit, felleskap og raushet. At vi skal kjenne at vi – på tross av all vår ulikhet – er ett folk. At Norge er ett.

Da Dronningen avslutningsvis holdt takketale til det norske folk, var det bokstavelig talt med hele Fargespill i ryggen hun proklamerte på direktesendt fjernsyn: «Takk for at dere er våre landsmenn!» (Det norske Kongehus, 2016b). Behovet for å skape et fellesskap med rom for ulikheter er viktig for Fargespill, og det forholder seg til en større sammenheng der forhandlinger om «det norske vi» spilles ut. I en slik prosess knytter en seg til andre som kan bevirke at det en håper på, kommet til. Jeg skal avrunde denne analyseetappen med en hendelse som understreker hvordan Fargespills virke er innvevd i et nasjonalt prosjekt.

I 2014 var Fargespill en del av det offisielle programmet for markeringen av grunnlovens 200-årsjubileum. Forestillingen *Ja, vi elsker!* ble satt opp i hovedstadens opera med invitasjon til «en storslagen feiring av vår mangfoldige fortid og vår felles fremtid» (Den Norske Opera & Ballett, [2014]). Med humoristiske overtoner og svært alvorlige undertoner tok Fargespill på seg store sko: «Fargespill samler Norge til ett rike – igjen.» Fargespill kan således sies å koble seg på et nasjonsbyggingsprosjekt som Tjelmeland og Brochman (2003) omtaler: «Den nye innvandringen har stilt nasjonalstaten overfor et nasjonsbyggings-prosjekt av en annen orden. Nye etniske og nasjonale grupper skal innlemmes i den store fortellingen om nasjonen Norge, og bli en del av det kollektive minnet» (Tjelmeland og Brochman 2003, s. 383). Enhet i mangfoldet, nærmere bestemt et nasjonalt og etnisk mangfold, er dermed et viktig bakteppe for hendelsen i operaen. Der Harald Hårfagre på slutten av 800-tallet med sverd i hånd hadde lite annet fore enn å samle strategiske landområder¹¹⁶ under egen regjeringsmakt (Krag, 2014), og der grunnlovsfedrenes arbeid i 1814 var koblet til et prosjekt som forsøkte å hente fram en fellesnorsk kulturarv, skulle Fargespill skape, eller muligens påvise, en felles lojalitet mellom mennesker som nå bor i Norge, på tvers av kulturer, i kraft av at vil alle er i besittelse av et universelt språk: musikk og dans.

Forestillingen er en feiring av forskjellig fortid og felles fremtid, og er et bilde på nasjonsbygging gjennom kulturmøter.

¹¹⁶ I motsetning til det Snorre Sturlason gir inntrykk av i sine kongesagaer, at Harald Hårfagre var den kongen som systematisk la hele Norge under seg, var han sannsynligvis bare konge på Vestlandet. Om han hadde regjeringsmakt utover dette, var det antakelig i et feudalt forhold til jarler og småkonger andre steder i landet som anerkjente hans overherredømme (Krag, 2014).

«Ja, vi elsker» har et enkelt budskap: Kultur skapes i møter preget av respekt og selvrespekt. Jo flere slike møter vi kan skape i Norge, jo mer livskraftig blir kulturen vår, desto flere kan stemme i av hele sitt hjerte: Ja, vi elsker dette landet! (Kavlifondet, s.a.)

Som seg hør og bør på nasjonaldagen, ble forestillingen avrundet med det som i praksis har vært Norges mest anerkjente nasjonalsang siden slutten av 1800-tallet, Ja, vi elsker dette landet.¹¹⁷ Dette ble et følelsesladet øyeblikk som har brent seg fast hos mange av aktørene jeg snakket med under feltarbeidet. Som jeg skriver i kapittel 1, utgjorde det også et emosjonelt høydepunkt for meg under mitt første møte med Fargespill. Det er lagt ut et opptak av framføringen på YouTube (Fargespill, 2015), slik at jeg nå i ettertid har hatt muligheter til å se og høre hendelsen igjen. I det følgende forsøker jeg å gjøre en hendelsesanalyse med utgangspunkt i gjenhøret og gjensynet med avslutningsnummeret fra operaforestillingen:

Med øynene lukket hører jeg et piano som klimprer i lyse toner over grunntone og kvint. Deretter kommer en barnestemme som repeterer frasen «Ja, vi elsker dette landet». En liten gruppe slutter seg til, og en annen liten gruppe forskyver frasen slik at den går i kanon. Deretter legges frasene «som det stiger frem» og «elsker, elsker det og tenker» til etter tur, begge i kanon. Flere og flere barnestemmer kommer til. Jeg opplever dermed at det er små celler som går over én takt – det er noe statisk ved det, men samtidig lager de trinnvise motstemmene bevegelser som gjør det statiske pulserende. Det gir mening at jeg tidligere beskrev dette som «små glitrende krusninger i skjærgården på en godværsdag». Deretter kommer orkesteret inn og lager tunge markeringer på eneren i hver takt, som blir hengende til neste takt. Det er bass i bunnen og symbaler på toppen med seige fills på golvtammen inn mot neste ener. Det er fargelagte jazzakkorder med indre spenninger som beveger seg tidvis i uventede, men ikke ulogiske retninger og tar hvileskjær på steder det kjennes fint å være i øyeblikket. Det kribler av fryd over den harmoniske leken, slik jeg utallige ganger har frydet meg over vel plasserte reharmoniseringer. Jeg opplever det som dønninger. Lyden skyller over steiner og slår mot stranda, mektig, men ikke truende.

Jeg åpner øynene. Store og små barn og ungdom med varierende farger på hud og hår står der ranke og freidige i nasjonaldrakter og finstas. De holder hverandre i hendene. Noen av de yngste barna veiver litt fram og tilbake, kikker rundt seg, klør seg på haka og trekker opp strømpebuksa. Når orkesteret nå flytter seg til en ny akkord, bruser det plutselig ekstra varmt rundt hjertet med en forbindelse til noe i halsen. Etter noen runder stanser orkesteret, og aktørene stemmer i med unison sang. Det som var et mylder av små stemmer samler seg nå i én massiv stemme. Publikum skjønner at de er invitert til å være med. De reiser seg og gir monumental lyd tilbake. Det ser ut som om noen av de eldste på scenen forsøker å skjule et smil. Noen av dem stopper å synge et øyeblikk. Én holder hånda over brystet, slik en nå for tiden stort sett gjør som landslagsspiller foran en fotballkamp. Skuldre hever seg og senker seg ettersom barna trekker pusten og gir alt. Forsangeren tørker seg i øyet. Jeg tørker meg i øyet. Pianoet henger seg på i bakgrunnen, det spiller kjente motstemmer, henter fram hornorkesteret i seg, henter fram hornorkesteret i meg. En el-gitar med vreg glir inn og løfter melodien til en pompøs avslutning sammen med

¹¹⁷ Sangen har aldri offisielt blitt vedtatt som nasjonalsang, men har fått en slik status gjennom «folkets» bruk etter at Bjørnson og Nordraak skrev den på midten av 1860-tallet. Bjørnson skrev ulike versjoner av teksten tiltenkt ulike sammenhenger i løpet av disse årene, men en versjon fra 1870 har blitt stående. Den ble første gang offentlig framført 17. mai i 1864, av et mannskor på Eidsvoll og ett i hovedstaden. Sangen overtok gradvis for de på den tiden offisielt anerkjente sangene Norges skaal og Sønner av Norge (Ja, vi elsker dette landet, 2017).

symbaler. Jeg har hatt min periode med gitarhelmtusikk, nok til å kjenne gitarlyden meisle ut en optimisme og en selvsikkerhet som bare gitarhelmtusikk kan. Melodien stiger og stiger. Det bruser – i symbalene, i skjærgården, i hjertet, i operasalen. Det er rett og slett nokså umulig for meg å se dette uten å få tårer i øynene og klump i halsen. Jeg kan høre det, men ikke se det. Jeg kan ikke bestemme meg for å la være å bli beveget, og selv etter mange gjennomlyttinger og runder med analyser, kjennes det som en mekanisme som jeg ikke kan styre. Jeg nærmest gisper etter luft, jeg ler, jeg kunne ironisert over vel plasserte virkemidler, men det er for virkningsfullt, det er på ordentlig. De syngende barna og ungdommene i finstas er på ordentlig. Det er fint, men det er også urovekkende. Hvorfor blir dette så mye sterkere når jeg ser hva som foregår på scenen?

Jeg vil la noen av aktørene i Fargespill forsøke å svare på det, slik det opplevdes fra deres kant:

Aktør: I operaen begynte alle å grine. Fetteren min, han var jo der, og han begynte også å grine (ler litt). Fordi vi tok den eh, n-, eh, norske eh.. sangen da vi var ferdig. Den slutten.

Jeg: Ja, den nasjonal..sangen?

Aktør: Nasjonalsangen, ja. Vi tok den til slutt. Og så begynte alle å grine.

Jeg: Hvo-, hvorfor tror du folk griner av det?

Aktør: Fordi, jeg vet ikke, jeg.. (ler) for de får den følelsen. Fordi vi ifra.. utlandet, vi synger norske [sanger]. Eh, de føler kanskje eh... jeg vet ikke hva de føler, men ja... de har sånn følelse sånn.. de som kommer fra andre land og så synger nasjonalsangen.

Jeg: Interessant, det der.

Aktør: Jeg så en video fra den dagen. Fetteren min filmet en annen som filmet, og hun synger samtidig mens hun filmer, og så griner hun. (Ler.) Han sa at han også grein da han så det.

Jeg: Men vet du hvorfor fetteren din eh.. ble rørt, eller begynte å grine?

Aktør: Nei. Han har ikke forklart det. Men han sa at alle begynte å grine, jeg vet ikke.

Jeg: Jeg skjønner hva du mener, jeg har liksom vært med på sånne.. ting selv, asså det... føles som... ja, kanskje det er et eller annet med no' fellesskap, eller at man føler at... det er veldig interessant det du sa med at nordmenn kanskje føler at [når] noen andre synger deres sang, så er det et eller annet... Tror du det samme ville skjedd i [landet du bodde i før]? Altså, hvis det var mange som var samlet der og man hadde sunget eh.. en sang som er veldig sterk for [din folkegruppe]?

Aktør: Ja, det skjer. Det er, det er en sånn linje du har inni kroppen som du.. sier, når du ser noe søtt eller eh.. en overraskelse, da griner du. Du vet ikke hvorfor du griner, men plutselig kommer det tårer, og... det der. Men egentlig liker jeg norske tradisjonssanger mer enn mitt.. lands [sanger].

Jeg: Gjør du det? Hva er årsaken til det?

Aktør: Jeg vet ikke, fordi... det er Norge som har hjulpet meg mer enn mitt land, da, kan du si. Ja.

[...]

Jeg: Så du, så du liker det.. fordi at når du hører norsk eh, sang, så tenker du på at.. eller du føler deg hjemme fordi... du har fått, på en måte... at folk støtter deg? Eller...?

Aktør: Ja. Det var mange som støttet meg da jeg kom til Norge. I hjemlandet mitt var det ingen som støttet meg. Når Norge hjelper meg, da skjønte, tenker jeg liksom ja, der er jeg hjemme, kanskje.

(Intervju, 12.10.2014)

En annen aktør går enda litt lenger i å forklare hvorfor publikum gråter når Fargespill synger nasjonalsangen:

Jeg: Hva tenker du om at.. publikum gråter?

Aktør: Det gir bare sånn skikkelig følelse «ah, det, det (hvisker) vi gjorde i dag, det var fantastisk», sant?

Jeg: Men eh hv-, hv... *hvorfor* tror du folk... hvorfor tror du publikum gråter når de er på forestilling med dere?

Aktør: Jo, vi har sånn fantastisk management. Det er eh, at de forstår og.. de studerer publikum, og [vet at] i denne sammenhengen, er den sangen den beste å, å spille. Vi har sanne folk, sånn skikkelig smarte, sant. Når vi synger for eksempel den.. der vi spilte «Ja, vi elsker».. er det jo.. det viser egentlig at eh.. de v-, når de hører [den] fra.. folk som. ikke er for eksempel norsk, sant, sier de egentlig at vi, vi står for de verdiene og sånn. Det er liksom mm.. fedrelandet vårt også, vi lever også der, sant. Da viser du egentlig at vi også er her i dette riket. Sant. For å.. ta vare på. Så det, det er bare.. fantastisk.

Jeg: For jeg skal innrømme at jeg eh, jeg gråt da jeg hørte dere i operaen.

Aktør: (Humrer).

Jeg: Og så prøver jeg å tenke etter hvorfor jeg gjorde det, og det er jo selvfølgelig for at jeg synes det var veldig fint. Men eh, jeg har lyst til å fortelle om en annen episode som kanskje du kan hjelpe meg å filosofere litt rundt, fordi at jeg satt på T-banen en gang. Det var rett etter at jeg hadde vært i operaen og hørt på dere, og da var det noen gutter som også sang. Og de, de em, men de eh, dunka i vinduet, skjønner du, på T-banen, sånn «ng-ng-ng, ng-ng-ng, ng» (tre-tre-to-klave) sånn, og, og (trekker pusten kjapt) og jeg bare sånn, «nei, tenk om vinduet knuser (ler) og sånn», og så, (trekker pusten) og de ropte og skrek, da, ikke sant, og så tenkte jeg «men nå vil, nå vil jeg, nå vil jeg bare sette meg ned, og så vil jeg høre på.. hva de synger. Jeg vil høre på hvordan musikk de lager», ikke sant. (Pause.) Og de var *kjempeflinke!* Men, men det var ikke sånn at jeg gråt. Og det er så rart.. fordi at når jeg satt i operaen... da gråt jeg mange ganger. [...]
Men de som var på T-banen, de, de var jo også, de var *kjempeflinke*, de øg, men, men jeg ble ikke.. rørt, da. Og jeg skjønner ikke hvorfor (ler litt). Men jeg tror, jeg tror det handler.. *kanskje* at det handler litt om at (trekker pusten) på T-banen så ble jeg liksom litt... redd for at.. de skulle ødelegge... (ler) eller, asså jeg var, så jeg var ikke sånn.. trygg, da. Mens når jeg satt i operaen, så var det liksom... jeg ville jo aldri være.. redd for at liksom scenen skulle rase sammen eller at eh, liksom.. no' skulle bli ødelagt der inne (fniser), jeg vet ikke om det var noe med det.

(Intervju, 01.02.2015)

Ved å sammenlikne hendelsen på T-banen med hendelsen i Operaen, forsøkte jeg altså å nærme meg hva som var utløsende for den rørte gråten hos meg. I en tidligere publisert tekst har jeg reflektert over hva som eventuelt *kunne* ha fått meg til å gråte i møte med guttene på T-banen:

What would have made me cry? One of the boys giving up his seat to an old woman? A baby winning the boys' attention? The boys suddenly singing the national anthem – definitely! My researcher self does not really approve of these reactions. It seems my tears can be related to some kind of power relation that I would rather abolish than be a part of. Despite my efforts to approve of agency and empowerment for all, why do my emotions tell me that I prefer one and not the other? (Thorgersen et al., 2015, s. 93)

Det ble tydelig for meg at gråten hadde noe med frykt å gjøre, eller et bakteppe av frykt, enten jeg ville eller ikke. Samtalepartneren min lyttet og nikkete bekræftende og engasjert gjennom hele fortellingen min, men sa ikke så mye om den i etterkant. Likevel kan det som ble sagt i forkant av T-banefortellingen, kaste viktig lys over hendelsene. Ledelsen i Fargespill kjenner publikum. Slik denne aktøren forteller om ledelsens kunnskap, kan bidraget deres virke ganske kalkulert, men det trenger det ikke nødvendigvis være. Simondon (1958/2013) understreker at vi bare er oss delvis bevisst årsakene til handlingene våre. Når ledelsen kjenner publikums reaksjonsmønster, er det ikke bare fordi de har studert dem nøye, men fordi de selv er en del av det kalibrerte kollektivet der visse affektive mekanismer knyttet til objekter og handlinger bidrar til å regulere samholdet. De befinner seg i samme sakralitet, og det gjør også jeg. Gåsehud som oppstår, tårer som melder seg, kjennes magisk, men er samtidig et utslag av vane, eller at noe står i relieff til en vane. Fargespill-aktørene bringes inn i kjente og trygge rammer for dem som befinner seg i dette vante spillet.

Det er grunn til å spørre seg hvilke muligheter en har for å skape en felles tilhørighet, men også hvorfor en har *behov* for det. Det kan belyses ved «folket» betraktet som *demos* og som *ethnos*, knyttet til henholdsvis opplysningsfilosofi og romantisk filosofi, «staten» og «nasjonalstaten» (se for eksempel Gressgård, 2007, Johansen, 1995, Taylor, 1994). «Staten» forholder seg først og fremst til folket som *demos*, et politisk fellesskap i kraft av et folk som er tilknyttet det samme geografiske området og den samme demokratiske institusjonen. Dette innebærer ingen forventninger om felles identitet, men perspektivet har en optimistisk tanke om folket som frie, politisk engasjerte individer. Fargespill skriver seg på mange måter inn i en diskurs om folket som *demos*: «Vi er like fordi vi er folk» (Hamre, 2011c, s. 52).

«Nasjonalstaten» er tuftet på en idé om at landegrenser er berettiget av et felles kultur- og tankegods: «Etnos viser således til en kollektiv identitet knyttet til en kulturell særegenhet, og kan koples til romantikkens forestillinger om at mennesket er formet av sine «røtter» (Gressgård, 2007, s. 84-85). Johansen (1995) beskriver hvordan prosjektet med å «samle Norge til ett rike» kulturelt sett har vært en umulig oppgave fra starten av. Vestlandet var på mange måter orientert mot en atlantisk kultur med Skottland, Island og Færøyene, mens man i sør-øst var orientert mot Baltikum. Likevel ble det på 1800-tallet produsert kulturuttrykk som søkte å vise fram en enhetlig og særegent norsk kultur. Hardingfela ble erklært et nasjonalinstrument, til tross for at det bare var enkelte landsdeler som brukte den. Bunadstradisjonene som ble skapt, var basert på gamle bygdedrakter som i sin tid var inspirert

av mote fra byene og fra Europa, det vil si med elementer som *passet samtidens smak*. Det hele skjedde også i takt med europeiske ideer om hva som kjennetegnet nasjonalkultur. Han understreker at et slikt nasjonalromantisk prosjekt fortsatt er virksomt ved å vise til til Lindemanns arbeid med å samle inn og skrive ned norske folketoner, noe særegent norsk som kunne bevares for ettertiden og si noe om nordmenn som folkeslag.

Typisk er det hva Lindeman skrev om sin innsamling av folkeviser: «Søger man Melodier, som det kan lønne Umagen at optegne, maa man finde sig i at høre paa alskens intetsigende Kram, og lirke saa lenge, indtil man kan faa draget frem for Lyset, hvad der dukker op for selve Folket næsten som ubekjendte eller forglemte Ting; thi de gamle Viser og sange forglemmes alt mere og mere og ligesom begraves af den hele Sværm af nyere mere eller mindre verdiløse Sange.» Lindemanns strategi er også vår, i dag: Spørsmålet om hvem vi er søker vi svar på i fortiden – ikke i vår virkelige livsførelse, nå. Norsk folkemusikk er ikke den folkelige musikken i Norge, men bl.a. folkevisene til Lindeman, som knapt nok ble sunget av nordmenn i hans tid, men – påsto han – av deres fjerne forfedre. (Johansen, 1995, s. 33)

Det var forhandlinger om hva som var det opprinnelige og det egentlige. Lindemanns prosjekt opptar også de nasjonalromantisk anlagte av oss også i dag. Ved å lete i fortiden, kan vi finne noe som gir oss følelser av hvem vi er og hvor vi hører til. Fargespill skriver seg på mange måter inn i et slikt etnos-prosjekt med «skattejakten»:

Etter et par av disse øktene sitter man igjen med mange sanger hvorav kanskje bare et fåtall kan brukes. Ofte klarer vi bare å fange opp en frase av sangen, men dette kan hjelpe til slik av vi neste gang klarer å lokke fram resten. ... Denne fasen er en spennende skattejakt. Noen ganger sitter vi i timer uten resultat men det er ikke mye som slår følelsen når vi finner juveler. (Hamre & Saue, 2011, s. 64)

I det perspektivet er det først og fremst gammel kultur, som ikke smaker for mye av modernitet eller påvirkning fra andre kulturer, som er interessant. Ikke alle var opptatt av materialet på denne måten, men flere av deltakerne i studien brukte forstavelsen *ur-* for å beskrive kvaliteter ved Fargespill-musikken: «jeg leter etter noe som er mer «ur»... (intervju, 14.10.2014), «jeg får den der «urfølelsen»» (intervju, 14.10.2014).

For at folket skal være et folk, eller til og med være *ett* folk, må en kunne spore et særegent kulturelt fellesskap. Fargespills retorikk, både knyttet til denne hendelsen i operaen og i det øvrige virket, kan sies å være tuftet på en erkjennelse mange derfor gjør seg: Et slikt fellesskap finnes i realiteten ikke. Fargespill må derfor skape det, og det må, som i multikulturalistisk tankegang generelt, skje med utgangspunkt i en tanke om at det finnes flere

parallele fellesskap som er seg selv likt på en særegen måte. Da forsamlingen stemte i med Ja, vi elsker, var det samtidig med et bakteppe av folk som etnos: «Fallturillturalltura møter habibi habibi, hardingfele møter burundisk rap, og klappeleker fra hele verden forenes i et eneste stort polyfonisk fellesskapsmantra» (Den Norske Opera & Ballett, [2014]).

Tanken om folket som etnos ligger der som et underliggende nasjonalt krav, og med det knyttet til et håp om frelse. Ahmed (2004) mener multikulturalitet henger sammen med en *humanistisk fantasi* om at *dersom vi bare kunne komme nærmere hverandre, ville vi bli ett*. Det arter seg som en forventning om betingelsesløs kjærlighet til alle mennesker, et krav om å elske forskjellighet, men å tro at kjærligheten virkelig er betingelsesløs, er en illusjon:

The others can be different ... as long as they refuse to keep their difference to themselves, but instead give it back to the nation, through speaking a common language and mixing with others. (Ahmed, 2004, s. 134)

I lys av Simondons (1958/2013) affektivt-emotive dimensjon, og i lys av denne etappens analyser, framgår det hvor viktig en slik affektiv økonomi er, men også hvor selektiv og knyttet til sakralitet den er. I operaen var musikken rigget til slik at mitt møte med ungdommene og deres musikk ikke brøt med sosiale rammer som gjorde meg ukomfortabel. Aktørenes stemmer var «rammet inn og løftet frem» (Stiftelsen Fargespill, s.a.k), slik at de traff meg med stor tyngde – stor, *komfortabel* tyngde. Musikken bekreftet sakralitet som jeg befinner meg i. Ja, vi elsker-nummeret er ikke uten videre noe alle kan oppleve på samme måte. En som tilfeldigvis befant seg på forestilling med Fargespill uten å ha den samme historien med den norske nasjonalsangen, 17. mai-feiringer, det flerkulturelle «trusselbildet», fusion-akkorder, mannskor, allsang, hornmusikk eller gitarhelter, vil neppe gripes på den måten jeg ble grepet.

Gråten kan være smittsom. Vi kan kjenne igjen smerte og glede. Det er likevel ikke nødvendigvis fordi vi kjenner det samme. Når jeg som publikum gråter fordi jeg ser barn og unge fra ulike kanter av verden delta i noe som er kjent og kjært for meg, kan det oppleves som en anerkjennelse for en aktør, og kanskje til og med utløse gråt hos denne.

Noen ganger når vi synger med Fargespill og folk liker det sånn skikkelig og de gråter, får det nesten meg også til å gråte. Det er sånn, det er.. jeg er veldig glad i Fargespill. Veldig bra sted å være. (Intervju, 01.02.2015)

Det er likevel en befrielse fra truende scenarioer som ser ganske ulike ut. Så spør det om det spiller noen rolle at vi ikke griner av det samme. Jeg mener både ja og nei. Det at vi gir hverandre gode følelser med musikken vår eller med anerkjennelsen vår kan gi oss noe felles og en sterk, gjensidig følelestilknytning. På mange måter har Fargespill fått til det umulige – nemlig å overbevise publikum om at vi er «strengt tatt likere enn vi tenker til daglig» (Engelstad, 2015). Samtidig er de nødt til å gjøre det på måter som «virker», det vil si som berører sterkt. Når det ikke er slik at folket er seg selv på en egenartet måte, og aldri har vært det, er det kanskje bare mulig å gi inntrykk av det ved en slags emosjonell illusjon. Jeg vil ikke avskrive forsøket på å skape en slik illusjon, for det kan være virksomt og viktig. Likevel mener jeg, dersom dette påviselig er en illusjon, at den heller ikke bør framstilles som noe annet. Kanskje vil mange blir omvendt i sin mistro til innvandrere, men i realiteten risikerer en å utsette problemet, dersom vi lever i den tro at vi generer dyp kunnskap om hverandre gjennom slike møter. Utgangspunktet for problematikken, at vi har forventninger om at folk skal være seg selv på særegne måter, og videre at det ikke er plass for det mangfoldet som ikke skaper positive assosiasjoner, er det vanskelig å gjøre noe med på denne måten.

Som jeg har vist, er det ikke alltid klare ideer om konkrete forskjeller og likheter, utover at mange begeistres av det samme. På scenen forsvinner forskjellene, samtidig som det er her vi skal bli velsignet av dem. Er det da dette som er mangfoldets velsignelse? At det gir oss en ekstra sterk glede ved følelsen av fellesskap, fordi vi fryktet forskjelligheten? Det er kanskje det. Men det mangfoldige kan være og gjøre så mye mer enn det, og det er selvsagt det Fargespill også erfarer og jobber for. Den emosjonelle dimensjonen er sterk og virksom, og ifølge Simondon er det her vi er koblet til hverandre. Den kan likevel ikke ha forklaringskraft i seg selv, om det enn kjennes aldri så godt å la den ha det. Jeg skal nå ta fatt på siste analyseetappe, som vektlegger den transindividuelle dimensjonen.

7. Musikkhendelser i transindividuell perspektiv

Alle de foregående analysene dreier seg om den transindividuelle dimensjonen for så vidt som den er allestedsnærværende og allestedsinnvirkende. Jeg skal likevel her forsøke å rette undersøkelsene mot hvordan den transindividuelle dimensjonen innebærer at musikken og dansen er en gest, en handling av virksomme strukturer, rettet mot omverdenen som løsningen på et problem mellom et menneske og dets omgivelser. I de to foregående analyseetappene undersøker jeg musikkhendelsers tekniske dimensjon og musikkhendelsers affektivt-emotive dimensjon. Jeg skal her undersøke nærmere hvordan disse står i relasjon til hverandre i musikkhandlingen. Samspill er alltid musikkforhandling, hvor hver og en av de involverte løser problemer i henhold til sin indre og ytre verden. Et viktig tema blir dermed individets relasjon til det kollektive gjennom musikkhandlingene og hvordan omverdenen på ulike måter bekrefter eller avkrefter disse.

7.1 «Du forstår ikke hva du holder på med før du har gjort det for et publikum»

I de foregående analyseetappene viser jeg hvordan publikum er en viktig adressat og medspiller. I hendelsen [Navn på land]-nummeret var det viktig for mange å besverge en intensitet, slik at publikum ble holdt i ånde. Det var flere ting som ble antatt å kunne bevirke at publikum ville kjede seg: om nummeret var for langt, om det hadde for mange repetisjoner, om det var for enkel rytme, om det var for lite som skjedde i musikken eller om danserne var for slappe. Dessuten var det en bekymring for om sangen ville virke «for tung», eller rett og slett forsvinne, dersom melodien lå i for mørkt leie. I så fall ville ikke publikum få med seg det som for mange, skjønt ikke for alle, var hovedelementet, eller de ville sitte igjen med en tung versjon, som underforstått ikke ga et lyst og lett inntrykk. Det kan forstås som en omsorg for eller en frykt knyttet til publikums utbytte, som underforstått bør være energisk, lett og spennende. Nummeret må gi noe, ikke kreve noe. En slik rettethet mot publikum, strevet etter å oppnå ønsket resultat i henhold til omverdenen samtidig som en ivaretar seg selv, beskriver altså Simondon som den transindividuelle dimensjonen. Den er selvsagt også virksom

fargespillerne imellom, slik de for eksempel kan ha et ønske om at en aktør skal kjenne seg igjen i sangen de kommer med eller at de spiller til de gir hverandre gåsehud. En av musikerne sier det på denne måten:

Musikken utvikler seg nesten alltid i samspill med andre. Andre musikere og i samspill med publikum. Du forstår ikke hva du holder på med før du har gjort det for et publikum. Hvis det bare er deg og det du holder på med.. så eb, eb, eb, det er helt verdiløst. Det er som å sitte alene i et rom og snakke. (Intervju, 18.11.2014)

Selv om kanskje ikke alle har en like sterk opplevelse av at det å drive med musikk for seg selv er verdiløst, kan det leses som en klinkende klar formulering av Simondons transindividualitet. Individet trenger den kollektive dimensjonen for å løse de problemene som oppstår mellom det og omverdenen, og handlingen kommer til som en «formulering» av individet og kollektivet. En annen musiker hadde opplevd ulike situasjoner med varierende respons fra publikum. All respons var ikke nødvendigvis god respons – heller ikke all tilsynelatende positiv respons var god respons.

Det blir liksom feile kommentarer, «du var veldig flink, jeg er så stolt av å se [folkegruppe] spille», men det blir liksom ikke sånn.. «å.. (trekker pusten) jeg blir så glad». ... Den beste musikalske opplevelsen jeg noen gang har hatt, det var i nabolaget mitt, da hadde vi en liten konsert der, og.. åh! Da var alle barna i full ekstase, og de hoppet og løp rundt omkring. For meg, så handler det om at alle skal ha det gøy når musikk spilles. (Intervju, 03.02.2015)

Publikumet tilknyttet folkegruppa, som hentet stolthet i musikken, hadde ofte ikke den fjerneste anelse om hva som stod på spill, ifølge musikeren. De var bare opptatt av musikkens symbolverdi: «for dem, så høres en nybegynner og en som er veldig erfaren helt lik ut, og det er det tristeste i verden når du bruker så mye tid». Jeg spurte videre hva som ville vært «drømmetilbakemeldingene» etter en konsert.

For eksempel øver jeg noen ganger veldig mye på en veldig liten teknikk, som kan være veldig vanskelig, men som.. ikke alle kan høre det. Hvis en person hører det, da blir jeg veldig glad. ... Jeg liker når folk gir sånne spesifikke kommentarer. Men så liker jeg også folk som eh.. jeg klarer å se det på øynene deres når de er glad. Jeg liker å overraske òg. Når folk får en stemning. Det er noen folk som ikke klarer å uttrykke seg, det.. jeg liker sånne ting òg. Det er ikke alltid kommentarene er så viktig, da. Noen ganger så ser du det på publikum.

I lys av Simondons (1965/2014) perspektiv på transindividuelle handlinger som rettet mot det kollektive, kan en si at i reaksjonene ikke alltid bekreftet retningen eller logikken for

handlingene. Fargespillpublikumet, inkludert meg og inkludert mange internt i Fargespill, kunne også i sin entusiasme ende med å ta imot gestene på måter som ikke samsvarte helt med musikerens prosjekter:

Jeg får veldig mye oppmerksomhet for den [teknikken]. Og da føler jeg, jeg tenker, [er det det som skal] til for å få folk imponert (ler), for jeg føler liksom jeg gjør en mye bedre innsats på [instrument]. ... Noen ganger, så.. ja, så føler jeg at det liksom blir eh, jeg ikke får så mye respons på det jeg gjør, da.

Lidenskapen lå altså et annet sted enn den spektakulære teknikken som publikum tilsynelatende satte mer pris på enn det som musikeren opplevde var det virkelige håndverket. Selv *med* et publikum kan det med andre ord være som å sitte alene i et rom og snakke når viktig teknisitet ikke blir tatt imot. Musikken virker rett og slett ikke på det publikumet. Jeg mener dette kan betraktes som et eksempel på et potensielt mangfold som nærmest forsvinner som «perler for svin», fordi omverdenen ikke er mottakelig eller klar over hva som står på spill. Det går ikke an å si at det er klanderverdig. Ingen viser interesse for noe de ikke engang vet hva er. «Du leter ikke etter meg hvis du ikke har funnet meg,» som Simondon (1958/2013, s. 274) påpeker. Samtidig viser fram det en problematikk knyttet til det doble ønsket om å presentere og samtidig anerkjenne et mangfold. Det «reelle» mangfoldet er vanskelig å få øye på og kanskje enda vanskeligere å sette pris på.

I slike situasjoner kunne deltakerne i studien ha ulike strategier. For forrige musiker var prosjektet viktigere å holde på enn responsen fra et visst publikum, selv om det på mange måter smertet når den ønskede responsen uteble. Vedkommende valgte gjerne å spille det som for vedkommende var viktig, på tross av at det kanskje ikke var noen der til å ta imot. En annen av deltakerne i studien var i større grad inne på tanken om å tilpasse seg det publikum ville ha.

I Norge så er det kanskje mange, jeg tenker på etniske nordmenn, da, som på en måte elsker å høre på sånn [tradisjonsmusikk], men samtidig så er det mange som vil være skeptisk til det og være litt sånn «eh, jeg vet ikke helt», sant. Så da blir det litt sånn... (trekker pusten) okei, hvordan kan jeg nå ut til folk med musikken min, da? Så da har jeg blitt mer obs på det. At jeg prøver å lære meg mer norske og engelske sanger òg. Men ikke på grunn av det, i ungdomsperioden, da elsket jeg å danse hiphop, og så var det liksom norske sanger. Så jeg hadde jo det med meg òg. Men jeg sang ikke så mye av det sånn i offentligheten. Men nå tror jeg at jeg har blitt mer bevisst på at jeg har lyst til å prøve med noe nytt, og at det ikke bare er i sånn der komfortsone med [tradisjonstilknytning] sanger. (Intervju, 03.02.2015)

I kapittel 5.5.1 viser jeg hvordan aktøren som kom med [Navn på land]-nummeret var opptatt av å gi publikum det de ville ha, vel å merke dersom det aller viktigste, den bestemte grunnrytmen, ble beholdt. Alle går på hvert sitt vis inn i forhandlinger med strategier for å forene egne prosjekter med omverdenens.

I tillegg til at det for mange av aktørene var viktig å få gode tilbakemeldinger fra publikum, var det for mange viktig å bevege lederne og få tilbakemeldinger fra dem. Det lot til at de kunne stole på at slike reaksjoner kom fra både publikum og fasilitatorer. En kan si at slike reaksjoner ble en bekreftelse på at det de sendte ut i verden, de virksomme musikkstrukturene, ble tatt godt imot, og slik stemte egne prosjekter over ens med omverdenen. De store følelsene ble rett og slett en bekreftelse på at gestene hadde virket. Simondon (1965/2014, s. 321) skriver om handlinger som sjansespill og forsøk rettet mot omverdenen: «En majoritær teknisk gest, i form av handling, er et sjansespill, et forsøk, å akseptere en fare; den innebærer en kapasitet til utvikling.»¹¹⁸ En av lederne var opptatt av nettopp dette:

Du må på en måte ha det der, de der nye tingene, de der skumle tingene, de der tingene du ikke aner om funker, og så må du bare gi alt for å få det til, og hvis du da får det til, så er det bare helt fantastisk, sant. Hvis du ikke får det til, så må du bare tilgi deg sjøl. (Intervju, 18.11.2014)

Publikums bekreftelse kunne for noen bevirke at de skiftet mening om musikkhandlinger de ikke selv var så fornøyde med i utgangspunktet:

Sånn i starten, når jeg for eksempel hørte den kombinasjonen med [sang] og den der (synger), så følte jeg det var litt sånn em.. det var kult, men samtidig syntes jeg det var et eller annet merkelig med den der (synger) og så plutselig (synger). Men så ble det jo kult etterhvert med dansen til [aktør] og så den der.. [det] var helt fantastisk. Og da vi så den helheten, så bare «å, men dette er jo.. ganske kult», og du hører tilbakemeldinger fra folk, «å, [aktør], vet du hva, dette var helt...» da tenker jeg «å ja, det var ikke så ille likevel, det var bare jeg som har vært i den der lille firkantboksen min». (Intervju, 03.02.2015)

Her er det imidlertid mulig å ane at det affektivt-emotive i disse to tilfellene kalibrerer et ganske ulikt utgangspunkt for det sjansespillet det er å sette en gest ut i livet. I forkant av utdraget ovenfor, snakket lederen om det å påføre seg selv så mye risiko som en kan tåle. De

¹¹⁸ Le geste technique majeur, en tant qu'acte, est un pari, un essai, l'acceptation d'un danger; il traduit la capacité d'évoluer. (Simondon, 1965/2014, s. 321)

skumle tingene, frykten, ble slik et slags attraktivt spenningsmoment. Publikum ble kanskje i dette tilfellet oppfattet som lagspillere, eller som tilskuere til et slags kunstnerisk basehopp. For aktøren i eksemplet over, derimot, satt kanskje ikke overbærenheten med egen handling like løst. Kanskje var skepsisen knyttet til en sterk følelse for bestemte funksjoner for egen del, kanskje var det knyttet til konformitet og sakralitet i en eller flere grupper med frykt for hva de ville si. Kanskje var dette to sider av samme sak. Når andre viste at de satte pris på gesten, andre som betydde noe, som vedkommende følte eller ønsket å føle en tilknytning til, ble det kanskje åpnet et nytt rom der det var plass til litt mer enn i «den der lille firkantboksen». Frykten for hva andre kunne mene var i alle fall blitt begrenset. I begge tilfeller kan en si at handlingen ble redigert med tanke på omverdenen og en selv, i henhold til viktige prosjekter.

Publikums rolle som medsammensvoren i musikkhandlingen var tydelig med tanke på hvordan det å synge og danse fikk en helt annen mening foran publikum enn på øvelser. En av lederne reflekterte over en slags symbiose mellom publikum og Fargespill.

Jeg: Hva antar du at publikum får ut av dette?

(Pause.)

Leder: Hva antar jeg at publikum får ut av dette.

Jeg: Gjør dere dette for publikum i det hele tatt?

(Pause.)

Leder: (Knegger. Trekker pusten.) Ja, det er jo en sånn symbiose eller vekselvirkning, kan du si. Fordi man.. vi jobber frem imot forestillinger. Og det gir liksom noen rammer der det gir mening å jobbe så mye som vi gjør. Det gir mening å ha øvelse på en onsdag, på en søndag, fordi vi skal til Os neste uke. Så vi jobber også, vi jobber for at folk skal få fine musikkopplevelser. Både de som er aktører i Fargespill... og de som sitter i salen. Jeg antar at de tenker... «wow, tenk.. at disse barna.. og ungdommene kunne få det til». «Wow, et flinkt barn». «Wow, en.. eb.. en fin helhet». Og «Gud, så spennende... (trekker pusten) musikkulturer rundt omkring.. i verden er» (ler).

(Intervju, 14.11.2014)

I lys av Simondons transindividuelle perspektiv kan en si at forestillingene fungerte som handlinger som bandt Fargespill sammen med sitt publikum. De skulle bidra til gode musikkopplevelser for både publikum og de som var med. I forestillingen ga ikke publikum mening uten Fargespill, og Fargespill ga ikke mening uten publikum. I løpet av øvelsene og forestillingene jeg observerte, merket jeg meg at mange hadde et svært så avslappet forhold til øvelsene sammenliknet med innsatsen på forestillingene. Dette ble ofte italesatt i intervjuene med både aktører og ledelse, og det var noe jeg ofte observerte, spesielt i forbindelse med enkelte dansenumre. Noen av danserne har tydelig vært slitne og ufokuserte under mange

øvelser. De har tøyset, vært slappe og til sist stoppet helt opp og unnlatt å gjøre enkelte av de mest krevende bevegelsene. Danserne har strevd med å holde tritt fysisk, men samtidig har de vært veldig opptatt av å få det til, og de har likt utfordringene med å lære seg dansen. Foran publikum blir det annerledes: «Vi blir ikke slitne når vi er på scenen» (intervju, 12.10.2014). Når de kommer på scenen, gir alle alt, «fordi de vet at folk ser på. På øvelsene er det sånn at, ja, vi danser, men ikke med alt for mye energi. Den siste dagen gjør alle det helt perfekt» (intervju, 15.11.2014). Mange av aktørene sa at det beste med Fargespill, var det å stå på scenen. De vektla fellesskapet de opplevde med de andre på scenen og den energien som oppstod der. Det å stå på scenen ble samtidig gjerne knyttet publikums reaksjoner, i noen tilfeller jubel og begeistring, i andre tilfeller tårer i øynene og klump i halsen. Ingen av de jeg har snakket med, har knyttet mistrivsel til det å stå på scenen med Fargespill. Noen har snakket om nervøsitet, eller at det er visse ting de ikke liker å gjøre, eller ikke får seg til å gjøre, på scenen, men forestillingene er forløsende, og for flere av dem gjorde tanken på forestillingene at de holdt ut til tider trettende øvelser.

Jeg: Skulle du ønske at det var lissom litt mer.. hva skal jeg si, disiplinert, eller at folk var litt mer engasjerte? Eller...?

Aktør: (Trekker pusten.) Nei. Fordi at når vi er på øvinger, så er det litt sånn «buh.. (med mørk stemme)» og alle blir sånn «herregud, hvordan skal dette gå på lørdag». Og så kommer vi på lørdag og bare sånn «boom-boom!», sant, så er det sånn.. alle sammen tårer i øynene og blir så glad og.. det er lissom.. det er veldig gøy (intervju med aktør 15.10.2014).

Et interessant aspekt ved dette forholdet til publikum dukket opp i forbindelse med en samtale med en av lederne, som kommenterte en peptalk jeg hadde vært vitne til under en generalprøve.

Spesielt når det er skoleforestillinger og sånne ting, så kan [publikum] være litt sånn der ymse. [Vi sier til dem at] her er det bare å gi jernet. Vi aner ikke hva som kommer av publikum, hvordan responsen er, men her er det *bare* å trække til. Og da å se den der mobiliseringen de gjør. Det å mobilisere. Det er... det er gøy (småler). (Intervju, 03.02.2015)

For at sikre en mest mulig vellykket musikkhandling, kan det altså innebære å handle som om det var et helt annet publikum som satt der, eller som om sjenerende omstendigheter var annerledes. Dette lyktes aktørene i Fargespill med stadig vekk, enten det var et dødt publikum, en uventet feedback eller en fotbjelle som ramlet av. Det er nærliggende

å påpeke et kjent aspekt ved Fargespills filosofi: Hvis du blir behandlet som en ressurs, *blir* du en ressurs. Hvis du blir behandlet som et godt publikum, *blir* du et godt publikum.

7.2 «Så alle kan høre og like det»

Imidlertid kom det ingen fortellinger om et saboterende publikum. De fortellingene som italesatte et vanskelig publikum, dreide seg snarere om forventninger som ble gjort til skamme.

Det som er det beste med det, er at vi har noe som alle kan høre på. Alt fra rock til hiphop til... e-he, indisk til arabisk til.. makedonsk til.. afrikansk, så alle kan høre og like det. For alle får på en måte sin bit. For eksempel på skoler, da. Så har du mange tøffinger som sitter der og.. «hva er dette for noe», liksom, sant. Og det er veldig morsomt. Så sitter de der, og så bare... plutselig bare kommer det hiphop. Plutselig bare, «hæ?!... det, det, alt de begynte med, var jo sånn derre viser og sånn ballett og sånne ting, og så barn som synger, og så tenkte vi bare okei, vi sitter her oppe», og så plutselig kommer det en som begynner å rappe, og så kommer det en som begynner å beatboxe, og så en som begynner å breake. Det blir bare «wow!». Og med én gang sånne ting skjer, så begynner de å like resten av showet òg. For det at da føler de at «wow, de har jo respektert alle sammen». Alle har på en måte fått det som de liker. Det er det jeg syns er så bra med Fargespill. Det passer for alle grupper. At de kan kjenne seg igjen og føle at det her var ikke bare det, det var faktisk dette her, og det var sånn og sånn og sånn, og det var masse stemning, og... Jeg har selv hørt mange eh, tøffe gutter, hiphopere, som sier at det der var helt magisk. Sant. Og da er det ikke bare for at vi gjorde hiphop, men for alt det her blandingen. (Intervju, 23.03.2015)

Publikum eksisterer som en mulig frykt, og det er noe som står på spill. En av de verst tenkelige publikumsgruppene å begeistre, er tydeligvis her kategorien «tøffe hiphop-gutter». Kanskje betraktes de som spesielt kresne, kanskje spesielt nådeløse og kanskje også spesielt attraktive. Greier en å treffe dem, kan en treffe alle. Samtidig er det kanskje ikke så underlig at hiphopere har det fint på Fargespill-konsert, ettersom de på mange måter deler viktige teknisitetspreferanser med rytmisk musikk og fusion, for eksempel kutt og mix av elementer som settes sammen med hverandre i en groove. Fargespills tilgang på forskjellige former for musikk og et rytmisk fokus vil i den sammenhengen være attraktivt. Denne deltakeren var ikke alene om å tenke at et viktig mål med Fargespill-forestillingene var å ha noe som alle kunne kjenne seg igjen i.

Jeg: Var det noe du skulle ønske dere gjorde i Fargespill som dere ikke gjør?

Aktør: Em.. jeg skulle ønske at det hadde vært litt mer sånn... litt mer sånn hiphop, litt mer av det Western inne òg.

Jeg: Savner du det for egen del? Eller er det det at du tenker på helheten, eller er det...?

Aktør: Jeg tror det er litt begge deler. For jeg tenker, på den yngre generasjonen nå, ... at det er også veldig mye sånn Western.. lissom den influensen. Men det er også fint at de får sett.. litt av den der verdensmusikken som hos Fargespill, men om jeg tenker det for min del, jeg tror det er litt fifty-fifty. Kanskje det er fordi jeg er veldig glad i hiphop. Kanskje det.

Jeg: Handler det noe om at [kanskje ikke alle] barna har noen sånn connection til den [verdens]musikken? At mange barn og ungdom kanskje heller hører på [mer sånn hiphop og vestlig populærmusikk] på iPoden sin enn på musikken som foreldrene har hørt på?

Aktør: Ja, det tror jeg. ... Det har jo skjedd en kolossal endring sånn at.. (trekker pusten) det var kanskje litt feil av meg å si at det er kun hiphop og Western, yngre generasjonen, de hører veldig mye forskjellig. For eksempel de med flerkulturell bakgrunn, asså det er mange som synes eh.. Bollywood-verden og.. Kollywood er kjempe[gy], så de [hører] jo sikkert masse forskjellig. Men jeg tror vi kunne hatt.. litt av alt, på en måte. For jeg tenker at Fargespill har jo mye sånn afrikanske rytmer og litt tamilsk, indisk og kurdisk og persisk og.. kanskje ett hiphop-nummer. Kanskje vi kunne vise litt trance, tekno og litt sånne ting, at [elektronika, dub og dubstep] kommer innom. For det er også en sjanger som veldig mange unge hører på. Men i forhold til Fargespill, så er det kanskje mer eh.. riktig å vise frem.. afrikanske, tamilske [s, mer enn kanskje?] trance, da, men jeg tenkte bare å få litt fler, ett nummer til med hiphopen, kanskje. At det kanskje hadde [vært] litt sånn.. «oi!».

Jeg: Når du sier «løfte det», ville det være på vegne av de som skulle se? Eller på vegne av de som skulle være med å gjøre det? (Pause.) Eller begge deler.

Aktør: Begge deler, kanskje. Jeg tror kanskje det hadde vært litt kjekkere for de som er med i Fargespill. Den yngre generasjonen. Og så tenker jeg også på de som sitter og ser på. Kanskje vi kunne fått mer... den yngre generasjonen inn òg, den yngre generasjonen inn på.. selve publikums[pllassene?]. Asså, det er mange som har kommet og sett på Fargespill-forestillingen, både små og store, men de [kommer] med familie med småbarn, sant. Men jeg tenker den generasjonen, ungdommer. Vi har fått masse bra respons fra de òg, da. Men liksom, jeg tenker.. flere av de. At ungdom.. at de også kjenner at «åh, her var det noe som bare var skikkelig sånn»...

(Intervju, 03.02. 2015)

I dette sitatet italesettes at det å kjenne seg igjen i musikken er viktig både for de på scenen og de i publikum. Som hos deltakeren i det forrige utdraget, er det potensiell bekymring for en publikumsgruppe som det antas at ikke uten videre fenges av det Fargespill presenterer. Hos den forrige aktøren dreide det seg spesifikt om tøffe hiphop-gutter, mens her dreier det seg mer om ungdom generelt. Begge er opptatt av å nå «alle», og dette kan skje hvis det de presenterer, er relevant. Derfor må de ha med mange ulike former for musikk, slik at alle kan finne noe de liker, at de kan «kjenne seg igjen». I henhold til den første deltakeren, lykkes konseptet slik det er, mens den andre mener at det ikke er optimalt. Hiphop regnes av begge for å være en attraktiv sjanger som et visst potensielt publikum knytter seg til. Sistnevnte deltaker har likevel et bredere siktemål. Det er mange populære sjangere som kunne vært aktuelle, og som ville utgjøre et potensielt større mangfold. Folkemusikken tillegges av denne deltakeren en «oppdragende» funksjon. Det er viktig at de unge blir eksponert for det, og de kan tåle det om de også får noe de vanligvis hører på. Forrige deltaker italesatte i tillegg en

fasinasjon for blandingen, slik folkemusikken ble gjort attraktiv gjennom å kombineres med hiphop.

Samtidig som mange vektla populærmusikk som et element både aktører og publikum kunne kjenne seg igjen i, var det sterke formeningar om at Fargespill ikke hadde vært det samme uten folkemusikken, enten den tilbød gjenkjennelse, anerkjennelse, muligheter for å lære noe nytt, muligheter for å bli kjent med folk, en søken etter egne røtter, oppdagelse og bevaring av skjulte skatter eller en smak av «mangfoldets velsignelse». Det var også antakelser om at publikum forventet et visst «fargespill» på forestillingene, knyttet til «det etniske» og «det tradisjonelle».

Jeg: Ja, for jeg tenker jo sånn intuitivt at Fargespill-konseptet.. passer ikke med em... Beatles eller Miley Cyrus eller.. asså.. *selv om* det er.. em... deltakernes egen kultur, og kanskje kulturarv til og med.. (trekker pusten) men så skjønner jeg på en måte intuitivt at det ikke er Fargespill-materiale, og da er det spennende å se, hvor går grensen, liksom.

Leder: M-m. M-m. Ja, sant.. det er veldig spennende, det [...] men.. ofte, sant, si at vi får en eh... en låt ifra... (pause) en øst-europeisk sang... som ikke har så mye folkekultur i seg... (trekker pusten) em... og de har heller ikke den stoltheten i forhold til gammel kultur, sant, det er veldig mye moderne. Hadde vi hatt fem stykker, en ifra Estland, Polen eh, Litauen, asså.. etter hverandre.. så hadde vi mistet publikumet vårt. Sant? Vi kunne i hvert fall mistet publikum.

Jeg: Ja, jeg skjønner. For folk er interessert i å ha en veldig miks, liksom?

Leder: Ja, jaa.. (trekker pusten) men når det er sagt, så fins det låter som kanskje i utgangspunktet ikke trenger å være spesielt spennende. Men.. den personen som framfører den er så sterk i sitt uttrykk, eller i sin person... at dette er godt nok. Så det er en balansegang hva som er rett og riktig. Vi er veldig åpne... hele tiden. Men det er klart vi, vi har sikkert måttet såre folk som ikke har fått sine eh.. ønsker.. inn i Fargespill.

(Intervju med leder, 14.10.2014)

I denne italesettelsen var det ikke noen direkte referanse til noen bestemt publikumsgruppe, men det ble antatt at det som var spennende for publikum, nok ikke var øst-europeisk, moderne musikk. De som liker øst-europeisk, moderne musikk, blir dermed underforstått ikke en publikumsgruppe Fargespill henvender seg til. Er det dermed slik at denne gruppen kanskje ikke virket like attraktiv å treffe, og dermed ikke medførte noen frykt å «bomme» på? Et interessant spørsmål vil videre være hva det er ved øst-europeisk moderne musikk som ikke appellerer til det forestilte publikumet. Her ble det antydning at mangelen på en stolt folkemusikktradisjon ikke var forenlig med det Fargespill ønsket å formidle. En kunne videre tenke seg at det attraktivt *etniske* først og fremst er knyttet til noe fargerikt og energisk, for eksempel noe afrikansk eller indisk, noe som kan sies å være rake motsetninger til karikerte

forestillinger om Øst-Europa som en grå og trist flekk på kartet. Slike forestillinger henger sammen med virksom teknisitet som ikke nødvendigvis er artikulert.

Samtidig som denne lederen var opptatt av å finne materiale som appellerte til publikum, var vedkommende også opptatt av at disse valgene fikk konsekvenser for aktører som hadde sine ønsker. Det var en konstant anstrengelse for å finne en løsning som alle kunne føle seg vel med. Den musikalske gesten skulle være kompatibel med både det indre og det ytre, for alle. Åpenhet var en viktig dyd, men den viste seg å ha sine grenser. Samtidig kunne et i utgangspunktet lite spennende materiale kompenseres for ved en spennende personlighet. Det er her grunn til å påpeke at det å ha en spennende personlighet ikke nødvendigvis tilfaller et menneske uavhengig av publikums bakgrunn. Det er ikke utenkelig at en mot-normalt-faktor kan gjøre en person spennende:

En ung jente siger vevert og luftig, men fast bestemt fram mot mikrofonen. Hijab. Jeg ser gyllen hud. Somalia? Eritrea? Afghanistan? Er det rett og slett en av de jentene som for en god stund siden stod helt bakerst på scenen under fellesnummeret og kikket blygt på publikum mens de knapt åpnet munnen? Hun skal synge solo. Hun har hijab, og hun skal synge solo. Da blir det plutselig aktivitet rundt meg. En etter en av damene, på min alder og eldre, hvite, tar fram mobilen. Jeg gjør ikke det, og jeg blir beklemmt av at så mange gjør det. De har ikke gjort det tidligere i forestillingen, men nå gjør de det. Filmende mobiler lyser opp rundt meg gjennom hele nummeret. Tenk det. En syngende jente i hijab. Jeg skulle ønske jeg kjente henne. Jeg skulle ønske jeg så mer enn den hodeplagget. Det heter sikkert ikke hijab engang. Kjente jeg den unge jenta, hadde jeg fulgt henne slik de som er med i Fargespill har gjort, visste jeg kanskje litt om eventuelle grenser hun nå sprenger på scenen.¹¹⁹ Kanskje har det lite med den «hijaben» å gjøre. Hvis aktørens historie er historien om oss alle, slik Fargespill annonserer, hva er hennes historie? Jeg vil se henne slik de som kjenner henne gjør. Hva opplever vi i salen, de filmende damene og jeg, som kanskje ser og hører henne for første gang? Vi tenker hijab. Vi tenker krig og flukt. Vi tenker islam. Vi tenker fundamentalisme. Vi tenker kvinnesyn. Vi tenker musikkforbud. Vi tenker mot normalt. Det blir sterkt. Men hva vet vi? Denne jentas kropp og stemme, som stadig forteller sine egne historier, som ikke trenger å ha noe å gjøre med det vi ser, hører eller tenker, kobles på våre fantasier, vår frykt, våre håp. Men altså, hva vet jeg? Jeg kan jo ha havnet midt blant lærerne hennes. Kanskje er de venner av familien. Kanskje de faktisk kjenner henne godt, filmene, og at det er derfor de filmer nettopp henne. Kanskje er det noe annet som skjer på scenen som er av interesse. Ting er ikke nødvendigvis som en tror. (Basert på feltnotat fra 30.10.2016)

Gjennom ulike italesetelser kan en lese ulike publikumsgrupper som det kjents viktig for deltakerne å nå med Fargespill, grupper en ønsket å knytte til seg. Det var viktig å holde seg inne med de tøffe hiphopgutta. Det var viktig å tilfredsstille det publikumet som vet å sette pris på et bredt repertoar av tradisjonell folkemusikk. Kanskje kunne populærmusikk være

¹¹⁹ Jeg sikter her til noe en av lederne sa i et intervju om «å være vitne til mennesker som sprenger sine egne grenser på en scene» (intervju, 18.11.2014).

viktig for å tekkes et ungt publikum, men det heller ikke vanskelig å tenke seg at det også ville være viktig for de unge aktørene i Fargespill å knytte seg til *et publikum som er dem selv lik*.

7.3 Å gå over terskelen i Grieghallen

Det er et ønske for Fargespill å nå «alle» (på tross av at det kanskje ville være riktigere å si at de ønsker å nå «alle som av forskjellige grunner er verdt å nå», og at dette vil forholde seg ulikt etter hvem en spør). Viktige drivkrefter er fellesskapet i kunsten og åpenhet mot forskjeller. Det å nå et større publikum er viktig for markedsøkonomisk suksess og vilkår for å kunne fortsette driften, men det er også italesatt idealistiske mål om å utjevne forskjeller mellom høy og lav, å gjøre plass for at alle kan ta del i kunsten:

[V]eldig mange mennesker er blitt ekskludert fra [en plass i et kunstnerisk univers]. Av en elite. Som på en måte har, hevder å ha et eierskap til kunsten. Og det signaliseres jo over alt, sant, med de der dørstokkene, asså, de der dørstokkene, de er høye. Asså, hvem er det som går i Grieghallen, sant? Det har vært en enorm ekskluderingsprosess i forhold til kunst i vårt samfunn. (Intervju med leder, 18.11.2014)

Skillet mellom de som deltar og ikke deltar i kunstsammenhenger, ble ofte symbolisert ved *dørterskelen* til Grieghallen. Hva kunne få folk til å krysse den terskelen? En slik terskel-metafor benytter også Simondons seg av i sitt teoretiske univers. Det som kommer til, skjer i terskelsprang. Spørsmålet blir videre: hva innebærer terskelen? Hva slags teknisitet kan knyttes til at noen krysser den og noen ikke gjør det? Det er ingen publikumsundersøkelser å vise til, men en vurdering ut fra antatt synlige markører, forteller at det som regel kommer få med innvandrerbakgrunn på forestillingene.

Jeg forsøker å telle hvor mange som tilsynelatende har afrikansk eller asiatisk bakgrunn blant et øredøvende hvitt publikum. Jeg har kommet til rundt 25 av 1600 i en smekk full Griegsal. Da hører jeg bak meg:

- *Pappa, er det noen som ikke snakker norsk her?*
- *Ja, det er det helt sikkert.*
- *Er det noen til og med fra Kina?*
- *He, kanskje. Du kan jo se deg rundt.*
- *Pappa, det er bare to som har sånne øyne.*
- *Ikke gjør sånn.*
- *Pappa, det er bare to som har sånne øyne.*
- *Ikke gjør sånn.*

- *Men pappa, det er sant.*
- *(Taushet.)*
- *Også de fra Japan er sånn.*
- *Ikke gjør sånn. Det æ'kke no'...*
- *Ja, men det er sant.*
- *(Taushet.)*

(Basert på feltnotat fra 31.01.2016)

Befolkningssammensetningen på scenen matcher altså ikke befolkningssammensetningen i salen. Økonomi er foreslått som faktor. De selger rimelige billetter til venner og familie av aktører, og familien til nye aktører får det gratis. Grupper som skoleklasser og asylmottak inviteres til forestillinger støttet av midler fra kommune og det private næringsliv (se for eksempel Espeland, 2015). Kommunikasjon med foreldrene er foreslått. De arrangerer foreldremøter med informasjon som gjør det mulig for eventuelle skeptiske foreldre å forstå litt mer av hva barna deres er med på. «Vi kan aldri bli gode nok på å møte folk» (Intervju med leder, 03.02.2015). Skal vi følge Simondon, og dette er på ingen måte noen ny tanke innen sosiologiske tilnærminger, har en slik eksklusivitet to sider. Det kan nok være at noen bevisst eller ubevisst setter opp hindringer for andres deltakelse, men samtidig er det heller ikke sikkert at de ekskluderte er interessert. Kunsten kjennes kanskje ikke relevant. Hva er det som er så attraktivt ved Grieghallen, i Grieghallen, at en burde krysse den terskelen? De konkrete mekanismene kan studeres i lys av Simondons transindividuelle perspektiv, der handlinger har en affektiv og en teknisk side. Når musikken og dansen rigges til ved musikkhandling som skal være gangbare svar på visse funksjoner, innebærer det samtidig at disse handlingene vil fungere eller ikke fungere i tråd med ulike menneskers vaner og ønsker. Det transindividuelle innebærer at «du leter ikke etter meg hvis du ikke har funnet meg» (Simondon, 1958/2013, s. 274). En av deltakerne i studien påpekte noe i retning av at Fargespill ikke alltid var seg sitt potensielle publikum bevisst:

Jeg: Men når du sier at «det var ikke så ille [likevel]», hva var det du hadde tenkt at kunne bli ille? Ville det handla om hvordan [en] sang, eller ville det handle om at det ikke var [tilknytning til folkegruppe] nok, eller at det ikke er...?

Aktør: Nei, ikke om det var [tilknytning til folkegruppe] nok. Men at den komboen ikke hørtes helt bra ut. At det på en måte.. vil dette være fengende for publikum, for det er jo, vi vil jo på en måte med Fargespill, vi vil jo nå opp, vi vil jo nå ut til folk med det budskapet vi har og alt sånn. Og da tenker jeg at det også er viktig å på en måte.. jeg tror det også er greit at vi liksom.. velger «okei, vi skal mikse og trikse litt her». Men så tror jeg også det er viktig å tenke.. hva kan få publikum til å gå litt sånn «wool!», sant. Man kan ikke ta alle sine ønsker i betraktning, kanskje. For det at man må, man har jo en idé.. liksom om... ikke sånn, nå tenker ikke jeg sånn stereotypisk, men kanskje nordmenn liker dette, og tamiler og kurdere, at man liksom.. (trekker pusten) at man kanskje må tenke litt sånn, da, før man lissom bare.. ja. (Intervju med aktør, 03.02.2015)

Denne deltakeren ser at det utspiller seg en avveining som også handler om at ikke alle liker det samme. Det blir dermed ikke et spørsmål om at dette liker publikum, dette liker de ikke. Det kan være at publikum liker forskjellige ting, noe som gjør denne øvelsen til en enda større balansekunst. Man må gjerne kombinere, men det må gjøres på måter som ikke sperrer ønsket teknisitet. En annen deltaker forteller om et helt spesifikt tilfelle av en slik blokkering:

Jeg: Hvordan fungerer [de to sangene] sammen? Syns du at det passer, sånn som du hører den sangen, eller er det.. rart?

Aktør: Ja, asså, det har jeg tenkt ganske mye på, for når jeg hører de andre sangene, så synes jeg «oi, dette er sykt kult», men når jeg hører mine egne sanger, så.. (ler) for eksempel [sang], den er jeg egentlig ikke så fornøyd over, da, asså det er jo veldig bra, egentlig, da, men em.. eh, jeg føler liksom mye av stemningen i sangen blir eh.. drept, for det blir satt inn vestlig «boom-taka-chack-taka-ding-ding-t» (beatboxer dypt og nokså monotont) mens det [pleier å være] «dinga-takka-tak-ga-dinga-dinga-takka-takk» (synger vekselvis dype og lyse toner», og det er liksom sånn der «ey! Ja, [utydelig!]-feeling. [...] Jeg skulle ønske, for jeg føler liksom eh.. (trekker pusten) vi går inn i mange forskjellige sangtyper, og jeg følte liksom at når de ikke tar med den takten, så blir det... da mister du store deler av stemningen, for den er akkurat som en ryggmarg i sangens musikk, den takten. [...] For det du hører på sangen, den går liksom (synger starten på [sang], jeg synger med). Når du tar på en vanlig, plain beat, så ødelegger du hele den eh.. nei, du ødelegger ikke, men.. du endrer liksom på eh.. ja. (Intervju, 03.02.2015)

Kanskje blir det en overdrivelse å si at hele sangen blir ødelagt, for det finnes fortsatt mye å glede seg over. Men det er likevel en lengsel etter det som virkelig var den viktige teknisiteten, det som utgjør sangens *ryggmarg*, og som rett og slett ikke kommer over terskelen til Grieghallen. Her er det mulig å ane en potensiell musikalsk trefning mellom ønsket om å bruke «vestlig» populærmusikk i kombinasjon med det tradisjonelle materialet. Det må i så fall gjøres på måter som ikke knekker ryggen på annen musikk. Den «stemningen» som kanskje en viss publikumsgruppe ønsker å oppleve, får de dermed ikke på forestilling med Fargespill, selv om elementene skulle være kjente.

En annen aktør mener at det er tvilsomt om folk i det gamle hjemlandet ville forstå hva de driver med i Fargespill.

Jeg: Bruker du noen gang musikken eller dansen fra Fargespill når du ikke er på Fargespill?

Ville du bruke den hjemme?

Aktør: Hjemme i [[land]]?

Jeg: Ja, eller her eller liksom...?

Aktør: Greien er at vi har, vi har forskjellig smak. Fargespill er en kultur-greie. Og ja, sangene kan være perfekte, fine og alt, men hjemme ville de ikke forstå det. Som jeg sa, der handler det bare om dancehall. Og [vi driver med.. kultur]. Noen, noen sanger som man skal danse til, ville jeg tatt med hjem. Andre, sånn som [sang], den ville jeg på en måte holdt for meg selv. Bare synge den når jeg er alene. For de ville bare spørre «ok, hvor er den delen der vi skal danse»? Og så ville jeg ikke visst hva jeg skulle svare.

Jeg: Hva tror du de ville sagt om [sang] sånn som dere gjør den? Ville de forstå det? Ville de kjenne den igjen?

Aktør: Det er jo en veldig vanlig dans. ... Så hvis de spiller trommer på en måte som er.. dancehall nok for dem til å bli interessert... [ja]. (Intervju, 17.10.2014)

Det er dermed ikke bare terskelen til Grieghallen som skal overskrides. Det som skjer der inne må virke relevant, det vil si det må virke på en relevant måte. En kunne samtidig si det slik at det hender noe *med musikken og dansen* når den skal over terskelen til Grieghallen. Det hender også noe når den skal over terskelen på ulike budsjetter i stat, kommune og næringsliv, og det hender noe med musikken når den skal over terskelen til «det norske folk».

Ahmed (2012, s. 43) har et perspektiv som er tankevekkende i forbindelse med det å få folk til å *føle seg velkommen*, for eksempel i Grieghallen.

When diversity becomes a form of hospitality, perhaps the organization is the host who receives as guests those who embody diversity. Whiteness is produced as host, as that which is already in place or at home. ... People of color in white organizations are treated as guests, temporary residents in someone else's home. People of color are welcomed *on contidion* they return that hospitality by integrating into a common organizational culture, or by "being" diverse, and allowing institutions to celebrate their diversity. ... This very structural position of being the guest, or the stranger, the one who receives hospitality, allows an act of inclusion to maintain the form of exclusion.

Det kan altså vise seg at det å være gjestfri, det å skulle inkludere noen som i utgangspunktet ikke hørte hjemme et sted, vil føre til at gjestene aldri blir annet enn nettopp gjester. Puwar (2004) påpeker at nærværet av «nykommere» potensielt kan vise fram noe som tidligere har blitt tatt for gitt. Samtidig er ikke nærværet av nykommere, Puwar kaller dem *space invaders*, noen garanti for endringer og et reelt mangfold. De inviteres inn som «representanter» for et

mangfold, men det forventes likevel at de skal te seg som om de ikke var annerledes, i alle fall ikke på problematiske måter. Det er med andre ord ikke gitt at deres nærvær gjør noen forskjell. I tråd med Puwar påpeker Ahmed (2012) at mangfold gjerne betraktes som en *tilstand*, som er fordelaktig og sunn for oss. Et slikt perspektiv kan bidra til å dekke over hva som står på spill. Hun mener mangfold med fordel kan betraktes som en *praksis* snarere enn en tilstand. I prosessen med å mangfoldiggjøre institusjoner, genereres verdifull kunnskap om disse institusjonene i form av hvordan en institusjon ter seg som en *murvegg* som en stanger mot – slik som terskelen til Grieghallen. Kunnskap om institusjonen er veggen slik den synliggjøres i mangfoldiggjørende praksiser: «Each new strategy or tactic for getting through the wall generates knowledge of what does or does not get across» (s. 175). Veggen er institusjonens forsvarssystem. Med Simondon (1961/2014a, s. 89) kan en si at dette bolverket består av ritualer «ved farens øyeblikk». Det kjennetegnes ved hvordan sakraliteter med sine grunner besverger funksjonalitet og avverger små og store katastrofer. Mange av Fargespills aktører merker flere slike vegger på kroppen, for eksempel i form av terskelen i Grieghallen eller den norske stat. Det gjør også Fargespills ledere, for eksempel slik de forsøker å hjelpe aktørene gjennom og slik de kjemper for å bli tatt på alvor som kunstprosjekt. «To those who do not come up against it, the wall does not appear – the institution is lived and experienced as being open, committed, and diverse,» skriver Ahmed (2012, s. 174). For dem som ikke møter veggen, er det ikke til å forstå hvorfor mangfoldet uteblir. En kan heller ikke forstå *hva* som uteblir, utover kroppar med forskjellsmarkører. Kunnskapen om institusjonen sitter derfor i det som *ikke* kommer over terskelen til Grieghallen. Fargespills ledere har viktig kunnskap om hva de må gjøre med musikken for å få den over. Slik kunnskap eksisterer imidlertid implisitt når den flyter gjennom, og bidrar dermed ikke til å synliggjøre veggen. Den kan komme tilsyne i møte med aktørene og den musikken de bringer med seg.

I henhold til den transindividuelle dimensjonen, slik forhandlingene om Fargespill er rettet mot å fungere for et publikum, er publikums anerkjennelse an avgjørende velsignelse, men også en potensielt ødeleggende partner. Samtidig kan nettopp denne situasjonen brukes til å skaffe seg kunnskap om trosforestillinger som reelt står i veien for et mangfold.

7.4 Stemmen som ingen ville synge

Det er ikke bare «nykommere» som merker institusjonelle beskyttelsesmekanismer på kroppen. De er også virksomme blant dem som i større eller mindre grad er «hjemme» der. Mens terskelen til Grieghallen for noen kan fortone seg som omverdenens avbrytelser av ønskede prosjekter, kan den for andre fortone seg som et internalisert filter. Affektivt-emotive mekanismer kalibrerer hva som er gangbart, og på den måten veves forsvaret inn i individene. Slik bidrar det til å begrense hva en kan tillate seg å gjøre på scenen.

Da [Navn på land]-nummeret ble presentert for koristene i løpet av den første øvelsen jeg observerte (kapittel 5.1), var det spesielt én hendelse jeg bet meg merke i. Det dreide seg om en korstemme som ble introdusert godt uti øvelsen. Det var en motstemme med stigende glissando og synkoperte rop, en markant perkusiv effekt som krevde brystklang og en viss innsats fra magemusklene. Fram til dette punktet hadde sangerne forhold seg relativt rolige med lett vugging eller svaiing mens de sang. Da instruktøren viste denne stemmen, våknet en av sangerne til liv. Et smil bredte seg, bevegelsene ble større og vertikalt orienterte og inkluderte armene. Vedkommende søkte de andres blikk, smilte og «digget» entusiastisk med. Det var en viss endring i bevegelsene hos de andre også. Det overrasket meg derfor at ingen av koristene meldte seg da lederen spurte om det var et par av dem som kunne tenke seg å synge den. De ble helt stille, flere av dem så ned i gulvet. Koristen som hadde sett mest engasjert ut, vekslet blikk og smil med noen av de andre, noe jeg oppfattet som en forespørsel om de skulle ta den sammen. De ristet på hodet, lo litt eller så ned i gulvet. På direkte spørsmål fra lederen forklarte sangeren med en lett latter: «Jeg kan synge den nå, liksom, men på scenen vil jeg ikke klare å ta meg selv seriøst». Da ingen meldte seg til å synge stemmen, spurte lederen instruktøren om vedkommende ville ha den med. Instruktøren svarte at denne delen var viktig, for den ville få fram et høydepunkt. Et par av koristene sa ja til å synge stemmen inntil videre, og sang den forsiktig og pyntelig. Jeg ble nysgjerrig på hva dette handlet om. Jeg antok ut fra de kroppslige reaksjonene, samt ut fra min egen erfaring med det å synge, at de syntes det var flaut å synge den, kanskje fordi det krevde at de måtte bruke «ropestemmen» i stedet for å synge pent. Samtidig så det ut til at den hadde vakt en viss begeistring.

Jeg fikk imidlertid andre forklaringer fra korister jeg snakket med. En av dem mente at ingen ville synge den fordi det var en kjedelig stemme, og de ville heller synge selve sangen enn å «være den som sitter ved siden av som bare sier «hey, hey» (intervju, 15.10.2014).

Vedkommende antok at mange på det tidspunktet trodde stemmen egentlig ikke hadde noe med sangen å gjøre, men at det var noe lederen «syns var litt kult», og som kunne ha vært lagt til en hvilken som helst annen sang i Fargespill. En annen korist, som etter hvert endte opp med å synge den, mente det var en veldig utfordrende stemme som krevde rytmisk presisjon og lungekapasitet, og at det antakelig var derfor folk vegret seg for å synge den i første omgang. I tillegg kunne det hende det var fordi «det var noe som skilte seg litt ut», og at «folk syns det var mye tryggere å være på det gamle». Vedkommende selv var imidlertid klar for den utfordringen nå, og «hadde lyst til å være med på det fete» (intervju, 14.10.2014).

Hendelsen knyttes altså av én sanger til noe som var lite utfordrende, vanlig og kjedelig, og av en annen til noe som var utfordrende, nytt og fett. Selv om forklaringene tilsynelatende var motstridende koristene imellom, kan de likevel ha vært sanne for den enkelte, i form av at det sier noe om hva slags tilknytninger de har til musikken de driver med og hva som står på spill for dem. En vil ikke kunne komme fram til noen «riktig» og «egentlig» versjon av hva som foregikk i den hendelsen, selv om jeg fortsatt er nysgjerrig på hva som for meg så ut til å være flaut. Kanskje har ikke de involverte selv klart for seg hva som «egentlig» drev dem, og det kan være mange ting samtidig. Kanskje var det flaut å si at det var flaut, slik at andre forklaringer ble generert, som også kjentes gangbare. For begge som er sitert her, var det viktig å få være med på noe utfordrende og meningsfylt, men de hadde ulike vurderinger av hva det gjaldt. Den ene ønsket å få være med på «selve sangen», den andre ønsket sangteknisk utfordring. Kanskje kan disse forklaringene også kobles til strukturelle mønstre i koret, som hvem som pleide å få hvilken rolle og hvordan de definerte seg selv i denne gruppa, i relasjon til de andre og i relasjon til musikken. Uansett hva som har drevet handlingene, forholder det seg mellom individer og ulike kollektive situasjoner. Én ting var å gjøre det på øvelse, en annen ting var å gjøre det på scenen. Som Goffman (1959/2002, s. 54) påpeker, «the back region will be the place where the performer can reliably expect that no member of the audience will intrude». Det kan videre være et eksempel på hvordan et objekt i henhold til én sakralitet blir besværlig og ikke gangbar, mens det i henhold til en annen kan tilby noe kjærkomment. Musikkhandlingen som transindividuell gest får ulike prosjekter den må avstemmes mot: På scenen foran publikum, på øvelse med den nære krets og i intervju med en ukjent forsker settes ulik teknisitet i spill, og teknisiteten kan knyttes til ulike affektive utslag.

Stemmen kom til slutt over terskelen til Grieghallen, men den hadde ikke fri passasje. Det var et eller annet ved den som gjorde mange av sangerne tilbakeholdne denne første

øvelsen, på tross av at den også kunne tilby noe ettertraktet, enten på øvelsen eller ved nærmere ettertanke etter at de hadde jobbet mer med den.

7.5 «Kan vi ikke bare gjøre den der vanlige?»

Hva som skapte det tilsynelatende ubehaget og tilbakeholdenheten i forrige eksempel, kan ha å gjøre med mange individuelle prosjekter som gjorde musikkhandlingen tenkelig eller utenkelig. Samtidig kan slike internaliserte forsvarsmekanismer også knyttes til framveksten og opprettholdelsen av myter. Jeg skal peke på noen hendelser jeg mener kan knyttes til myter om «norskhet» og «afrikanskhet». Mytene så ut til å være virksomme terskelverdier i arbeidet med forestillingene.

Under en korøvelse kom det forslag om å finne noen bevegelser som koret kunne gjøre mens de sang. En aktør med bakgrunn fra et afrikansk land kom med et forslag, som vedkommende mente ville passe til en sang fra dette landet. Dette vakte lattermilde blikk og fnising blant de fleste av deltakerne, vel å merke de med norskfødte foreldre. Etter flere forslag og forsøk foreslo en av dem: «Kan vi ikke bare gjøre den der vanlige?» «Den der vanlige» hadde jeg lagt merke til at sangerne gjorde på flere nummere, og deltakere i studien italesatte den også, gjerne med en viss ironi på egne vegne: Det er den vi alltid gjør, «alle vi norske» (intervju, 14.10.2014). Aktøren med afrikansk bakgrunn fortalte meg i etterkant at vedkommende hadde forsøkt å finne en enkel bevegelse, ettersom mange syntes det var vanskelig å danse. Jeg spurte om aktøren syntes det var frustrerende å bli møtt av slik lattermild motvilje når vedkommende hadde prøvd å ta hensyn til at de skulle få det til.

Aktør: Nei, faktisk.. det har jeg blitt vant til. Fordi em.. når du forstår at vi alle er forskjellige, blir du ikke egentlig så ofte frustrert. Men når du... okei, kanskje jeg ville blitt frustrert hvis jeg var i [afrikansk land]. Fordi da vet jeg at alle har rytme, så da handler det om at de bare ikke vil gjøre det. Men *dette* er genuint. De bare: «vet du hva, dette får vi ikke til. Men vi kan få til *dette*..» Og eh, det er bra å.. eh.. komme med ideer, nye ideer, de er antakelig bedre enn det du hadde sett for deg, så... vi går for den [ideen som de foreslo].

Jeg: Men tror du *egentlig* at de ikke kunne klare det?

Aktør: Nei, jeg har faktisk en følelse av at så lenge noen kan bevege på seg, kan de danse. Så de kan få det til, men vi trenger litt tid. Som jeg sa, alle tar ting på sin måte. Så de kommer til å få det til. Bare ikke nå. (Intervju, 17.10.2014)

En av sangerne med norsk bakgrunn hadde en liknende innstilling. Vedkommende likte den foreslåtte bevegelsen og mente de hadde godt av å bli utfordret, og det var stor sjanse for at de

ville bli vant med den til neste forestilling. Da de lærte seg «den der vanlige», hadde det vært samme problematikk:

Jeg husker faktisk når den bevegelsen ble innført i Fargespill. Det var jo litt sånn derre.. fordi at vi har.. sant, vi var jo så stive i bevegelsene, og... det var liksom det å myke oss opp litt, for før, så stod vi jo mest stille, liksom. [...] Men det var visst eh.. det var litt vanskelig da òg. Liksom det der med å gå i takt samtidig som du skal synge. Men vi klarte jo det veldig fort. Men denne er litt mer komplisert, da. Men eh... men vi har godt av det. Litt nye utfordringer i forhold til dans. (Intervju, 14.10.2014)

En relevant opplysning i denne forbindelsen er at da Fargespill satte opp sin første forestilling i 2004, var det med utgangspunkt i et allerede eksisterende jentekor som sang norske folketoner (se for eksempel Bræin, 2011a, s. 37). Når det nå har kommet til flere aktører i koret med annen bakgrunn enn norsk, er det likevel en historie mange av dem har med seg, og det er ikke underlig om korets aktiviteter står som målestokk for hva «de norske» kan og ikke kan. En annen korist, som virket svært engasjert i å danse, og som i en pausen spurte en korist med afrikansk bakgrunn om å få lære en av dansene vedkommende var med på, hadde følgende å si om det som hendte på øvelsen:

Aktør: Når hun sa at vi skulle danse sånn, det ble bare «nei». Nei. (Ler.)

Jeg: Ja, dere.. ja, det ble bare sånn unison latter, «nei!»... hvorfor det?

(Begge fniser.)

Aktør: Jammen, for det.. (trekker pusten) det er veldig sånn i Fargespill, de som er afrikanske, de kan danse, de kan vrikke på rompa, de kan liksom sånne bevegelser vi absolutt ikke har gjort før. Asså, vi har jo hatt noen øvelser der vi har danset òg, og.. vi klarer det jo, men det ser jo litt sånn der, sånn, stivt ut, litt sånn tullete. Og når hun kommer der fram så naturlig, du så jo hun [aktør]... [...] Og så sa [leder].. «se der, hun klarer det jo». For hun er afrikansk hun også. Hun gjorde det på sekundet. Og vi, vi måtte jo øve den bevegelsen inn og alt sånn der. Og det er jo.. ufattelig stress å gjøre mens du skal synge en sang som du skal holde tellingen på òg, sant. [...]

Jeg: Så du har en.. du har ikke noen sånn eh, tanke om at du kommer til å mestre det?

Aktør: Jeg tror det kommer til å se ganske tullete ut når hele oss, den norske gjengen baki der... skal gjøre en bevegelse som vi ikke er så sikker på, og vi ikke er så flink til.. (trekker pusten) og eh, det ender opp med at vi kommer helt ut av takten og glemmer sangen.. og vi er vant til å stå sånn... sånn står vi, liksom. [...] (Viser taktfaste trinn.) Sånn står vi på alle sangene. Og så når det er litt mer sånn gøye sanger, da er det herfra, liksom. (Ler.)

Jeg: (Ler. Trekker pusten.) Og det, og det fikser dere, liksom.

Aktør: Ja, ja. Fordi at det er litt sånn.. litt mer vår naturlige.. eh, gang, holdt jeg på å si.

Jeg: Okei, så hvis du skulle danse på en eh, sånn eh, afrikansk måte eller en [nasjonalitetstilknytning] måte eller noe sånn, så ville du.. følt at det var liksom.. ukomfortabelt? Eller at eh, ikke du fikk det til?

Aktør: Jeg.. ps, ja. Det hadde vel sett litt tullete ut. (Intervju, 15.10.2014)

Det virket ikke som om det manglet på *lysten* til å danse «på afrikansk», det var tvert imot en slags beundring og en misunnelse overfor de som fikk det til. Samtidig dreide det seg ikke «bare» om at noe var vanskelig å få til eller å koordinere. Det ville se «tullete» ut om «den norske gjengen baki der» skulle gjøre det. Det er altså sakrale forventninger til hva en kan få til og hva som passer seg som norsk og som afrikansk. En aktør med afrikansk bakgrunn var blitt fleipet med under innøvingen av en dans fra et afrikansk land: «Jeg gjorde masse feil, og de bare «du! Du skal liksom kunne det her», og jeg bare «hallo, jeg er ikke fra den delen av [land]. Jeg danser ikke sånn» (intervju, 15.11.2014). Om du er «afrikansk», er det forventet at du mestrer dansen uanfektet. Om du er «norsk», er det flaut å skulle danse slik. En kjenner det i ryggmargen at det å skulle slippe seg løs nærmest ikke passer seg. Nordmenn er stive i bevegelsene, og afrikanerne kan det naturlig. Det har overrasket meg hvor virksomme disse stereotypiene fortsatt er i Fargespill, om afrikaneres medfødte rytmesans og danseferdigheter i motsetning til norsk eller europeisk mangel på sådan.¹²⁰ En danser fra et land i Asia fortalte at det alltid var vanskelig å få folk til å «danse med hoftene».

Vi øver, men.. det er vanskelig å øve med.. [de som har] sånn annen kultur. Det er vanskelig for norske.. norske jenter å danse den [folkegruppetilknytning] dansen. Du vet, vi har sånn mer hoftebevegelser. Jeg øvde inn den [navn på dans], og det er mest med hoftene. Jeg øvde med dem første gang og sa «ok, bare rist på hoftene». De gjorde det bare sånn sakte, de hadde ikke sån *der* (knipser) energi. Og jeg bare «litt mer, litt mer», gjorde det sånn eh, tre, fire ganger. Og da fikk jeg det til. Og nå er de flinke til å gjøre sånn med hoftene. En gang skulle [leder] prøve: «(med tilgjort stemme) jeg får det ikke til!». Og hun bare, «vi som er norske, vi er ikke vant med sånne hoftegreier». (Intervju, 12.10.2014)

Imidlertid var det også aktører fra andre land i Asia som mente de manglet denne evnen, i kraft av å være asiater. Det kan være flere grunner til at hoftene er et ømt punkt. Det er for eksempel et område som mange forbinder med seksuell aktivitet, og det kan av den grunn være noe en ikke vil gjøre i tide og utide. Slike assosiasjoner kan føre til at danser blir sett på som upassende, som i denne hendelsen, gjengitt med stor parodierende innlevelse av en aktør med afrikansk bakgrunn:

¹²⁰ Kryssklipp som kontrasterer dansende, joviale afrikanere og stive, stressede nordmenn har for eksempel vært å finne både blant forskere og i reklamebransjen på 90-tallet. Jon Roar Bjørkvold medvirket til dokumentaren *Når øyeblikket synger – Om det musiske i mennesker med Afrika som speil* (Visions, 1995/2007). Ringnes lettøl mente seg å kunne kurere *Norwegian Inherited Stiffness Syndrome* (NISS(E)), som ifølge en afrikansk forsker var en DNA-feil som kom seg av forfrosne forfedre. (Reklamefilmercom, 2010)

Aktør: Det var noen som fortalte meg at de laget en dans for en stund siden. Og de bare, foreldrene bare holdt for øynene på barna, liksom... ikke se!

Jeg: Var det nasty, eller? (Ler.)

Aktør: Jeg har ikke peiling. Men jeg er sikker på det var noe i den retningen.

Jeg: (Ler fortsatt.)

Aktør: Jeg kan se for meg, eller, afrikansk dans, ikke sant, noen ganger handler alt om.. her nede, og...

Jeg: (Trekker pusten.) Og det, men det er veldig interessant, fordi jeg synes at em... når du ser en afrikansk, afrikansk kulturdans eh, med hofter og romperisting og alt, så er det ikke noe seksuelt ved det i det hele tatt, sånn jeg ser det. Men bare... få en nordmann eller, eller amerikaner til å gjøre det. Og plutselig legger man merke til at den personen eh, ikke sant, knytter noe seksuelt til det, og *da* blir det seksuelt.

Aktør: Ja. Jeg tror, jeg tror det var sånn det var.

Jeg: Så jeg vet ikke hvordan du, hvordan *du* føler om det, men...

Aktør: Nei, det er helt ok. Jeg mener, stort sett alle danser bortsett fra noen få, som for eksempel [navn på dans], må du danse med hoftene og rompa og alt. Men [i denne dansen] blir det noe annet. Den gangen var det en [annen] afrikansk dans. Og alt handlet om å riste på hoftene og alt, ned og opp og over alt, så... og da var folk liksom.. ok, ikke alle folk, men jeg er sikker på ganske mange var liksom, «ok, det, det var (trekker pusten) litt ute». På øvelsen var alle sånn «å, dette er perfekt». Og så etter forestillingen var de kanskje sånn «vet du, den dansen var litt...» Så de måtte ta den ut.

Jeg: Å! De hadde den med på forestillingen!

Aktør: Ja, den, den.. utgikk. Øyeblikkelig.

(Intervju, 17.10.2014)

Afrikansk dans må altså ikke bare tilpasses en vanskelighetsgrad, den må tilpasses hva som er tekkelig på scenen. Dersom så mange afrikanske danser bruker det som kan oppfattes som usømmelige bevegelser, er det potensielt nokså begrenset hva slags afrikanske kulturuttrykk som passer for Fargespill. I min reaksjon på denne historien, som riktignok ble presentert som en slags vandrehistorie, men som uansett setter noe i gang i vår samtale, er etnisitet og rase virksomt når jeg bemerker at jeg opplever at det er forskjell på en nordmann eller amerikaner (som underforstått ikke har afrikansk utseende) og en afrikaner (som underforstått har afrikansk utseende). Kanskje dreier det seg om bevegelser utført med ulike holdninger som flau/ikke flau eller seksualisert/ikke seksualisert, kanskje det dreier seg like mye om hva som hefter ved en hvit og en svart kropp. Det vekker uansett gjerne oppsikt når en hvit kropp danser som en svart kropp. Når en av danserne, som har norskfødte foreldre, i fullt overlegg og med glimt i øyet slenger rompa ut i takt med musikken på et av de heftige dansenumrene, får vedkommende som regel vill jubel fra publikum. Første gang jeg observerte danseren gjøre dette på en øvelse, knakk de øvrige danserne sammen i latter, etterfulgt av applaus og tommer opp. Det ligger i hele systemet av forventninger og affektivitet – danseren gjør noe som er *mot*

normalt. Hva dansens bevegelser innebærer, og hva som står på spill med hensyn til kvaliteten i god dans, vil se forskjellig ut etter hva slags fortrolighet en har med dansen.

Aktør: Hvis du sier til barna at de skal riste på hofta, sier de [fleste] bare «jeg klarer det ikke! Jeg klarer det ikke!» Og du bare «kom igjen, du klarer det. Det er bare sånn.» Men jeg ser at det er veldig vanskelig, og de bare «meh, det er sånn typisk afrikansk greie, veldig afrikansk greie.»

Jeg: Hvorfor sier de det, tror du?

Aktør: Eh, jeg vet i grunnen ikke hvorfor, men kanskje fordi de *tror* denne eh, hoppinga er mye enklere [enn å bruke hoftene], ikke sant. Fordi de ikke egentlig bryr seg om om det de gjør er, liksom, bra eller ikke. (Intervju, 15.11.2014)

Mistroen til «norske», eller kanskje til og med «hvite» danseferdigheter dukket ikke bare opp blant de hvite norske selv. På en danseøvelse jeg observerte, henvendte danserne seg til oss for å høre hva vi syntes om det de gjorde. Vi viste tommelen opp. Da smalt det humoristisk: «Men de er norske, de kan ikke danse, så de synes alt er bra!» En kan dermed si at affektdrevne sakraliteter hindrer både «afrikanere» og «nordmenn» i å være mer enn seg selv. Når ulike former for sakralitet gjør seg gjeldende, blir aktivitet som overskrider sakraliteten forvist «backstage», med mindre en da gjør et poeng ut av at handlingen bryter med normalen. Denne typen forventninger med tilhørende skam knyttet til etnisitet og rase kan ta lang tid å bli kvitt, men Fargespill har en svært virksom backstage. Om det er flaut og ser tullete ut på scenen, finnes det muligheter til å leke seg bak scenen og i pausen på øvelser. Kanskje kan det som skjer bak scenen med tid og stunder flyttes ut på scenen, uten å «se tullete ut».

Det er grunn til å påpeke at det hersket en viss forventning om at de med innvandrerbakgrunn skulle gjøre noe «norsk» på scenen, mens det var en viss forståelse for at «de norske» ikke vil gjøre det de var ukomfortable med. Kanskje var det fordi ledelsen selv kjente dette på kroppen. Det ser ofte ubehjelpelig ut når en er ute av «sitt rette element». Men hvorfor er det bare koselig og rart å se nyankomne flyktninger på skitur mens jeg kan kjenne skammen piple langt inn i ryggmargen i møte med frigjorte pedagoger og kirkekor på trommekurs? Det er mer i spill her enn å være utenfor sin egen habitus, og det er sannelig ikke godt å si hvem slike affektive mekanismer er fordelaktige for. Frigjort dansing overlates til andre, som blir misunnet og beundret, men som samtidig andregjøres og eksotiseres. Hva er det som til syvende og sist styrer kravet om å legge bånd på seg, ettersom det ikke er de samme kravene til hva som sømmer seg for hvite og svarte kroppert?

En kan på mange måter si at det affektivt-emotive virker som en alarm ved tanken på å gjøre noe som av erfaring ikke er gangbart, slik Spinoza (1677/1966, s. 174) forklarer *skam*:

«sorg ledsaget av ideen om en eller annen handling som vi forestiller oss andre klandrer». Slik gjenskapes sakralitetsbeskyttende myter gjennom transindividuelle handlinger. Å beskytte mytene blir ensbetydende med å beskytte seg selv. Samtidig bevirker den preindividuelle dimensjonen at det stadig oppstår nye funksjoner og nye begjær som kan være problematiske eller uproblematiske å forene med eksisterende myter. Slik kan mytene også være åpne for forhandling.

8. Handlekraft: en oppsummering

Gjennom tre analyseetapper, i perspektiv av Simondons begreper teknisitet, det affektivt-emotive og transindividualitet, forsøker jeg å si noe om hvordan musikken i Fargespill virker for, eller virker med, de involverte. I den første etappen viser jeg hvordan ulike spilleregler eller teknisiteter stod på spill, og hvordan det kunne være nokså ulikt hva som spilte en rolle for dem, selv om de likte den samme musikken. I den andre etappen viser jeg hvordan affektivt-emotive temaer var viktige for musikkopplevelsen både hos fargespillerne og hos publikum, og hvordan tilhørighet og fellesskap knyttet seg til det affektivt-emotive. I den tredje etappen utforsker jeg musikkhandlingenes transindividuelle dimensjon, hvordan musikken kom til som forsøk på å få individet og kollektivet til å stemme over ens. Etappene understreker at selv om det å bli glad av eller glad i det samme fremmer tilhørighet, er det ikke tilstrekkelig for å forstå hva som står på spill. Det er nødvendig å koble emosjonene til teknisitet. I denne delen skal jeg gjøre noen oppsummerende betraktninger om hvordan musikken og dansen i Fargespill kunne bidra til å forlenge eller avbryte viktige prosjekter for de som var med, og således hvordan og i hvilken grad deltakelse i Fargespill kan sies å ha bidratt til økt handlekraft, et begrep jeg henter hos Spinoza (1677/1966) og spinner videre på ved Simondons perspektiver (1958/2013; 1958/1989; 1961/2014a; 1965/2014) (se kapittel 3.5).

Med tanke på at ulike fasetter av emosjoner-handlinger kan eksistere samtidig, er det verken enkelt eller fruktbart å forsøke å bestemme en slags totalitet vedrørende handlekraft. Dette er derfor ikke en oppsummering som feller noen slags dom over Fargespill som «godt eller ondt» for aktørene eller samfunnet. Det ville i så fall være å felle en omfavnende eller avvisende dom over Fargespill som individuasjon under ett prinsipp, som alt-eller-intet, slik Simondon advarer mot å gjøre, og uten å tenke at Fargespill er mer enn «seg selv». Dette er snarere et forsøk på å vise noen mangefasetterte dimensjoner ved Fargespill som kryssende møteplass mellom mennesker og musikk, og å vise hvordan det er nødvendig å ta for seg hendelser på mikroplan for å kunne si noe om utfallet i hver enkelt situasjon. Samtidig er det mulig å peke på noen tendenser til vilkår for inkludering og ekskludering. Disse må i lys av Simondon (1961/2014a) betraktes som mytologiske og rituelle spilleregler knyttet til sakralitet som bidrar til å betinge hva som kommer til av musikk, dans og mennesker i Fargespill. Disse kan være virksomme på tross av at målet er at alle skal med.

Sentralt i Fargespill står en tanke om at musikk er noe som bidrar til en bedre situasjon for de involverte. I ulike sammenhenger der Fargespill presenteres, beskrives Fargespill ved en rekke positive konsekvenser for aktørene. Problemer blir til ressurser, mennesker betrakter seg selv i et annet lys, og det samme gjør menneskene rundt dem. Fargespill ønsker også å bidra til en bedre situasjon for samfunnet generelt. De kan vise oss «mangfoldets velsignelse» (Hamre, 2011c, s. 52), de «samler Norge til ett rike» (Den Norske Opera & Ballett, [2014]), de forteller den «[universelle] historien om oss alle» (Hamre, 2011c, s. 55). De vil senke terskelen til Grieghallen og bedre samhandlingen mellom «dem som kommer, og vi som var her fra før» (Hamre, 2011c, s. 52). Samtidig som retorikken påpeker en kunstnerisk ambisjon, påpeker den hvordan arbeidet med kunsten og et møte med kunsten i seg har mange fordeler: «Samtidig ser vi at denne nedprioriteringen av rent sosiale motiv får noen positive sosiale konsekvenser og resultater» (Hamre, 2011a, s. 12). Til en viss grad kunne en snakke om at dette er positive bieffekter ved arbeidet med kunsten, eller for å si det med Simondon, «effekter som er uavhengige av fabrikkasjonsintensjonen»¹²¹ (Simondon, 1958/1989, s. 35). Men i mange tilfeller, og i alle fall nå som konseptet Fargespill etter hvert har formet seg og fått retorikk og vaner som kretser rundt slike virkninger, må disse, slik jeg ser det, betraktes som en del av et ønsket utbytte, og dermed får de noe å si for utformingen av musikken og dansen. Det er heller ikke underlig om publikum opplever musikken og dansen i et slikt lys. Det er dermed grunn til å se litt på i hvilken grad Fargespill har mulighet til å holde hva de lover, og i hvilken grad slike lovnader er verdt å etterstrebe.

8.1 «Jeg burde snakket med folk»

I denne studien er det en enstemmig begeistring for Fargespill blant deltakerne jeg har snakket med. Det å være med i Fargespill gir dem styrke og gode følelser. De opplever et fellesskap av kjærlighet og energi som er i omløp mellom dem, musikken og publikum. De opplever gjennom dette en gruppetilhørighet. De er glade i musikken og dansen, og de er glade i hverandre. Aktørene er fulle av lovord om lederne, og lederne er fulle av lovord om aktørene. For noen av de involverte er det en anledning til å ha noe å gjøre på fritiden, og for andre er

¹²¹ «des effets indépendants de l'intention fabricatrice» (Simondon, 1958/1989, s. 34-35)

det en sjanse til å drive med musikk og dans på høyt nivå. For andre igjen er det en uhyre meningsfull måte å tjene til livets opphold, på grensen til et livsprosjekt.

Samtidig har jeg sett at jakten på affektivt-emotiv likevekt i mange tilfeller kunne legge lokk på visse prosjekter. Det så ut til at for mange var det å beholde en god og positiv tone, holde energien, gleden og kjærligheten oppe, som regel viktigere enn å gi til kjenne uenigheter. Det var stor lojalitet til gruppa og til lederne. En del av de tingene som aktører fortalte meg at de savnet, hadde de ikke sagt til lederne, og mange hadde heller ikke snakket med andre aktører om det. I noen tilfeller dreide det seg om at de ikke hadde tenkt på det før intervjusamtalen vår, andre ganger følte de ikke at de hadde en relasjon til andre aktører av den typen som gjorde det naturlig å snakke om slikt. Det kunne også dreie seg om manglende selvtillit til å si ifra til lederne, eller at de hadde en tanke om at «det er sikkert bare meg». Noen følte de ikke hadde rett til å si ifra, og pekte på at det var bagateller i forhold til alt det andre som var bra. Andre ganger var det en redsel for å virke frekk eller for ikke å bli hørt. Og midt oppi dette påpekte de aller fleste – også uten at de hadde fått spørsmål om det – at lederne var lyttende, omsorgsfulle, morsomme og snille, og at de opplevde at de selv hadde muligheter til å påvirke forestillingene. Med tanke på historier jeg fikk høre av ledere og aktører om hvordan miljøet hadde vært tidligere, nemlig preget av at folk plaget hverandre og ikke ville ha noe med hverandre å gjøre, annet enn de fra sin egen gruppe, er sannsynligvis den nåværende strategien mer samlende og mer behagelig for mange. Som jeg skriver om i kapittel 3.4.3, kan en si at en affektivt-emotiv likevekt smører maskineriet i et samfunn. «Sivilisasjonen har behov for en viss grad av automatikk for å garantere stabilitet og sammenheng» (Simondon, 1958/2013, s. 347). Riktig nok var det enkelte ting man sa ifra om. Blant annet var det spredte forsøk blant danserne på å be folk å ta seg sammen og ikke tulle så fælt på øvelsene. Jeg opplevde at lederne stadig bekymret seg for om aktørene var fornøyd med resultatet. Samtidig var det nok et større kommunikasjonspotensial enn det som ble utnyttet. Parallelt med samtaler der deltakerne entusiastisk fortalte hvor mye de lærte av hverandre, hadde jeg nemlig også slike samtaler:

Musiker: Jeg synes det var en fin utfordring når [aktøren] som tok med seg sangen, selv ville [at jeg skulle spille]. Jeg har prøvd å spille [slik de gjør der aktøren kommer fra], men jeg synes det var litt vanskelig, for em.. min eneste inspirasjon er jo YouTube.

[...]

Jeg: Men eh, har [aktør] sagt noe om hvordan [aktør] vil ha det?

Musiker: Nei, det har [aktør] ikke.

Jeg: Nei.

Musiker: Nei.

Jeg: Eh, har du spurt no' om det?

Musiker: Nei, jeg har ikke det.

(Begge ler.)

[...]

Jeg: Betyr det at du gjerne skulle ønske å få konferert med noen som kan litt om [tradisjonen], liksom?

Musiker: Ja, det hadde vært kjempegøy. Det hadde vært.. det gøyeste. [...] Jeg blir glad av å se at [aktør] er fornøyd med det, hvis [aktør] føler at «ja, nå er jeg [hjemme]». Hvis jeg får fram den følelsen hos [aktør] og hos publikum, da føler jeg at jeg har gjort en jobb.

Jeg: Har du... snakket noe med [aktør] om [aktør] kjenner seg igjen?

Musiker: Nei, det har jeg ikke gjort.

[...]

Jeg: Ja, for jeg lurer på hvordan dere.. jobber sammen og hvordan dere... Men det jeg hører på deg, er at du *håper* at du spiller det sånn som [aktør] er vant til å høre det, på en måte, eller at [aktør] kan kjenne seg igjen i det?

Musiker: Ja.

Jeg: På samme måte som.. som du eh, gjerne vil kjenne deg igjen i [sang]?

Musiker: Ja. Akkurat. Ja.

Jeg: Men er det noen som noen gang spør deg om du kjenner deg igjen i [sang]?

Musiker: Nei.

Jeg: Nei.

(Intervju, 23.03.2015. Sitatet er sterkt komprimert, indikert ved «[...]»)

Vi lo godt over absurditeten i dette, og deltakeren konkluderte stadig med at «jeg burde snakket med folk». «Det er ingen som sier noe,» var en gjenganger også hos andre deltakere i studien. Den som tier, samtykker kanskje. Mon tro om ikke mange av dem også hadde en oppfatning av at musikk er noe en *ikke skal behøve* å snakke om:

Alt er mulig, og musikken ligger i alle, egentlig. Det er bare hvem som vil få det ut, og hvem tør, hvem som.. vet at de har den, musikk ligger hos alle. Det er kanskje hovedspråket (ler litt), så å si. Uten at alle vet det, så er det egentlig [det]. Eh, det er så mange historier, altså, du kan kommunisere med alle gjennom, du kan kommunisere med noen med musikk uten å snakke. Det er faktisk fullt mulig. Men det er bare å gjøre det. (Intervju, 23.03.2015)

Dette er i tråd med perspektiver i Fargespill-manualen: «Kommunikasjon uavhengig av språk er en viktig forutsetning for likeverdige møter mellom nordmenn og innvandrere. Sang og dans er en god arena for slik ordløs kommunikasjon» (Hamre & Saue, 2011, s. 67). Den potensielle problematikken som her skisseres, at bekreftelser på om en var på rett kurs ofte uteble, og samtidig opplevelsen av at dette ikke skulle være nødvendig å snakke om, ble italesatt av en aktør. Det tok litt tid før vedkommende kom til kjernen av sitt anliggende. Kanskje kjentes det ubehagelig å kritisere.

Aktør: Det er jo alltid noen svakheter i Fargespill, da. Føler jeg, da.

Jeg: Ja. Hva går det ut på, da?

Aktør: Jeg vet ikke, jeg, litt sånn... når vi har [øvelse?...] kanskje vi skulle ha kommet mer tidsnok, folkene. Lissom, folk flest, mye mer brukt tiden. Jeg vet ikke om de kommuniserer så godt (humrer), jeg.

Jeg: Nei. Hvem da, tenker du?

Aktør: Ja, lissom.. jeg føler at det er noe som gjør at.. lissom.. jeg vet ikke (sukker, ler litt).

Jeg: Nei. Nei, for det, det har jeg lagt eh, merke til, att kanskje folk kommer litt sent og sånn.

Aktør: Ja, og så syns jeg at m-, musikerne ikke, kanskje ikke, kommuniserer så godt. For jeg lissom føler...

Jeg: Seg imellom, eller med dere, eller?

Aktør: Med eh, lissom, når vi danser, sant, så føler jeg at dansen går bra, og så er det alltid sånn musikerne som spiller feil og teknisk feil.

Jeg: Okei, sånn, ja.

Aktør: Så jeg vet ikke om det er liksom vi, våre, jeg vet ikke om det... om de [kanskje] ikke har tid til å snakke med andre. Kanskje jeg føler at de burde hatt mer tid til å øve sammen utenom oss. For de øver egentlig bare, jeg føler de øver bare sammen med oss, sant. Så hvis de hadde øvd i forkant og sånn... så hadde den øvingen gått mye fortere, føler jeg. For det kommer et nytt nummer, og så kanskje de bare sender hverandre notene og sånt for å spille igjennom litt, og så kommer, og så, ja. Det er sånne ting som tar litt lang tid.

Jeg: Ja. (Trekker pusten.) Eh, er det noe du har snakket med noen av de andre fargespillerne om, eller er det noe som du bare har tenkt selv? Eller har du hørt noen andre snakke om det også?

Aktør: Nei (ler litt), jeg har tenkt dette selv. Men jeg har sagt det til de andre [aktørene], da, at jeg syns dette er litt dumt og sånn.

(Intervju, 16.11.2014)

Dansernes handlekraft ble svekket når de mistet verdifull øvingstid, og når apparatet rundt dem sviktet. De var blant annet prisgitt et orkester som tilsynelatende tok ting på sparket. Det kunne ha blitt bedre, i henhold til denne deltakeren, om musikerne hadde kommunisert seg imellom og øvd i forkant, i tillegg til at folk burde ha kommet mer presis.

Jeg leser flere handlekraft-temaer i de tre foregående italesettelsene. Den første deltakeren ønsket i utgangspunktet å søke majoritære ideer om musikkens teknisitet i henhold til ulike musikktradisjoner. Kunnskap om musikken og disse tradisjonene var ifølge vedkommende å finne i teknikkene. Det var samtidig avhengig av at noen bekreftet eller avkreftet at musikken fungerte som den skulle. Slik kunnskap ville være en utvidelse av egen kapasitet, både for å mobilisere egen og andres handlekraft. Den andre deltakeren søkte å koble seg til musikken som en forsterking av kapasitet, en kapasitet alle potensielt kunne oppnå og som dermed kunne bringe folk nærmere hverandre. Bare frykt eller uvitenhet om egen kapasitet kunne være til hinder. Den tredje deltakeren følte seg prisgitt andres handlinger og søkte majoritære ideer om hva som kunne hindre at viktige funksjoner ble avbrutt i musikken. Vedkommende knyttet i tillegg mangel på adekvate ideer musikerne imellom og

mellom musikerne og andre til denne avbrytelsen. På hvert sitt vis i hver sin situasjon beske deltakerne en problematikk mellom seg og andre som ble søkt løst gjennom musikkhandlinger. Alle tre søkte ideer om hva som økte, eller som ville ha økt, handlekraften for dem selv og andre. Alle satt de med tanker om hvordan det kunne skje, og de hadde således en potensiell kapasitet til å få det til å skje. Imidlertid ville det kreve at de brakte det på banen i kommunikasjon seg imellom. Samtidig har jeg også vist at den opplevde automatikken mellom musikk og individ og mellom individer for mange ga en ekstra dimensjon til handlekraften (se for eksempel kapittel 6.4). De opplevde at det å snakke om eller analysere musikken ville bryte av flytopplevelsen og fornemmelsen av å være ett med musikken og med hverandre. Når det gjelder kunnskap om musikkhendelser, skriver jeg i kapittel 3.2 om at verken en minoritær eller majoritær holdning er gode læremestre alene. De må begge inngå i et dybdeperspektiv som setter emosjoner og det umiddelbare i sammenheng med teknisitet. I kapittel 5.5.2 viser jeg hvordan det å italesette viktig teknisitet ga muligheter til å konkretisere musikken i arbeidet med [Navn på land]-nummeret, og slik beholde det som stod på spill fra ulike kanter.

8.2 Medvirkningspotensial og forhandlingsmuligheter

Proessen med å bli seg selv og mer enn seg selv fortøner seg utvilsomt svært forskjellig fra person til person. Omverdenens forventinger og påvirkning vil utgjøre større eller mindre grad av frustrasjon og smerte ettersom de bryter ned individets prosjekter eller føyer seg til dem. Likevel så det ut til at de omstendighetene som Fargespill tilbød, føyde seg til mange av prosjektene deltakerne hadde, om enn på forskjellig vis og ikke på alle måter. Handlekraft kan altså knyttes til så mangt. I det følgende vil jeg vurdere i hvilken grad handlekraften også innebar *forhandlingsmuligheter*. Jeg ser det slik at en godt kan oppnå en viss handlekraft eller handlingskapasitet uten å ha reelle muligheter til, eller ønsker om, å forhandle.

Et viktig premiss i Fargespill er at det skal være et profesjonelt støtteapparat av «[t]opp kvalifiserte komponister, musikere, koreografer, lys- og lyddesignere, scenografer og instruktører [som] ivaretar den profesjonelle rammen, og inni denne rammen står barna og ungdommene og byr på seg selv, sin kultur og historie» (Stiftelsen Fargespill, s.a.c). Følger en Simondons tankegang, er en slik fordeling av ansvar for form og innhold strengt tatt en umulighet. Tekniske objekter er gester krystallisert i funksjonsbærende strukturer (Simondon,

1958/1989, s. 12). Det innebærer, som jeg skriver i kapittel 3.2, at elementer må betraktes i form av funksjoner, ikke som substans. Det er dermed ikke mulig å snakke om at en sang eller en dans får stå som et element for seg selv uten å bli preget av hvordan den framføres og sammenhengen den er satt i. Hva enn prosessene med å ramme inn består i, er det strukturerende for «innholdet» i kraft av funksjoner og spilleregler som investeres. Det finnes flere måter å gjøre dette på, og hver vil kjenne musikken i henhold til kalibrerte vaner og forestillinger og dømme den etter det. Det som kjennes viktig eller spennende å bringe videre, er en situert mening som informeres av myter tilknyttet en gruppe (eller fler). Det var imidlertid et sterkt ønske hos ledelsen at aktørene skulle «eie» forestillingen, og det var viktig for lederne at de som kom med musikk og dans, skulle føle seg komfortable med resultatet. Det handlet om respekt for aktøren og dennes ønsker, men også om et håp om å kunne lære en kultur å kjenne. Medvirkning har dermed vært et sentralt tema.

8.2.1 Seks nivåer av handlekraft og forhandlingsmuligheter

Aktørenes handlekraft og reelle forhandlingsmuligheter i en slik situasjon kommer an på en rekke faktorer, slik jeg ser det. For det første må det eksistere en affektiv relasjon mellom individet og musikken, og det må eksistere en idé om hvorvidt musikken genererer glede eller sorg, nytelse eller smerte for vedkommende. Det kan selvsagt også gjelde en affektiv cocktail. Dersom en liker musikken, som er første bud for økt handlekraft, og vet at en liker den, er det mulig å forsøke å skaffe seg en idé om hva en liker, slik at en kan framskaffe eller oppsøke musikk som gir en slik virkning i framtida. For det andre må de altså ha en idé om hva de liker ved musikken. For det tredje må de være i stand til å kommunisere hva dette er til andre, ettersom det avhenger av andres bidrag. For det fjerde, og dette kan kanskje ikke skilles fra det tredje, må de bli hørt. Det må være noen som er interessert i å høre hva de liker ved musikken, og som forsøker å forstå dette i form av hva de vil at musikken skal gjøre og ifølge hvilke spilleregler. Det må være et felles engasjement for teknisitet. For det femte må situasjonen være slik at den tillater denne teknisiteten. For det sjette, og det har for så vidt med punkt én å gjøre og kan inntreffe uten punkt to til fem, må de være i stand til å la seg affekttere av ny musikk ved umiddelbart å bli nysgjerrig eller å venne seg til den. *Å lære seg å like musikk* blir i lys av Simondon å bli oppmerksom på nye former for teknisitet, slik at det i forbindelse med det oppstår nye begjær og nye måter å affekteres. Det kan være en

tilvenningsprosess, eller det kan være at en konkret blir gjort oppmerksom på noe som står på spill. Det kan også være at ny teknisitet oppdages i fellesskap. Punkt nummer seks utgjør et forhandlingspotensial på den måten at en er i stand til å se at den musikken en lengter etter, kan inngå i en ny sammenheng som samtidig virker på andre måter. Det er slik jeg ser det en forutsetning for å være løsningsorientert mot noe nytt, noe som kan innlemme mer enn det gjorde før.

8.2.2 Å vite om en liker eller misliker musikk

Det første punktet er det svært mange i Fargespill som besitter. Jeg tror en kan driste seg til å si alle, selv om det ikke er selvsagt. En kan tenke seg at de som stiller seg helt likegyldige til musikk, heller ikke vil finne glede i å delta i Fargespill. Kanskje er det også slik at noen ikke deltar i Fargespill fordi de ikke liker den musikken, eller fordi den musikken de liker, ikke kommer til i Fargespill. Det er i alle fall slik at deltakerne i denne studien, som jo *er* med i Fargespill, *vet* at de liker å drive med musikk eller dans i Fargespill, og de *vet* at det er noe musikk de liker og noe musikk de ikke liker, sånn generelt. Noen kommer med forslag til musikk på bakgrunn av dette, men har ikke nødvendigvis sterke formeninger om hva det er de liker ved den. Det vil dermed bli opp til andre å utforme musikken. I noen tilfeller kan en tenke seg at en slik situasjon fører til at en er åpen for all slags musikk. En av aktørene jeg snakket med, fortalte at det noe av det vedkommende likte best ved [Navn på land]-nummeret, var når de kunne danse akkurat som de ville sammen med de andre på scenen. En slik aktivitet kan antakelig foregå ved et bredt spekter av musikk, og handlekraften forbundet med fridansen kunne antakelig være tilstede selv om musikken ble tatt i mange ulike retninger. Behovet for å forhandle var dermed kanskje ikke så stort. I andre tilfeller kunne en tenke seg et snevrere spekter av musikk som en umiddelbart liker, og ganske mye musikk en ikke liker, uten at en kan forklare hva det henger sammen med. Det fant jeg imidlertid ingen eksempler på i mitt møte med Fargespill. Kanskje er det slik at en ikke blir med i Fargespill uten en viss åpenhet og nysgjerrighet på forskjellig musikk, og kanskje er det slik at en venner seg til det eller *blir* åpen og nysgjerrig i Fargespill, fordi det er noe av hensikten med prosjektet. De som *vet* hva slags musikk de liker, kan dermed forhandle ved å foreslå eller ved å si ja eller nei, men de kan ikke nødvendigvis argumentere eller bidra til utformingen av musikken. Det innebærer handlekraft for dem for så vidt som de liker musikken, men de er prisgitt hva andre finner på.

8.2.3 Å vite hva en liker eller misliker

De fleste jeg snakket med, hadde formeninge om hva de likte eller ikke likte ved musikken, i alle fall når det gjaldt hva musikken skulle gjøre for dem. Imidlertid var det ulikt kjennskap til konkrete spilleregler. For eksempel kunne det være ulikt forhandlingspotensial mellom dansere med og dansere uten musikerbakgrunn. Mange av danserne merket at noe ikke stemte med musikken og hvordan de skulle danse, men de kunne ikke si hva, annet enn for eksempel «jeg følte det litt annerledes» (intervju, 12.10.2014). En danser med musikerbakgrunn fortalte hvordan vedkommende instruerte bandet slik at det skulle fungere. Det er verdt å merke seg at deltakere med musikerbakgrunn kunne ha ganske stort forhandlingspotensial i kraft av å spille et instrument og i kraft av å ha erfaring med bandet, uten at de nødvendigvis hadde majoritære ideer om musikkens teknisitet. I nevnte situasjon foregikk det endel prøving og feiling for å finne «hva som gir mest energi og liv» (intervju, 23.03.2015), men det virket som om det i liten grad var knyttet til eksperimenter basert på ønsket teknisitet i form av spilleregler. Det ble opplevd nærmest som et lykketreff da prøvingen ga resultater. I kapittel 6.4 skriver jeg om musikere som likte best *ikke* å tenke for mye på hva som skjer. De foretrakk et minoritært perspektiv. Det ble en økt handlekraft å gi seg musikken i vold og la den styre, inntil den klikket på plass og for eksempel utløste gåsehud. Det vil ikke dermed si at de ikke hadde kunnskap om hvordan musikken virket, slik jeg ser det, selv om noen av dem hevdet det:

Jeg kjenner når noe virker. Og jeg kjenner når noe ikke virker. Det er ikke noe annet jeg tar utgangspunkt i, jeg har ingen teorier eller noe sånt, jeg kan egentlig ikke formulere når du spør.. eh, hva er det som kjennetegner, jeg, jeg aner, det kan jeg virkelig ikke. Jeg kan ikke definere det. (Intervju, 18.11.2014)

Dette var svært dyktige musikere med en fortrolighetskunnskap som satt i hele kroppen. Men den var vanebasert og automatisert, og det kjentes etter sigende bedre å la den komme av seg selv, det var det som ga den største virkningen. Kanskje blir musikken mer intuitiv og mindre konstruert når den kommer rekandes på ei fjøl. Når energi, flyt, og umiddelbarhet er viktige funksjoner, er dette kanskje den beste måten å gjøre det på, tross alt. Imidlertid kan det, som jeg har vist, føre til at en overser teknisitet som andre lengter etter.

8.2.4 Å kunne formidle teknisitet og bli hørt

Punkt tre, at en må være i stand til å kunne formidle musikkens teknisitet, og punkt fire, at noen må være innstilt på å høre, er dermed et springende punkt. Minoritære ideer om musikk kan godt være tilstrekkelig for å frambringe ønsket musikk på egen hånd eller sammen med noen som deler samme sakralitet. Behovet for majoritære ideer vil imidlertid melde seg dersom en gjentatte ganger opplever at noe ikke fungerer. Jeg har sett mange eksempler på at aktører har blitt spurt om hvordan de vil at musikken og dansen skal være, og jeg har vært vitne til og hørt om diskusjoner mellom aktører og ledere angående det. Selv om mange sa at de opplevde at de har muligheten til medvirkning, var det ikke like mange som sa at de hadde hatt noe konkret bidrag i form av å komme med forslag til sang, dans eller utforming. Kanskje har ikke alle hatt like stort behov for å komme med forslag, men så føles det kanskje likevel bra å vite at de har mulighet. Det var også eksempler på at forslag ikke ble hørt, og det var eksempler på at aktører og ledere hadde ønsker og lengsler som ikke ble italesatt. De hadde dårlig selvtillit, opplevde at det ikke ville føre fram, det var ikke tid, eller det ble bare ikke sånn. «[Vi diskuterer det politiske og musikalske] alt for lite, egentlig» (intervju med leder, 14.10.2014). Å løfte fram problematikken og diskutere seg fram til noe stod for mange som løsningen på problemet, men det ble som regel ikke til det. Fra mitt forskerperspektiv ser jeg at det kanskje heller ikke var til hjelp for disse at noen mente det var en fordel at de ikke snakket sammen, ettersom de da bedre kunne snakke sammen i musikken, på *musikkmåten*.

8.2.5 At situasjonen tillater det

Punkt fem, at situasjonen må tillate det, er også styrende for hvilke forslag som blir tatt med i betraktningen, både i form av hva som ikke egner seg for Fargespill, altså teknisitet en ønsker å stenge ute, og hva som spesifikt egner seg for Fargespill, teknisitet en ønsker å bevare. I den første analyseetappen påpekte jeg flere faktorer som gjorde [Navn på land]-nummeret funksjonelt som Fargespill-nummer: budskapet passet inn Fargespill-konseptet; det representerte en kultur; det var tradisjonelt; det var en aktør som kom med det; det var energisk og spektakulært og ville fungere godt på scenen; det var mulig å få til med noen små justeringer i vanskelighetsgrad; det innebar ikke hoftedans. Eksempler på materiale som *ikke* har egnet seg, har vært dansebevegelser som kunne bli oppfattet som obskøne, ting som var for

vanskelige for aktørene å få til, for mange repetisjoner som ville blitt for kjedelig for publikum og sanger og danser som ikke ble betraktet som tradisjonelle nok. Disse eksemplene kan også si noe om hva en ønsker at Fargespill *skal* være – familievennlig og tekkelig, kilde til mestringsfølelse for aktørene, spennende for publikum og, ikke minst, et flerkulturelt møte med verdens musikk og dans. Dette siste punktet er kanskje det som innebærer størst risiko for den musikalske handlekraften, paradoksalt nok, selv om det er dette som i utgangspunktet er det som skulle innebære en åpenhet for alle. Kravet, eller snarere forventningen, legger likevel ganske kraftige føringer for hva som kan bringes inn i Fargespill og hvem som kan gjøre det. Det dreier seg slik sett ikke bare om hva slags musikk de kan drive med, men også om hvem de kan være i denne sammenhengen og hva man kan gjøre med musikk.

8.2.6 Å være åpen for ny teknisitet

Punkt seks innebærer handlekraft og forhandlingspotensial i forbindelse med det å være åpen for å utvide sin musikalske horisont. I Fargespill er det aktører som er glad i veldig mange forskjellige typer musikk, og noen av dem er i tillegg svært artikulerte rundt denne kunnskapen, det vil si de har adekvate ideer om teknisitet. De vet hvordan de skal få til slik musikk, og de kan i utgangspunktet forklare andre hvordan de skal få musikken til å fungere slik. Når det gjelder det å blande forskjellige typer musikk, har det vært ulike holdninger til og opplevelser av dette blant de jeg har snakket med. Noen har vært henrykte over det å blande, å ha «tusen bilder i én låt» (intervju, 23.03.2014), og det å skape noe nytt. Andre har vært mer skeptiske og ønsket seg flere nummere der en kunne fordype seg i en type musikk uten at den ble forstyrret av andre elementer. «Det er gøy med fusion, men noen ganger ... har du mistet alt ved sangen, på en måte» (intervju, 23.03.2015). Noe av moroa var å lære seg å spille, synges og danse slik de gjør i ulike kulturer. Et sakralt perspektiv på musikken dømmer den i henhold til en lov om alt eller intet, ondt eller godt (Simondon, 1961/2014a). For å ha tilstrekkelig med forhandlingsmuligheter, det vil si å kunne bidra til at musikken blir slik at den stemmer over ens med både en selv og omgivelsene, er det derfor en fordel å kunne se musikken og dansen løsrevet fra sin sakrale sammenheng, men samtidig også å ha klart for seg hvilke teknisiteter det kjennes viktig å bringe videre. For at handlekraften skal inkludere forhandlingsmuligheter, må en derfor iverksette både en minoritær og majoritær holdning. En minoritær holdning har få sjanser til å løsrive noe fra sin sakrale sammenheng.

8.2.7 Handlekraft for hvem?

En kan dermed utmerket godt oppnå handlekraft i Fargespill uten å ha reelle forhandlingsmuligheter. Faktisk ser det ut til å være slik at noen av dem som ikke har så mange ideer om hvordan de vil ha det, på enkelte måter har større handlekraft enn dem som har mange ideer om hvordan de vil ha det. Det er kanskje ikke så rart at den som krever lite, er fornøyd med lite, og at handlekraften økes ved å være med i Fargespill når de her får muligheter til å være med på noe som de aldri ville kunne ha fått til alene. Det ligger likevel en selvmotsigelse i det som det er grunn til å være oppmerksom på. De som opplever størst frustrasjon, og som i størst grad betrakter sin egen mangel på handlekraft, eller forhandlingskraft, er de som har størst fortrolighet med, og flest majoritære ideer om, en musikktradisjon utover «vestlig musikk». Skulle det ikke potensielt være disse som var den aller største kilden til ny lærdom og mangfoldets velsignelse? Når Fargespill er tuftet på ideen om at aktørenes stemmer skal løftes fram av et profesjonelt støtteapparat, kan det være at de med det først og fremst blir en institusjon for dem som ikke har så mye kompetanse. Samtidig er det i ferd med å endre seg for denne Fargespill-gruppa. Det er aktører som finner veien inn i støtteapparatets rekke, og som på enkelte områder har vel så god kompetanse som dem. Skal en følge Fargespills prinsipper om likeverdige og åpne møter i musikk, er det kanskje eneste veien å gå, og det presser seg fram. Som en av lederne sa under et gruppeintervju: «Det er jo aktørene som skal overta Fargespill» (31.10.2016). Det gjenstår å se i hvor stor grad de får slippe til, for det krever mot å gamble med publikum. Kan en stole på at aktørene har kompetanse på hva publikum liker? Kanskje har de ikke det, og kanskje Fargespill slik det er nå, bare kan bestå nettopp fordi det er en konstruksjon rettet mot et underforstått publikum, som muligens i praksis vil si de høyt utdannede, hvite, norskfødte kulturinteresserte som er glade i, men også bekymret for, mangfold. Kanskje vil de nye kreftene kunne nå et større eller et annet publikum? Kanskje vil Fargespill få en annen misjon i framtiden?

8.3 Statistiske analyser og interseksjonelle betraktninger

Selv om reell handlekraft ikke kan bestemmes uten i transindividuell hendelsesperspektiv, kan det likevel være interessant å la statistikk belyse hendelsene. Fargespill har et uttalt ønske om å «bidra til å gjøre møtene mellom dem som kommer, og vi som var her fra før, lettere, bedre og

rikere» (Hamre, 2011c, s. 52). Hvem er så de som kommer? I Bergen hadde 17 % av befolkningen innvandrerbakgrunn¹²² pr. 1 januar 2017 (Integrerings- og mangfoldsdirektoratet, s.a.). Til sammenlikning var andelen 14,5 % ved inngangen til 2013 (Høydahl, 2014). Dette er dermed befolkningssituasjonen i Bergen i etterkant og i forkant av perioden for dette forskningsprosjektet, beskrevet med «innvandrerbakgrunn» som statistisk kategori. Statistikken viser videre at den klart største innvandrergruppen var de som hadde innvandret fra Polen, som utgjorde 12,9 % av innvandrerbefolkningen i Bergen (Høydahl, 2014, s. 474) og 14,2 % i 2017 (Dzamarija, 2017, s. 33). Den somaliske innvandrergruppen, som var den fjerde største etter Litauen og Irak, økte fra 3,5 % i 2013 til 4 % i 2017. Hvem er så med i Fargespill, betraktet ved de samme statistiske kategoriene? Ved å sammenlikne programmet for tre av forestillingene, nemlig jubileumskonserten i 2014, en konsert med Real Ones i 2016 og en konsert med Fargespill og KORK i 2017, har jeg ført en statistikk over Fargespill-aktørenes nasjonalitetstilknytninger, slik de er oppgitt i parentes etter navnene på baksiden av programmet.¹²³ I 2014 var det 2 deltakere fra Polen, i 2016 var det 1 og i 2017 var det ingen som var oppført med polsk tilknytning i programmet. Regnet i prosentvis andel av de aktørene som har innvandrerbakgrunn, hadde dette sunket fra 2,6 % til 0 %, mot altså 14,2 % totalt i Bergen. Antall deltakere fra Somalia økte fra 11,8 % av de med innvandrerbakgrunn i 2014 til 16,4 % i 2016 og var nede i 11,1 % i 2017, mot 4 % totalt i Bergen. Det kan dermed sies å være en viss underrepresentasjon av aktører fra Polen og en viss overrepresentasjon av aktører fra Somalia. Dersom en ser på verdensdelsbasis, var andelen europeiske innvandrere totalt på 49,6 % av alle bergensboere med innvandrerbakgrunn i 2017 (Statistisk Sentralbyrå, s.a.). I Fargespill har andelen sunket fra 18,4 % i 2014 til 4,8 % i 2017. Andelen innvandrere i Bergen med asiatiske bakgrunn var i 2017 29 %, mens andelen i Fargespill hadde sunket fra 35,5 % til 23,8 % i 2017. Det kan altså sies å være en underrepresentasjon av europeere i Fargespill og en noe synkende overrepresentasjon av asiater. I begge tilfeller har andelen sunket mellom 2014 og 2017. Ser vi på andelen med afrikansk bakgrunn, er situasjonen påfallende annerledes: I Bergen hadde 14,2 % av innvandrerne afrikansk bakgrunn. I Fargespill var det hele 48,7 % av aktørene med

¹²² Gruppen inkluderer folk som har innvandret selv og barn av innvandrere. Tallene inkluderer ikke folk som venter på å få søknad om oppholdstillatelse behandlet. Pr. mars 2017 var 10288 flyktninger bosatt på asylmottak på landsbasis, hvorav 3012 hadde fått godkjent oppholdstillatelse. Rundt halvparten av disse var fra Syria, og andre store grupper var fra Eritrea, Irak og Iran (Utlendingsdirektoratet, 2017a). 635 personer var bosatt i flyktningmottak i Hordaland fylke (Utlendingsdirektoratet, 2017b).

¹²³ Resultatene av denne undersøkelsen finnes i tabellen i vedlegg 5

innvandrerbakgrunn som hadde afrikansk tilknytning i 2014. I 2016 var prosentandelen 62,7%, og i 2017 hadde den økt ytterligere til 68,3 %. Det ser ut til å være en trend at det stadig blir flere afrikanere og færre med annen bakgrunn i Fargespill i Bergen. Andelen deltakere med norskfødte foreldre sank noe fra 20,7 % i 2014, men har økt til 26,9 % i 2017. Det er verdt å merke seg en årsak til det: Ved den siste opptellingen var flere av aktørene nevnt med både norsk og annen tilknytning der de tidligere bare var nevnt med annen tilknytning. Det ser dermed ut til å ha vært en endring i hvordan tilknytninger betraktes. En annen endring som er verdt å merke seg, er at det i 2014 var aktører fra 37 land oppgitt i programmet, mens dette sank til 28 i 2016 og 23 i 2017. 11 av disse var afrikanske land, både i 2014 og 2017. Ved den siste opptellingen var det 26,9 % av aktørene i Fargespill som var oppgitt med norsk tilknytning og 55,1 % med afrikansk tilknytning. Aktører med tilknytning til alle andre steder i verden utgjorde kun 28,1 %.

Det er ikke Fargespills prosjekt å være en nøyaktig representasjon av befolknings sammensetningen i Bergen eller Norge, og jeg ønsker heller ikke å argumentere for at det burde være slik. Likevel er det grunn til å undres over hvorfor tendensene er slik de er, med en overvekt av deltakere med afrikansk tilknytning fordelt på en rekke land som ligger langt nede på statistikken over store innvandrergupper, og en klar underrepresentasjon av enkelte land som ligger høyt oppe på statistikken, som Polen, Irak, Litauen, Vietnam, Chile og Romania.¹²⁴ Kanskje er det slik at noen befolkningsgrupper har mindre behov eller interesse for et slikt tiltak. Kanskje handler det om kompetanser eller preferanser blant støtteapparatet. Kanskje har det noe å gjøre med hvordan prosjektet forholder seg til etnisitet og mangfold og hvem som kjenner seg igjen i det. Fargespill ønsker seg i utgangspunktet et mangfold med bakgrunn i at folkemusikken har en spesiell plass i menneskers «grunnvoll». De har valgt folkemusikken som møteplass, og gründerne har hatt sterke opplevelser med at nettopp folkemusikk har fått ting til å skje. Situasjoner har snudd, fellesskap har oppstått, mennesker har fått et nytt syn på seg selv. Ved å delta i Fargespill, ved å bringe kulturelle «gaver» til torgs,

¹²⁴ Dette resultatet må betraktes i tilknytning til gruppen i Bergen, og kan ikke uten videre sies å være gyldig for andre grupper. Det foreligger ingen publisert empiri til sammenlikning, men forskere andre steder antyder at det ikke er like åpenbar overvekt av aktører med afrikansk bakgrunn eller afrikanske innslag i forestillingene der (informasjon etter personlig e-postkorrespondanse). Imidlertid er det et faktum at tre av de fem som nå er ansatt i Stiftelsen Fargespills avdeling i Oslo, har afrikansk i tillegg til norsk tilknytning musikalsk eller familiemessig. Hvorvidt de kommer til å gjøre en tilfredsstillende jobb, skal imidlertid ikke leses av mitt poeng her. Det er ingen grunn til å anta at de for eksempel ikke vil ivareta øst-europeiske eller sør-asiatiske spilleregler, og i lys av denne avhandlingens teoretiske perspektiver må det understrekes at tilknytninger ikke sier alt om deres prosjekter og kompetanse.

omdefinieres mennesker fra problemer til ressurser. Selv om tanken dermed er å favne alle, jo større mangfold, jo bedre, blir det ikke nødvendigvis slik i praksis. I kapittel 7.2 italesettes en bekymring for at det kunne bli for mange øst-europeiske innslag, som «ikke har så mye folkekultur i seg, og de har heller ikke den stoltheten i forhold til gammel kultur, det er veldig mye moderne» (intervju med leder, 14.10.2014), slik at det kunne være fare for å miste publikum. Kanskje er det ikke tilfeldig at det er øst-europeiske land som blir trukket fram i dette eksempelet. Den gamle myten om et grått og trist Øst-Europa er ikke akkurat noe for et fyrverkeri av en Fargespill-forestilling. En kan forestille seg at det blir en selvforsterkende effekt der verken publikum eller de som kommer fra et slikt land, er spesielt interessert i hva de har å komme med, dersom det underforstått må være gamle folkemusikktradisjoner. Statistikk rapporterer om at innvandrere fra Polen bosatt i Norge opplever like mye diskriminering som, og i enkelte situasjoner mer enn, innvandrere med bakgrunn fra Somalia og Irak (Integrerings- og mangfoldsdirektoratet, 2014). Den største opplevde grunnen til diskriminering blant innvandrere med polsk bakgrunn i Norge, er *at de blir ignorert*. Ingen annen innvandrergruppe oppgir at de opplever dette i like stor grad. Polske innvandrere føler i likhet med somaliske innvandrere liten tilhørighet til Norge. De opplever heller ikke i særlig stor grad å bli sett på som likeverdige medlemmer av samfunnet, og over halvparten mener de ikke blir sett på som norske av folk flest. Samtidig utmerker polske innvandrere seg i denne undersøkelsen med å være skeptiske til andre mennesker, deriblant homofile og folk med andre religioner, og lite positivt innstilt til likestilling. Kanskje er det slik at mangfoldsdiskursen som Fargespill befinner seg i, gir liten gjenklang i henhold til «polsk» sakralitet, vel å merke for gjennomsnittet av folk med polsk bakgrunn som har bosatt seg i Norge?

Kategorien som er undersøkt her, dreier seg om nasjonalitet, underforstått etnisitet, og ofte underforstått, men sjelden artikulert, klasse. Denne distinksjonen har vært mest italesatt i datamaterialet, og det er ingen overraskelse med tanke på at det flerkulturelle og nasjonale er et underliggende premiss for hele prosjektet Fargespill, som jeg har undersøkt som *interkulturell* praksis. Andre interseksjonelle perspektiver kan likevel sies å være virksomme. Selv om de i liten grad har vært aktive kategorier hos deltakerne eller i min forskningsstrategi, er det alltid mulig å undersøke nettopp fraværet av slike perspektiver som interessante. Kjønn, etnisitet, klasse og alder er eksempler på identitetskategorier som har vært nevnt, mens funksjonsdyktighet og seksuell orientering ikke har det. Det er mulig å påpeke hvordan fraværet av disse perspektivene kan påvirke handlekraften for mennesker som for eksempel er

rullestolbrukere¹²⁵ eller forelsker seg i en av samme kjønn. Det er mulig å tenke seg at de forrykende danseshowene med fokus på særegne dansetrinn og pardans orientert rundt cis-kjønnede, heterofile konstellasjoner, som knyttes til en kultur en ønsker å vise fram, ekskluderer enkelte ulikkroppede¹²⁶ mennesker. En kan videre spørre seg hvilke kår mennesker med funksjonshemninger eller homofile i den respektive kulturen som vises fram, eventuelt måtte ha. Det velsignende mangfoldet Fargespill søker, er underforstått et etnisk mangfold, slik det ofte er i mangfoldskulturelle sammenhenger. Det er ingen bevisst, strategisk blokkering, men den kommer til syne for dem som ikke kommer over terskelen, opp på scenen, med i forestillingen i Grieghallen.

8.4 Hvem sin musikk kommer til i Fargespill?

I sin forskning blant ungdom på Romsås fant Hovde (2013) usikkerhet og frykt knyttet til det å engasjere seg i foreldrenes kultur i nærvær av venner og jevnaldrende. Det var tydelige hierarkier som fortalte hvem som kunne eller ikke kunne presentere «sin» tradisjonsmusikk i offentlighet. Dette var overhodet ingen problemstilling i Fargespill, i og med deres holdninger og arbeidsformer. Folk var trygge og ville gjerne by på slike tradisjoner og lære hverandres sanger og danser: «Å lære alt mulig greier er en vei til å bli best» (intervju med aktør, 01.02.2015). Samtidig kan andre typer utfordringer dukke opp. I forbindelse med at tradisjonsmusikk betraktes som skatter, og de som kommer med den betraktes som ressurser, skapes det også noen forventninger om hva slags musikk som er gangbar. Det legger noen føringer for hvilken musikk som *kommer til*, i dobbel forstand. Fordi musikken forventes å henge sammen med aktørenes historie, «et nært musikalsk møte med unge menneskers historie om hvem de er og hvor de kommer fra, avdekket gjennom musikk og dans» (Stiftelsen Fargespill, s.a.a), skapes også noen forventninger til hvem de er, i alle fall til hvilke sider av seg

¹²⁵ Selv om det ikke er rullestolbrukere med i Fargespill nå, må det understrekes at noen av pauseinnslagene som var opptakten til Fargespill i 2003, tok utgangspunkt i et band med barn som var rullestolbrukere. Imidlertid var det «de flerkulturelle ungdommene og folkemusikk fra hele verden» som fanget Festspillenes oppmerksomhet, og som Hamre og Saue ble bedt om å «rendyrke» i en forestilling (Hamre, 2011b, s. 18). Et interessant spørsmål er videre i hvilken grad det vil være mulig å være flerkulturell og rullestolbruker og likevel ha en plass på en scene, og videre om dette kan skje uten at det forventes at de forteller historier om det å være rullestolbruker eller flerkulturell.

¹²⁶ Begrepet *ulikkroppede* har jeg lånt fra Østerns (2009) danseforskning, en betegnelse hun bruker om mennesker situert i ulike kroppar med ulike funksjoner, inkludert såkalte funksjonsdyktige kroppar. Jeg mener det vil være relevant å anse også kjønn og seksualitet som kroppslig situering i tråd med begrepet.

selv de kan komme med for å svare til det å være en ressurs. Utgangspunktet er at alle skal få komme med sin musikk. Det er bare det at i tråd med en multikulturell tankegang, en tankegang som gjennomsyrrer dokumenter som spenner fra FNs menneskerettighetskonvensjon til Rammeplanen for kulturskolen, forventes folk å tilhøre en kultur basert på hvor de kommer fra, og dette innebærer gjerne forventninger om at det dreier seg om gamle tradisjoner, slik jeg også påpeker i kapittel 6.7. Interessen for og tilknytningen ungdommene gjerne har til mer moderne former, står i fare for å bli ignorert i letingen etter det tradisjonelle, det som for enkelte er nytt og spennende, og som kanskje gir «urfølelsen» (intervju, 14.10.2014). Det blir lagt stor vekt på å anerkjenne at moderne former for ungdomskultur, særlig hiphop trekkes fram, er viktig for dem, men det kan ikke i utgangspunktet inngå i «skattejakten». En anekdote i Fargespill-manualen om en ung Fargespill-aktør som sang «noe som i utgangspunktet lød riktig så eksotisk og fremmed» (Hamre & Saue, 2011, s. 65), kan illustrere det. Lederne forsøkte så godt de kunne å få tak på hva gutten sang, og spurte om søsteren kunne hjelpe til: «Hun sto og hørte på lillebrorens fonetiske og melodiske krumspring i ti sekunder før hun sprakk opp i et stort forklarende smil, snudde seg mot oss og sang *Waka Waka* av Shakira.» Anekdoten stopper der. Det er underforstått at det gutten kom med, ikke akkurat var hva Fargespills skattejegere hadde i tankene, og en kan smile av hvor søt han er, som ikke ser det på samme måte. Anekdoten, og det faktum at jeg som leser umiddelbart forstår at det er et poeng i den, kan samtidig si noe om forventningene til hva som er gangbart. For aktøren var dette kanskje en sang han likte godt, og som var en del av hans hverdag. For Fargespill var dette alt for moderne, og kanskje alt for «globalt», i den forstand at det var for lite lokalt og for lite «hemmelig». Det moderne og globalt kjente har en plass i Fargespill, men som «ramme», ikke som en juvel på bunnen av skattkisten. Det er verdt å se litt nærmere på sangen *Waka Waka* (Hill, Golden Sounds & Shakira, 2010). Den ble en global hit framført av Shakira i forbindelse med fotball-VM i Sør-Afrika i 2010. Imidlertid er den basert på en hit fra 1986, *Zamina mina* (Zangaléwa) med bandet Golden Sounds fra Kamerun, som ifølge Wikipedia (*Zamina mina* (Zangaléwa), 2017) «is still used today almost everywhere in Africa by soldiers, policemen, boy scouts, sportsmen, and their supporters, usually during training or for rallying». Å ekskludere den fra et gangbart folkemusikkrepertoar viser dermed hvor absurd det kan være å betrakte tradisjon som noe gammelt og kanskje til og med ukjent.

Jeg vil samtidig påpeke at det ikke alltid er slik i praksis at Fargespill begrenser seg til det de opplever er gammel tradisjon, selv om det er slik det gjerne framstilles i manualen og på hjemmesidene. Mange av innslagene tar i bruk et mer moderne repertoar. Et av dem tar for eksempel utgangspunkt i artisten Serge Beynauds (2014) låt *Okeninkpin*, og dansen er inspirert av en koreografi fra et YouTube-klipp der Beynaud og danserne hans promoterer singelen (Serge Beynaud, 2014). Låta kan knyttes til sjangeren *coupé-décalé*, som ifølge Wikipedia oppstod blant Elfenbenskystens diasporabefolkning i Paris på starten av 2000-tallet (Coupé-décalé, 2017). Et annet innslag tar utgangspunkt i Daler Mehndis (1998) bhangrapop-låt *Tunak Tunak Tun*, som i flere omganger har vært enormt populær i store deler av verden. Mehndis video har blitt viden delt og parodiert og omtalt som «the most historic meme India has ever produced» (Rizwan, 2016). Begge disse innslagene kom på initiativ fra ungdommene i løpet av perioden jeg var i feltarbeid, og de har avstedkommet vill jubel fra publikum og stort engasjement blant aktørene.

Jeg vil også understreke at innslagene som har havnet på scenen i Fargespill, ikke alltid har vært sang og dans som aktørene har en personlig historie med, slik konseptet presenteres utad. I flere tilfeller har det vært det. Det er folk som har kommet med vuggesanger fra bestemor og folk som har lært sanger i flyktningeleir. Likevel leter mange av aktørene flittig etter noe som kan være brukbart fra sitt land og sin kultur på YouTube. Enkelte ganger blir materiale fra ulike kanter av verden foreslått av lederne, gjerne basert på YouTube-funn, det også. Jeg kan forestille meg at det er en fantastisk lærerik og spennende måte å finne materiale på, og det er kanskje mer i takt med teknikker for tradering og rekontekstualisering i vår tid (Kvifte, 2014). Det nevnes imidlertid ikke med et ord i framstillingen av Fargespill som konsept at sanger og danser er oppdaget på YouTube.¹²⁷ Det har også skjedd at materiale som er foreslått av ledere, har blitt presentert som aktørenes bidrag. Er det slik at publikum ikke ville tåle å høre sannheten? Ville noen illusjoner breste?

Én ting er altså hva Fargespill framstår som i retorikk og filosofi, og en annen er hva som skjer i praksis i møte med aktørene. Jeg mener det er et sunnhetstegn at det oppstår situasjoner som forbigår det Fargespill på et tidspunkt var bestemt til å være. Det er nettopp en slik mulighet til å utfordre det sakrale og rituelle som Simondon tilskriver tekniske objekter, i dette tilfellet musikk og dans. I møte med aktørene og deres mer og mindre uttalte prosjekter,

¹²⁷ YouTube nevnes riktig nok én gang i forbindelse med at overleverte sanger kanskje kan spores opp der (Hamre & Saue, 2011, s. 65).

ser ledelsen at noe kan, at noe *må* gjøres annerledes. Samtidig ville det da også være hensiktsmessig at Fargespill som konsept slik det presenteres i offentlighet og for de som skal starte nye grupper, fulgte etter. Det ville kanskje i større grad bidra til at «aktørene får vist seg frem som *hele mennesker*» uten å bli kategorisert (Hamre, 2011c, s. 57), slik Fargespill ønsker.

Ingen av de jeg har snakket med, har italesatt noe i retning av at Fargespill ikke burde bruke folkemusikk, selv om enkelte mener at det kanskje burde vært litt mindre av det, eller rettere sagt, mer av noe annet. Toppe (2016) fant at selv om noen av de yngre aktørene i Fargespill ikke hadde noe bevisst forhold til folkemusikk som «sjanger», satte de stor pris på «Fargespill-musikken» som et nytt og interessant alternativ til populærmusikken de hørte på til vanlig. Det har jeg også sett i mine undersøkelser. Svært mange vektlegger hvor fint det er å kunne lære forskjellige danser og sanger. Én fortalte at det var til stor hjelp å kunne koble musikkteorien på skolen til en Fargespill-sang. En annen sa at de forskjellige sangene utfordret stemmen og bidro til å lære å bruke den på mange forskjellige måter. Noen elsket når det kom noe nytt, andre var aller mest glad i de sangene som hadde vært med dem lenge. Da vi snakket om hva de pleide å høre på og hva slags musikk de likte, presenterte de fleste seg, kanskje ikke uventet, som musikalske altetere. Likevel hadde de som regel en viss retning for smaken sin. Det dreide seg i praksis for eksempel om 'all slags old school rap', 'all slags rolig musikk', 'alt som man kan danse til', 'alt som er utfordrende' eller 'alt som har med røtter å gjøre'. Alle aktørene hørte på ulike former for populærmusikk, noen i retning hiphop, noen i retning rock, noen i retning rolig pop. Flere av dem var oppdatert på populærmusikkfronten i det gamle hjemlandet. Det var svært få av deltakerne i studien som sa at de hadde noen særlig tilknytning til jazz og «vestlig» kunstmusikk, annet enn de som var involvert i støtteapparatet. Noen fortalte at de hadde oppsøkt folkemusikk eller kunstmusikk fra foreldrenes kultur. Noen av deltakerne fortalte om ulike «faser» de hadde hatt av musikkpreferanser, og noen få, jeg vil si overraskende få, fortalte om opplevelser med å lære seg å like ny musikk. Et unntak var en aktør som var blitt veldig glad i tamilsk musikk etter at vedkommende hadde begynt i Fargespill:

Jeg: Bruker du noe Fargespill-musikk eller Fargespill-dans når du er hjemme?

Aktør: Eh, ja, jeg hører jo på mere utenlandsk musikk og sånn nå, da. For eksempel sånn tamilsk musikk og sånne ting.

Jeg: Har du blitt glad i det?

Aktør: Ja, jeg synes det er veldig fint å høre på.

Jeg: Hva kommer det av, da? Er det noe spesielt du liker ved den?

Aktør: Ja, det er jo mer sånn.. veldig annerledes.

Jeg: M-m?

Aktør: Jeg synes det er veldig spennende å høre på det.

Jeg: På hvilken måte er det annerledes? Klarer du å beskrive det? Jeg tror jeg skjønner hva du mener.

Aktør: Ja, de har jo den der, jeg holdt på å si den skjelvende stemmen. Så det er jo veldig.. det er veldig stilig.

[...]

Jeg: Hvor finner du den musikken hen?

Aktør: Nei, for eksempel [aktør] har jo lagt noe ut på Facebook og så søker jeg på YouTube og sånne ting.

(Intervju, 18.10.2014)

Det med å oppdage noe nytt å like var sjelden noe jeg direkte spurte om, og sannsynligvis hadde jeg fått flere historier dersom jeg hadde gjort det. Jeg spurte imidlertid om noen av dem brukte den musikken og dansen som de hadde lært i Fargespill, i sammenhenger utenfor Fargespill. Det var det svært få som gjorde, på samme måte som det var svært få som var sammen med andre fargespillere utenom øvelsene. Jeg spurte også om det var noe de ikke gjorde i Fargespill som de skulle ønske de gjorde. De fleste var veldig fornøyde med alt slik det var. Én skulle gjerne ønske seg litt flere sangutfordringer. Noen skulle gjerne hatt flere danseutfordringer. Mange skulle gjerne ha hatt flere anledninger til å være sosial med de andre fargespillerne. Noen tenkte det snart var på tide å lære et nummer fra deres kultur igjen. Noen skulle gjerne hatt mer populærmusikk, og gjerne flere ulike populærmusikalske sjangere. I det store og det hele virket det som om de fleste var fornøyde med musikkutvalget i Fargespill, på tross av nokså ulik musikksmak ellers og på tross av at de færreste interesserte seg for Fargespill-musikken utenom.

Noen hadde en arena for samspill og et publikum for musikken sin ved siden av Fargespill, mens for andre var deltakelse i Fargespill en etterlengtet mulighet til å kunne drive med sin musikk foran et publikum som var interessert. Noen savnet å gjøre et nummer med «sin» musikktradisjon på en «skikkelig» måte, det vil si de var ikke helt fornøyde med måten de gjorde det i Fargespill. Andre var fornøyd bare det var en sang på et språk de kunne, eller en dans fra samme region eller samme verdensdel. Det kan således være et eksempel på at i diasporaperspektiv kan området for identifikasjon bli betraktelig utvidet (Knudsen, 2005). For mange aktører spilte det ingen rolle om de kjente sangene eller dansene fra før, så lenge de fant et tilknytningspunkt. Noen aktører savnet sammenhengen musikken og dansen forekom i i forbindelse med egen kultur, mens andre fortalte hvor problematisk musikkpraksisen knyttet til tradisjonen kunne være. For noen var altså Fargespill om ikke et dårligere alternativ, så et

alternativ som ikke innebar det samme, og for andre var Fargespill et mye bedre alternativ der de slapp å forholde seg til problemer knyttet til egen kultur. Noen av deltakerne i studien var veldig opptatt av det å blande musikk, og andre likte bedre når de kunne konsentrere seg om å gjenskape ulike sjangere og tradisjoner hver for seg. Mange understreket hvor viktig det var å presentere noe for enhver smak, og de mente det var en viktig nøkkel til publikumssuksessen. I tråd med det var det en stadig søken etter hvordan en kunne få flere publikumsgrupper til å oppsøke Fargespills forestillinger.

Til tross for betenkelighetene jeg skisserer i innledningen til dette avsnittet, er det lite som tyder på at det plager aktørene i det store og det hele. Selv om jeg som forsker i kritisk perspektiv ser at det her ligger en potensiell fare, er det ikke gitt at det oppleves slik for de som er med, og om de gjør det, er ikke gitt at de betrakter det som et problem. De fleste finner sine måter å få prosjektet til å virke for seg på. Som Spinoza (1677/1966) påpeker, er det å knytte et utfall til en nødvendighet med på å øke handlekraften. De fleste som ikke var hundre prosent fornøyd, sa til seg selv at det måtte være slik, enten i kraft av hva slags type prosjekt dette var, eller fordi det var så mye annet som var positivt. Det er umulig å si noe generelt om hva Fargespill gjør for folk. Likevel er det tendenser til at en forsøker nettopp det i måten prosjektet blir presentert. Påstanden om at publikum blir kjent med aktørenes historier gjennom musikken og dansen, er en sannhet med store modifikasjoner.

For noen er Fargespills fokus på «etnisk» tradisjonsmusikk forenlig med bekreftelse av seg selv og sin kulturelle tilhørighet. For andre er det ikke nødvendigvis det. En aktør opplevde å få status og popularitet blant sitt eget folkeslag etter at Fargespill lenge hadde etterspurt et bidrag og oppmuntret vedkommende til å lære seg den tradisjonelle musikken: «de lærte meg mitt eget».

Aktør: Fargespill er på en måte en familie der du føler deg veldig hjemme. Fargespill gir deg en sjanse til å beskrive deg selv gjennom musikk. Jeg beskriver Fargespill som en musikkfamilie.

Jeg: Så du føler at du kan beskrive deg selv.. gjennom å være med i Fargespill?

Aktør: Helt enig.

Jeg: Hvordan vil du beskrive deg selv, da? Hvordan har du beskrevet deg selv gjennom Fargespill?

Aktør: Det er på en måte noe jeg hadde med meg da jeg kom til Norge. Det jeg har med meg er jo viktig for meg, og jeg hadde ikke kunnet vise det fram om jeg ikke hadde vært med i Fargespill, så gjennom Fargespill kan du.. vise fram eh, ting som du har med deg og.. kommer fra.

[...]

Jeg: Eh, er det en del av deg, føler du, det som du viser [i den sangen]?

Aktør: Ja, det er jo på en måte det. Den sangen jeg synger, det handler om mitt land. Så gjennom [å synge] den sangen der, beskriver [jeg] jo egentlig hvor jeg kom fra. Og hvilken melodi som er kjent i mitt land. Så på en måte beskriver jeg egentlig meg selv i den sangen der. Den følelsen som du har inni deg.
(Intervju, 01.02.2015)

Aktøren var blitt oppmerksom på politikk og filosofi knyttet til eget folkeslags frigjøring etter at vedkommende flyttet til Norge, og deltakelsen i Fargespill hadde hatt mye å si for aktørens deltakelse og posisjon i denne frigjøringsbevegelsen både her til lands og i internasjonalt diasporaperspektiv. Aktøren var i utgangspunktet motvillig og usikker på egne sang- og danseferdigheter, men etter lang tids innstendig oppfordring fra lederne gikk vedkommende med på å prøve seg, og var svært takknemlig for det nå: «de lærte meg mitt eget». I denne sammenhengen kan en si at Fargespills musikk syn passet som hånd i hanske med aktørens prosjekter. I andre sammenhenger var det ikke like opplagt at et slikt fokus gikk over ens med aktørens etniske identitet eller prosjekter. En aktør hadde for eksempel liten tiltro til eget folk når det gjaldt musikk og dans.

Aktør: [Mitt folkeslags] dans er mer sånn, de er ikke sånn.. musikalske, for å si det sånn. Jeg vet ikke hvordan jeg skal si det, men musikk og sånn, musikk, kanskje, men dans er ikke akkurat så populært der nede. For eksempel sånn som Afghanistan, sant, de er født med musikken, de er født med dansen, men det er ikke vi. [...] Vi er ikke født med det, sånn at vi må lære det. Sånn som de som er afrikanske folk, de er født med å danse. Vi bor i skogen, i flyktningeleirer. Så det er ikke så mye sånn der.. vi har ikke no' sånn [diskotekgreier?]. Vi er mer gammeldags.

Jeg: Tenker du at det... har forsvunnet litt, da, etter at dere måtte flykte, har det gjort noe med kulturen deres?

Aktør: Nnnee, jeg tror ikke det. [Folkeslag] er litt late, føler jeg.
[...]

Jeg: Hva slags type sang eller dans kunne du tenke deg å ta med, da?

Aktør: Jeg vet ikke, jeg er ikke så flink med [kulturtilknytning] sanger. De fleste [kulturtilknytning] sangene som har vært hittil, er sånn der.. historiske sanger og kultursanger og sånt.

Jeg: Kunne du tenke deg å ha med noen av dem i Fargespill?

Aktør: Ja, kanskje hvis jeg finner noe, for jeg hører ikke så mye på [kulturtilknytning] musikk.

Jeg: Hvor går du da, for å finne [kulturtilknytning] musikk?

Aktør: Hvis jeg går på YouTube, «[folkeslag] song», så finner du det der.

Jeg: Kjenner du noen som driver med [kulturtilknytning] musikk av de som har flytta til Bergen, sånn at det går an å spørre dem?

Aktør: Nei, det er egentlig ikke noen [kulturtilknytning] folk som driver med musikk. Det er sånn der, de skriver egne sanger, og så bare... ja. Det er ikke sånn... vi har ikke sånn populær... [...] Jeg har ikke hørt noen [kulturtilknytning] sanger som handler om eh... om eh, for eksempel fyrverkeri og sånn. Om løver eller sånn.

Jeg: Litt sånn voldsomme... litt sånn som handler om mer energiske ting, lissom? Men hvis du hører på musikk utenom Fargespill, hva slags type musikk liker du da?

Aktør: Jeg liker pop.

(Intervju, 16.11.2014)

Mitt folk er ikke så musikalsk. Vi er ikke født med det, vi må lære det. Jeg er ikke så flink med våre sanger. Det er egentlig ikke noen av oss som driver med musikk. Jeg har ikke hørt noen av våre sanger som handler om fyrverkeri og sånn. Vedkommende likte pop og hørte mest på rolige sanger. Det så ut til at aktøren opplevde at både vedkommende selv og hele folket falt utenfor det som kunne egne seg for Fargespill, selv om det hadde vært med noen innslag tidligere. Da var tempoet i musikken imidlertid skrudd opp for at det skulle passe sammen med annen musikk. I aktørens hjemkultur var det stor skepsis til det som hadde med kropp å gjøre, og det ble sunget rolige sanger om kjærlighet framfor energiske sanger. Dessuten var folk mest opptatt av å lage ny musikk. Kulturen kunne altså ikke by på verken energisk musikk eller gammel tradisjon. Som påpekt i kapittel 7.5 kunne tradisjoner interessant nok være utsatt for eksklusjon med motsatt fortegn, dersom dansen ble betraktet som upassende ved å skape assosiasjoner til seksualitet, eller også dersom bevegelsene var så voldsomme og uvante at resten av ensemblet ikke fikk dem til. Opplevd utilstrekkelighet ved egen kultur betydde likevel ikke at aktøren ikke fikk noe ut av å være med i Fargespill. Tvert imot satte vedkommende stor pris på fellesskapet og det å lære nye sanger og danser.

Ettersom handlekraften må sees i transindividuell perspektiv, er det en relasjonell prosess som konstituerer både individers oppfatning av seg selv og sine omgivelser. Det vil i den forbindelsen være vanskelig å skulle avgjøre hva som er omgivelsenes trykk på hva individet kan tillate seg, og hva som er individets egne prosjekter. Det er således ikke noe entydig svar på om for eksempel det å gi aktørene muligheter til å være stolte av sin kultur er et ønske som kommer fra aktørene selv eller fra omverdenen. I Fargespill er det både aktører som lenge har hatt et nært forhold til en nasjons eller et folks tradisjonelle musikkultur, og aktører som nylig har begynt å føle en slik tilknytning. Det å fatte interesse for ny musikk, og det å begynne å bruke musikk på nye måter, kan sies å være en vanlig foreteelse blant musikkinteressert ungdom. Konfrontert med postkoloniale og kritiske perspektiver, derimot, kan det oppstå flau smak i munnen, og en spør seg hvem det egentlig er som bestemmer hva slags musikk som er gangbar. Det er en viss fare for at det etniske perspektivet skaper forventninger som ikke gagnar alle. Det kan gagnar aktører som fra før av står i en identitetskamp der det å ivareta rettighetene til egen kultur, eget språk og eget land er viktige prosjekter knyttet til musikken. Andre aktører kan ha prosjekter som i større grad dreier seg om å lære seg nye ting, som det også er rikelig med anledning til i Fargespill. Andre har ingen

naturlig plass i Fargespill. Verken franske eller sør-afrikanske klassiske pianister ville ha blitt betraktet som ressurser i Fargespill, i alle fall ikke i kraft av å være klassisk pianist. En armensk gitarist med forkjærlighet for AC/DC-riff ville heller ikke være en ressurs i Fargespill, med mindre hun for eksempel kunne komme med et fløytetema på duduk. Ville aktørene ha knyttet seg til annen musikk om omstendighetene hadde vært annerledes? Det ville de sannsynligvis. Musikkhandling er sosiale gester. Midt i dette er det umulig å avgjøre hva som er strukturell «tvang» og hva som er egen fri vilje. En slik problematikk vektlegges sjelden i sammenheng med ungdommer med privilegert bakgrunn, men varsellamper begynner å lyse dersom en har mistanke om marginalisering. I et post-kulturimperialistisk perspektiv kan slike bekymringer lett kobles til en forventning om at «de andre» skal ta vare på sin kultur og holde seg til den, mens «vår» oppgave er å favne dette mangfoldet. Fargespill aktualiserer derfor en dobbel bekymring: Greier vi å bidra til at mangfoldet opprettholdes og at aktørene kan være stolte av sin kultur? Greier vi å forhindre eksotisering og forventninger om at afrikaneren eller latinamerikaneren skal «bli ved sin lest»? Jeg mener et Fargespill i utprøvende samspill mellom aktører og ledere er en enestående anledning til å la folk være både seg selv og mer enn seg selv gjennom musikken.

8.5 Musikere til pynt?

Bandet inngår i det som betraktes som støtteapparat, et sikkerhetsnett som «rammer inn» aktørenes stemmer og tilfører profesjonalitet (Stiftelsen Fargespill, s.a.f.) I kapittel 1.1.2 beskriver jeg hvordan støtteapparatets plassering i utkanten av scenen i kombinasjon med fargeløs påkledning bidro til å markere et slikt skille. De framstod på sett og vis som ikke-etniske og nøytrale mot det etniske fargespillet som foregikk på scenen. Instrumentbesetningen og forventningene til deres rolle bidrar også til en tilsynelatende nøytral ikke-etnisk normativitet. Nøytral er den likevel ikke, men kan sies å forholde seg til en slags fusion-sakralitet. En standard bandbesetning i pop/rock/jazz-sammenheng, det som er forventet dersom ikke annet er spesifisert, består av trommesett, bass, tangenter og gitar. Om ikke alle instrumentene er med, er det i alle fall noen basisfunksjoner som opprettholdes i form av harmonikk, rytmisk driv og en definert basslinje. Dersom det ikke er noen vokalist eller andre instrumenter med, veksler instrumentalistene gjerne på å ha en solistisk rolle, men ellers fungerer de som underlag for en melodisk forgrunn. Naturlig nok vil det i en slik

tradisjon være nødvendig med disse instrumentene i et støtteapparat. Skal du kunne spille «all slags musikk», må du ha disse instrumentene til rådighet. På tidspunktet for dette feltarbeidet bestod orkesteret av seks musikere. Fire av dem ble gjerne kalt «stammen», som bestod av musikere som spilte trommer, gitar, tangenter og én på ulike strengeinstrumenter. Bassfunksjonen ble som regel ivaretatt ved tangentene. Med unntak av fele og mandolin som ble brukt på enkelte låter, var det lite som ga etnisk eller flerkulturell «smak» til denne grunnbesetningen. I tillegg bestod orkesteret av en musiker som spilte på flere typer håndtrommer og elektronisk trommepad og en som spilte på flere typer fløyter. Begge bidro dessuten med ulike former for vokal perkusjon. Bevisstheten om en nokså fast musikalsk ansvarsfordeling var tilstede hos begge disse musikerne. En av dem brukte ord som «pynteinstrument» (03.02.2015), og en annen snakket om «det lille ekstra» som «krydrer litt» (23.03.2015). Imidlertid sa begge at de var svært fornøyde med en slik rolle. Det passet dem utmerket. Ingen av dem kunne tenke seg en annen rolle i Fargespill-orkesteret, selv om begge hadde andre roller i andre prosjekter. Ett aspekt var muligheten for å kunne gjøre feil uten at det ble lagt så godt merke til, og et annet var det utenkelige i at de som nå satt med det store ansvaret, eventuelt ikke skulle være der som en trygghet eller som en kilde til initiativ og vennskap. Samtidig var ingen av dem spesielt glad i å vise seg fram som noe som stod ut fra bandet på scenen. Begge hadde ved flere anledninger vært i fokus på scenen med sine instrument eller med sine vokale bidrag, men trivdes best med å fysisk sitte i bandet, være en del av det, ikke være i fokus som «noe annet». I handlekraftperspektiv kan en spørre hvorvidt det er en fordel eller en ulempe å ha ansvar, og det vil ikke være noe generelt svar på det. En kan samtidig spørre hvorfor det kan være ukomfortabelt å ha ansvar. Det kan muligens være fordi en ikke identifiserer seg med det som en antar forventes, en kan føle at en ikke er flink nok, en kan være redd for å miste den tryggheten som nå er der. Det er fristende her å påpeke et av Fargespills grunnprinsipper: Hvis du blir betraktet som en ressurs, blir du en ressurs. Selv om ingen av musikerne har uttalt det slik, vil jeg si at krydderet de kommer med, pynten og det lille ekstra, er *mangfoldsmarkører*. Ut fra en slik lesning vil jeg innrømme Solomon (2016a) et poeng når han hevder at alt det «fremmede» blir satt i relieff til «det norske», som innsidens utside. Her dreier det seg imidlertid om angloamerikansk populærmusikk (som selvsagt er minst like norsk som den er angloamerikansk) som «krydres» med etnisk og mangfoldig smak, eller en fusionbesetning som kan «ramme inn» de etniske elementene. Å endre på det, vil være en utfordring, for det er rimelig å anta at et visst publikum kjenner seg hjemme i gitaren,

trommesettet, tangentene, bassen og fiolinen. Når disse er med, sklir de andre rytmene og melodiene fint på plass. De er behagelig annerledes, ikke forstyrrende. Det er slik pynteinstrumentene er en ressurs, og det er slik musikerne oppfatter seg som ressurser. Det betyr ikke at de er pynteinstrumenter i andre tradisjoner og sammenhenger.

Noen musikktradisjoner forholder seg i liten grad til harmoniske funksjoner. Andre forholder seg til skalaer som ikke er mulig å få fram på populærmusikkens basisinstrumenter. Noen instrumenter har så sterk tilknytning til en bestemt musikktradisjon for noen, at de vil føles fremmede i andre sammenhenger. Derfor virker det for noen kanskje ikke naturlig at pynteinstrumenter er med på alt, mens det samtidig er helt naturlig at bandinstrumentene brukes. Bandinstrumentene kan brukes til alt, og de er *nødvendige* til alt, på tross av at de ikke vanligvis knyttes til alle musikktradisjoner eller kan frambringe skalatonene i all musikken som blir brakt til Fargespill. Krydderinstrumentene er i mye større grad assosiert med etnisitet, gjerne et bestemt sted:

Sangene i Fargespill er jo, du merker med én gang at den her er, la oss si den her er afghansk eller iransk eller arabisk, den her er mer sånn afrikansk og sånne ting. Spiller du en afrikansk låt, så passer det med djembe. Det hører hjemme der, og spiller du arabisk låt, som er veldig.. asså, alle arabiske låter har en darbuka. (Intervju, 23.03.2015)

Den elektroniske trommepaden er et pynteinstrument i utstrakt forstand, for her kan en finne alle de lydene en ikke kan skaffe tilveie på instrumenter en har tilgang til. Slik kan også mange elektroniske instrumenter velge lyder som gir bestemte assosiasjoner, og kanskje bidrar det til at de betraktes som mer universelt gangbare. Imidlertid kan også *måter å spille på* være kjennetegn, men kanskje er de kjennetegn først og fremst dersom en er godt kjent med en tradisjon:

(Deltaker trommer en rytme på bordplaten.)

Jeg: Du spilte på tablas nå, ikke sant, når du viste det?

Deltaker: Ja. (Stopper å spille.) Jeg kan ikke spille tabla, da, men asså, jeg kan jo rytmen, jeg spiller eh, tabla-melodi på cajonen min hjemme.

(Intervju, 03.02.2015)

Det er altså flere måter en kan nærme seg en «sjanger» eller en «nasjonalitet». Kunne en tenke seg at det var mulig å bruke instrumentene på andre måter enn sin «sakrale» funksjon, slik at de ble spilt med andre teknikker enn vanlig? Det gjøres for eksempel når basslinjene spilles på

keyboard (skjønt, *veldig* utradisjonelt er det kanskje ikke), eller når kasseroller brukes til melodisk perkusjon, som i mine ører låter nesten som en gamelan-bonang, både i klangfarge og skala. Kanskje kunne en på den måten frigjøre orkesteret fra forventningene til sound og en på forhånd avgjort rollefordeling. I møte med KORK¹²⁸ stod en antakelig overfor en slik enorm lekekasse. Jeg var ferdig med mitt feltarbeid da det samarbeidet kom i stand, men det hadde vært svært interessant å undersøke hvordan de som hadde kommet med materialet, opplevde de nye orkesterarrangementene.

8.6 Fargespills forestillinger - kur, årsak eller symptom?

8.6.1 Et kultur- og mangfoldspolitisk bakteppe

Fargespill plasserer seg som et botemiddel i et samfunn som frykter kulturelle forskjeller. I etterkant av forestillinger med Fargespill har folk beskrevet dem som «balsam på sjelen etter terrorens uke i verden», «the best proof ever that integration makes a more colorful society», og de mener Fargespill «skaper glede og håp for framtida» (Ticketmaster Norge, 2016). Bjånesøy (2017) mener Fargespill «ga oss tilbake troen på verden». Det skjer i et kultur- og mangfoldspolitisk landskap som bringer liknende problemstillinger til torgs. Solbergregjeringens kulturminister inntil nylig, høyres Linda Hoffstad Helleland, pekte på en nødvendig «omstilling» for kulturlivet knyttet til «alle de nye asylsøkerne og flyktingene som skal integreres»:

Det norske samfunnet blir satt på prøve nå, og kulturen skal bidra som best den kan. Det er jeg veldig opptatt av. Musikk spesielt har et eget språk for at mennesker kan bli kjent og trygge på hverandre. Mine sterkeste opplevelser etter at jeg ble kulturminister er de tre gangene jeg har opplevd å se Fargespill der 50-60 barn fra ulike nasjoner er sammen på en scene. Det sier alt om hvordan musikken knytter bånd og skaper trygghet. Dette er mer enn noe annet hva det norske samfunnet trenger. Jeg vil se kor og kulturskoler ta fatt i integreringsarbeidet og bygge ned barrierer for deltakelse. (Helleland sitert i Odland, 2016)

Helleland er ikke den første kulturministeren som har tillagt kulturlivet en rolle i utviklingen av et velfungerende flerkulturelt samfunn. Trond Giske (Ap) i Stoltenberg II-regjeringen gikk i spissen for å døpe 2008 til *Mangfoldsåret*, etter mønster fra en liknende satsning i Sverige, og i

¹²⁸ Fargespill samarbeidet med Kringkastingsorkesteret i 2017.

forbindelse med at Stortinget sluttet seg til UNESCO-konvensjonen om å verne og fremme kulturelt mangfold (Henningsen et al., 2010). Ti år før dette initierte Stortinget «tiltak som kan fremja ulike former for kunstmøte og utvikling av kunstaktivitet som på ein annan måte enn før får fram kunstformer og -uttrykk med innvandrarbakgrunn på den norske “kunstscena”» (st.meld. 47 (1996-1997) i Gran, 2002, s. 7-8). *Mosaikk – program for kunst og det flerkulturelle samfunn* ble gjennomført ved Norsk kulturråd i årene 1998-2001, under Bondeviks første sentrumsregjering (se Gran, 2002; Baklien & Krogh, 2002; Berkaak, 2002).¹²⁹ Ser en på hva som påpekes i evalueringer av disse tiltakene, framgår det at problemstillinger Fargespill løfter fram, og som de søker å være en løsning på, på ingen måte er nye, verken i norsk, europeisk eller verdensammenheng. Henningsen et al. (2010) konkluderer med at tiltakene i Mangfoldsåret hadde liten effekt og kritiserer det for å være et hastverksarbeid som i liten grad forholdt seg til problemstillinger i tidligere rapporter. Med det videreførte en utdatert flerkulturell terminologi, slik at prosjektet var gjennomsyret av en marginaliserende retorikk:

Denne vektleggingen av begrepet kulturelt mangfold er uheldig fordi den kan bidra til å sementere en “oss” og “dem”-tenkning i befolkningen og fordi den inviterer til en forståelse av kulturelt mangfold som et trekk ved etniske minoriteter snarere enn ved den nasjonale samtidskulturen. (Henningsen et al., 2010, s. 7)

Problemstillinger som ble løftet fram etter Mosaikk-programmets evalueringer, var altså fortsatt relevante etter Mangfoldsåret, og de er relevante for vurderingen av Fargespills virke.

Evalueringene problematiserer kulturpolitikkenes dobbeltrolle, nemlig at den ønsker å gi sin støtte til *kultur for kulturens skyld* mens den samtidig har et *instrumentelt perspektiv* der kunst og kultur settes i sammenheng med politiske mål (Baklien & Krogh, 2002; Gran, 2002). Slike hensyn spenner gjerne bein på hverandre, fordi det er ulike forventninger til funksjonalitet og hva som er kvalitet. Det ble videre påpekt en institusjonell rasisme i kvalitetskriterier, smaksdommer og byråkratiske formuleringer, som blant annet ga seg utslag i en tillit til, og et underforstått krav om, det hybride:

¹²⁹ Mosaikk-programmet innebar en økonomisk støtteordning til prosjekter som jobbet for å bedre mulighetene for deltakelse i kunst og kulturliv for folk med innvandrerbakgrunn, for økt aksept av og forståelse for «ikke-vestlig» kunst og kultur samt en større grad av nyskapende samarbeid på tvers av kulturer.

Den estetiske hybriden blir kun et påbud for minoritets- og eksilkunstnerne; man *må* kunne spore både deres tradisjonisme og deres samtidighet, deres kolonialistiske fortid og den vestlige kunstinnflytelsen i samme verk. Minoritetskunstnerens flerkulturelle og hybride bakgrunn må komme til uttrykk i kunstverket for at hennes kunst skal være interessant i den vestlige hvite kunstinstusjonen. (Gran, 2002, s. 73)

Det er altså «flerkulturelle mennesker» som må sørge for den flerkulturelle kunsten, og da helst i samarbeid med norske kunstnere og institusjoner. Det vil videre kunne føre til at «flerkulturelle mennesker» må fortelle flerkulturelle historier. Gran (2002) peker på en grunnleggende selvmotsigende retorikk som betrakter *forskjeller som et forenende vilkår*. Hun mener det vil være nødvendig med selvrefleksjon hos de som setter i gang slike prosjekter, en avklaring av hvilke verdier en forsøker å realisere, og hvorvidt det finnes felles interesser hos de som integrerer og de som integreres. Det er mulig å kjenne igjen beskrivelser av holdninger i disse evalueringene som Fargespill vil til livs, og samtidig problematiseres rasjonaler som Fargespill holder fast ved.

Når Fargespill skal formulere sitt prosjekt og kjempe om midler til drift, møter de altså noen godt sementerte kulturpolitiske rasjonaler som har vært virksomme en god stund, og som tilsynelatende lever uanfektet av evalueringsforskningen. Noen informantsitater fra Baklien og Kroghs (2002) intervjuer med ansatte i Kulturrådet, en av instansene der Fargespill søker økonomisk støtte, kan illustrere noen sakraliteter som Fargespill har lite annet valg enn å forholde seg til, skal de håpe å nå gjennom som et viktig og støtteverdig prosjekt:

Dette er de glade amatører. Folks hobbyer skal ikke betales av Norsk kulturråd. Man må ikke skli ut. Det er sikkert riktig at noe kulturdeltakelse kan ha en viktig og positiv sosial funksjon, men sosiale funksjoner er ikke vår oppgave. Kvalitet er viktig hele tiden. Det hjelper lite å lage store saker for eller med fargede dersom det ikke er bra nok og ingen kommer. (Informant fra Kulturrådet i Baklien & Krogh, 2002, s. 127)

Vi må få synliggjort disse kunstnerne, og få gjort noe med bildet av de "stakkarslige". Særlig er dette viktig overfor barn. Da kunne vi forebygge mye. Slik kunne vi få vist den kommende generasjon at innvandrere er ikke bare en belastning. Vi må la innvandrerkunstnerne vise hva de kan. (Informant fra Kulturrådet i Baklien & Krogh, 2002, s. 136)

Fargespill må artikulere sitt prosjekt over skrevs slike diskurser, blant annet for å verge seg mot økonomisk avvisning og for å verge seg mot holdninger om at innvandrere er stakkarslige og en belastning for samfunnet. Noen av rasjonalene kjennes antakelig compatible med Fargespills prosjekt, andre kjennes som en motarbeidelse. Like fullt er de en del av det samme ritualiserte landskapet som strukturerer hva som er mulig og ønskelig, og som blant annet

strekker seg inn i systemer av nasjonalstatens etnos-tankegang og verdens immaterielle kulturarv (Henningsen et al, 2010), debatter om kunsten som mål og kunsten som middel (Solhjell, 1995; Varkøy, 2012a; Røyseng & Varkøy, 2014), og kretsløp som favoriserer profesjonell kvalitet eller ideen om at 'alle skal med' (Solhjell, 1995; Gran, 2002).

Fargespill har visjoner om å gjøre noe med fastlåste mekanismer som gjør mennesker til ofre som må hjelpes. I et høringskriv til Kulturmeldingen 2014 uttrykker de bekymring på vegne av samfunnet som tangerer bekymringene i evalueringene:

Vi i Fargespill opplever at vi som samfunn har en ide om å utvikle innvandrere til å bli konsumenter og deltakere i et allerede etablert kulturliv, i stedet for å se hvilke muligheter innvandring representerer i forhold til å utvikle det eksisterende til noe nytt, rikere og bedre. Samfunnets velmente arroganse setter en effektiv stopper for gode og gjensidig berikende møter. Vi lykkes ikke i å skape et kulturliv med plass til alle – og vi forstår ikke hvorfor. ... Vi mener at det trengs en generell oppvask ifht hvordan vi ordlegger og forholder oss til mennesker fra minoritetslagene i samfunnet – politiske strategier, politiske dokumenter, politiske diskusjoner og i dialog med miljøene. Sistnevnte mener vi i tillegg er alt for fraværende i den offentlige diskusjonen og det offentlige arbeidet. (Fargespill, 2013).

Det er ikke lett å vite hva en skal gjøre, og kanskje enda vanskeligere å få det gjennomført. Det er sakrale nettverk som «holder igjen» ønsket om endring, og som holder igjen muligheter for å se for seg hvordan dette kan gjøres. I mange henseender virker Fargespill også i tråd med holdninger de vil til livs. Fargespill fastholder i skrivet at prosjektet ikke har blitt til «som et resultat av politiske strategier og føringer, men har alltid vært 100% kunstnerisk motivert». Paradoksalt nok kan behovet for å framstå som 100% kunstnerisk motivert, nettopp oppstå i sammenheng med kulturpolitiske strategier og føringer, innvevd i sakralitet som besverger kunstens eksklusivitet og egenverdi i sammenheng med et nokså ullent kvalitetsbegrep. Fargespill mener løsningen på den fastlåste situasjonen blant annet ligger i «å forholde seg emosjonelt til et politisk felt», at politikken bør dreie seg om «både begeistring, forståelse og kompetanse for å kunne endre de etablerte holdningene». De er interessant nok ikke de første til å foreslå emosjonell kompetanse som en løsning på dette.

8.6.2 Klangrikt Fellesskap og emosjonell aktivisme

Sammenhengen mellom musikk og flerkulturell sameksistens og bemektigelse var heller ikke en fremmed tanke i tiden før Mosaikk-programmet. På 90-tallet ble det satt i gang en rekke prosjekter der etnomusikologisk forskning ble koblet med aktivisme. Erfaring med og

kunnskap om andre kulturers musikk ble betraktet som en vei til toleranse og inkludering. Det etter sigende første i sitt slag, *Klangrikt Fellesskap* (1989-1992), var en intervensjonsstudie igangsatt av Rikskonsertene og foregikk ved utvalgte skoler i Oslo og Akershus (se Bergh, 2007; 2010; Pettan, 2010, 2015; Skyllstad, 1993; 2008). Dette inspirerte blant annet til prosjektet *Azra* som involverte bosniske flyktninger og norske musikkstudenter (Pettan, 2010; 2015) og *Akershusprosjektet* (1995-1997) som i hovedsak involverte ungdom ved ulike fritidsklubber og internasjonale sentre (Knudsen & Berkaak, 1998). Det er grunn til å se nærmere på *Klangrikt Fellesskap*, ettersom prosjektet har visse fellestrekk med *Fargespill*. Ideen bak *Klangrikt Fellesskap* (med en tydelig referanse til 80-tallets antirasistiske motto «Ja til et fargerikt fellesskap!») var å motvirke rasisme blant «norske skolebarn» ved å gi dem positive erfaringer med musikk fra ulike kulturer og verdensdeler. Samtidig var målet å legge til rette for integrering av innvandrere ved at de fikk bidra med sin kultur til berikelse for resten av befolkningen. Barn med innvandrerbakgrunn ble profilert som musikere sammen med profesjonelle «innvandrer musikere» og reiste rundt på skoler for å undervise og spille sammen med elevene. Prosjektet tok utgangspunkt i at intoleranse «hviler på en emosjonell heller enn på en intellektuell bakgrunn» (Cole & Hall referert i Skyllstad, 1993, s. 5). Gjennom musisk metodikk søkte prosjektet å generere samhørighet og sympati:

[K]unsten [blir] ikke en kanal til formidling av kunnskap som så skal omsettes til varig holdningsendring. Musikk, dans og teater skal angripe holdningene direkte i sine baser hvor de forskanser seg og formerer seg. Antirasistiske tiltak må settes i gang på et tidlig tidspunkt, før diskriminerende holdninger får feste. (Skyllstad, 1993, s. 5)

I likhet med *Fargespill* vektla prosjektet emosjonell framfor rasjonell kunnskap. En hypotese var at sterke høydepunktopplevelser med musikken ville resultere i varige emosjonelle bånd til innvandrere og deres musikk. Evalueringsrapporten konkluderer med at de lyktes med å motvirke stereotyper gjennom tiltakene og at «[m]øtet med musikere fra den tredje verden har gitt avgjørende kunstneriske impulser og skapt menneskelige bånd» (Skyllstad, 1993, s. 17). Ved prosjektets slutt ble det rapportert om færre etniske konflikter, mindre mobbing og styrket selvfølelse blant barna med innvandrerbakgrunn sammenliknet med ved prosjektets start.

Senere forskning har påpekt det problematiske i at musikernes stemmer ikke var involvert i evalueringen (Bergh, 2007; 2010) og at det ble trukket «noget optimistiske og ikke alltid statistisk valide» konklusjoner (Fock, 2004). Suksesshistoriene som presenteres, er

målbåret av lærere og ledelse ved skolene. Bergh (2007; 2010) har intervjuet musikere og elever som var med i prosjektet, 13 år etter prosjektslutt. Deltakerne i studien fortalte om ganske andre virkninger enn dem det ble rapportert om i evalueringen. Både musikere og elever hadde likt prosjektet godt, men for elevene var det først og fremst et kjærkomment avbrekk i skolehverdagen, ingen store emosjonelle høydepunkter. En positiv holdning til de besøkende musikerne smittet ikke uten videre over på befolkningsgruppa de skulle representere. Bergh konkluderer med at målgruppa for prosjektet burde ha vært aktive både i samspill (noe selvsagt noen av dem var), musikkskaping og valg av materiale for å oppnå ønsket konfliktdempende effekt. «For these types of projects pragmatic music use founded on the participants' experiences is more important than relying on and hoping for, strong, somewhat metaphysical experiences to achieve changes» (Bergh, 2007, s. 151). Han påpeker at endringer tar tid og at de største høydepunktene og fellesskapsfølelsen antakelig var blant musikerne. Det å drive med musikk var ikke like viktig for alle, slik at de positive opplevelsene muligens var avhengig av en interesse for musikk i utgangspunktet.

Med tanke på gjensidig deltakelse og engasjement i felles musikkskaping over lang tid, ser Fargespill ut til å være på rett kurs for å lykkes med det Klangrikt Fellesskap forsøkte, i alle fall med hensyn til Berghs anbefalinger om å la deltakerne få skape musikk basert på egne erfaringer og materiale de velger selv. Det er likevel grunn til å være oppmerksom på det han også påpeker, at sterke musikkopplevelser ikke er noen garanti for varige holdningsendringer. Det er heller ingen garanti mot stereotypier, i motsetning til det som ble hevdet i evalueringen av prosjektet (Skylstad, 1993). Som White (2012, s. 203) uttrykker det i en studie av diskurser om verdensmusikk: «Love can be every bit as essential as hate». Jeg skal gjengi utdrag fra rapportens prosjektbeskrivelse for å forklare hva jeg mener. Mon tro om ikke noen av disse mytene lever i beste velgående, til tross for at de er formulert for nærmere tretti år siden. Asiatisk kultur (i prosjektet representert ved Kina, India, Pakistan, Indonesia og Iran) beskrives blant annet slik:

De asiatiske kulturer oppfattes av de fleste som svært så eksotiske og fremmedartede. Rare skalasystemer, rare klanger og «skrikende» bruk av stemmen skiller seg klart ut fra vår egen musikalske erfaring og forestillingsverden. Men likevel oppdager man ganske snart de uante muligheter til kunstnerisk kommunikasjon. Musikkens tilknytning til en spennende verden av sagn, eventyr og riter appellerer til barns fantasi i særlig grad. (Skylstad, 1993, s. 7)

Beskrivelsene legger seg riktig nok på en uttalt relativistisk linje, men perspektivet setter utvilsomt et skarpt skille mellom «oss» og «dem». Det er aspekter som kan være verdifulle for «oss» som er vektlagt, ikke hva som kan være viktig for «dem». Asiater framstilles som svært fremmedartede og vanskelig å finne umiddelbare kontaktflater med, og antakelig kan de musikalske beskrivelsene fortsatt si ett og annet om hva slags musikk som har vanskelige kår på scenen i Fargespill, i møte med «norsk publikums» sakralitet. Beskrivelsen av afrikansk kultur (ingen land spesifisert), derimot, må sies å bære preg av en eksotiserende, primitiviserende og på grensen til rasebiologisk beundring, og den antas å ha mye å tilby norske elever:

Afrikansk musikk er direkte knyttet til kroppen og involverer hele vårt sanseapparat. Det er en kontaktens kunst – menneskets kontakt med jorda, med hverandre og med de mystiske kreftene som opprettholder livet. Musikken formidler vår kontakt med urkildene til liv og energi. Alle disse karakteristika gjør at afrikansk musikk i interkulturelle sammenhenger virker kontaktskapende, sosialisierende, utviklingsfremmende for såvel fysisk som psykisk utvikling. Heri ligger også dens ubendige styrke i kampen mot apartheid.

I afrikansk musikk er det intet skille mellom deltaker og lytter. Alle blir oppfordret til å delta og derved til å løse opp forknyttede holdninger og aggressive attityder, til å fjerne emosjonelle blokkeringer som er en bakgrunn for at fordomskomplekser kan oppstå. Ved å utvikle bruk av egen stemme og motoriske ferdigheter styrkes den selvbevissthet og stolthet som er en del av afrikansk karakter. Usikre gutter som i pubertetsalderen lett blir offer for gjengmentalitet og ledertyranni kan gjennom maskulin utfoldelse tidlig finne rot i seg selv og oppnå større selvstendighet og sosial trygghet. Den tidligere pubertet og modning i Afrika kan ha sammenheng med kreative kanaler for fysisk og psykisk utfoldelse (Skjellstad, 1993, s. 7).

I dag er slike formuleringer ikke lenger gangbare. Likevel lever tilsvarende myter om afrikanere i beste velgående, til en viss grad også i Fargespill (se kapittel 7.5). Det er ikke utenkelig at en publikumssakralitet som bærer med seg liknende forventninger om afrikansk natur og musikalitet, «vår kontakt med urkildene til liv og energi», kan ha sammenheng med den stadig økende andelen av aktører med afrikansk bakgrunn i Fargespill. Latinamerikansk kultur (i Klangrikt Fellesskap representert ved Ecuador, Bolivia, Brasil og Argentina) får en noe mer nøktern behandling:

Latinamerikansk kultur gir oss endelig de fruktbare synteser. Den latinamerikanske karakter er oppstått i et møte mellom europeiske, afrikanske og indianske elementer. Latinamerikansk musikk er slik i sin opprinnelse krysskulturell, og utstråler i sin utrolige mangfoldighet en vitalitet som også avspeiler folkenes kamp for menneskeverd og frihet (Skjellstad, 1993, s. 7).

Kanskje kjennes ikke latinamerikansk kultur spesielt eksotisk. Det er muligens derfor også symptomatisk at det krysskulturelle og hybride er vektlagt i forbindelse med denne musikken,

men ikke i sammenheng med asiatisk og afrikansk musikk. Verdensdelenes musikk er omtalt for sine kvaliteter i et pedagogisk, samfunnsbyggende prosjekt. Det er ikke nødvendigvis problematisk, men det komparative perspektivet innebærer, på tross av iherdige forsøk på det motsatte, en etnosentrisme som opphøyer «de andres» verdi for «oss» i kraft av det «vi» mangler. Det er altså en forskjellsproduksjon som river med seg både «de andre» og «oss» i samme bevegelse, og levner verken «andre» eller «oss» å være mer enn seg selv. Det kan også være et faremoment ved ressursperspektivet, selv om intensjonen først og fremst er å være en motvekt til å betrakte folk som ofre. Beskrivelsene ovenfor er et godt stykke unna Fargespills presentasjon på hjemmesidene sine, men de er beslektet:

Forestillingen bygges opp med folkesanger, regler og dans som de har tatt med seg fra sine respektive land og kulturer på ferden til Norge. Små perler fra verden som vi aldri ville fått oppleve om ikke disse barna og ungdommene hadde kommet hit (Stiftelsen Fargespill, s.a.a).

Det er altså mulig å se en parallell mellom retorikken i Klangrikt fellesskap (Skylstad, 1993) og Fargespill: Vi kan vite og synes at anerkjennelse av andre og deres musikk er viktig, men dersom vi ikke erkjenner det gjennom følelser, har det ingen verdi. Målet er å knytte emosjonelle snarere enn intellektuelle bånd til hverandre og til hverandres musikk. I lys av Simondons (1958/2013) teorier om det affektivt-emotive som tilknytningspunktet mellom individer, vil en positiv affektiv økonomi være avgjørende for opplevelsen av tilhørighet. Med det lykkes Fargespill gang på gang. Samtidig kan det være risikabelt å regne med at en har lykkes med likeverdig demokratisk deltakelse på bakgrunn av emosjonell bevisføring.

Til tross for senere forskning med mer nøkterne framlegg av resultat, og til tross for at prosjektevalueringens formuleringer neppe kunne ha passert i dag, har prosjektet fått en nær mytisk status som forbilde for forskningsbasert integreringsarbeid gjennom musikk (Knudsen, 2016; Kleveland, 2015; Pettan, 2015; Sandoval, 2016a). Det regnes fortsatt som et høydepunkt i Rikskonsertenes ettermæle, slik det fikk forgreininger både i Norsk Flerkulturelt Musikkenter og festivalen Verden i Norden (nå Oslo World Music Festival) (Knudsen, 2016). Etno-romantiserende myter (Kvifte, 2001; Rønningen, 2015) om «de andres» musikk og om musikkens kraft som forenende plattform, ser ut til å være sentrale drivkrefter og erfaringer og blant dem som setter i gang slike prosjekter, mens utenforstående som evaluerer, problematiserer slike antakelser. Myter er kanskje vanskelige å slå hull på når en virkelig har behov for at det skal være noe i dem. Samtidig er det å erfare prosjektet noe annet enn å se det

utenfra, slik mange i Fargespill italesatte stor frustrasjon over at utenforstående, folk som ikke har opplevd forestillingene, ikke forstod hva det dreide seg om (se kapittel 6.2). Det ser ut til å være vanskelig å finne en felles plattform mellom de som setter i gang og de som evaluerer slike prosjekter. Kanskje er dette også til hinder for endringer.

8.6.3 Fusjonsmusikk som statlig strategi

Demokratiserings- og mangfoldspolitikken har i store trekk vært knyttet til kulturarv, i tråd med en tanke om folket som etnos (Gressgård, 2007, Johansen, 1995, Taylor, 1994), og i tråd med UNESCOs (s.a.a, a.a.b.) konvensjon om bevaring av immateriell kulturarv. Skogheim og Vestby (2010) viser hvordan diskursen rundt kulturarv i kulturmeldinger har endret seg siden 80-tallet. På 80-tallet ble kulturarv betraktet i kraft av sin egenverdi og i kraft av å være en motvekt mot det nye og ukjente. På 90-tallet ble det større fokus på kulturarv som menneskelig ressurs, et perspektiv som videreførtes på 00-tallet. De finner gjennomgående en parallell *mulighets*diskurs og *trussel*diskurs. Trusselbildet er noe nedtonet til fordel for mulighetsbildet i kulturpolitikken de siste årene, mener de, men det betyr ikke nødvendigvis at trusselbildet er borte som bakteppe. Henningsen et al. (2010) formulerer det slik:

Med dette følger en kulturpolitisk vektlegging av behovet for å utvikle “møteplasser” for dialog og samarbeid mellom ulike grupper i samfunnet, men også av å imøtekomme befolkningens antatte behov for “trygghet på egen identitet”. (Henningsen et al., 2010, s. 23)

En slik kulturpolitikk kan videre kobles til internasjonale kulturpolitiske nettverk, som skaper et behov for å konstruere norsk politikk som gangbar og gjenkjennelig i internasjonal målestokk, slik det for eksempel var viktig å framstå som en fullverdig nasjonalstat med sammenliknbare kulturinstitusjoner (Henningsen et al, 2010, s. 50).

Ellingsen (2007) har studert Rikskonsertenes bruk av musikk som verktøy for etnisk integrering ved Norsk Flerkulturelt Musikkenter, som eksisterte under Rikskonsertene i tiden 1992 til 2002. Det som var en internasjonal verdensmusikktrend, ble i Norge og Skandinavia en statlig strategi, mener Ellingsen. Mangfoldspolitisk praksis ble først og fremst knyttet til hybride kulturmøter der crossover og samspill mellom etnisk norske musikere og musikere med annen etnisk bakgrunn stod sammen på scenen. Især Rikskonsertene bidro til å institusjonalisere fusjonsmusikken som multietnisk strategi, som tverrkulturell møteplass. De kulturelle møteplassene dreide seg her både om møter mellom etnisk musikk og etniske

mennesker. Institusjonaliseringen av hybride uttrykk skyldtes i tillegg støtteordninger som tildelte midler på bakgrunn av at minst to kulturer var deltakende. Ellingsen mener videre at fusion-musikken ble ritualisert, men at den etter hvert fikk sine kritikere, på bakgrunn av at den instrumentelle tankegangen trumfet artistiske vurderinger. Ettersom disse møtene ofte ble organisert som «happenings» der musikerne fikk dårlig tid til å bli kjent med hverandre og musikken, var det lite som kom ut av det, verken av utveksling eller interessant musikk, ifølge Ellingsen. Artistene etterlyste bedre forberedelsestid og lengre perioder med samarbeid.

Det å møtes gjennom å blande musikkulturer har derfor lange tradisjoner i norsk kulturliv og kulturpolitikk. Der happening-formen ved en slik strategi ble kritisert, har Fargespill den fordel at de har muligheter til å fordype seg i kulturuttrykkene og tid til å samarbeide. Samtidig er det mulig å kjenne igjen en liknende tiltro til hva spontane musikk møter kan bidra med i Fargespills retorikk og filosofi. Analysene i denne avhandlingen viser også at hybriditet ikke er noe som fungerer uten videre uavhengig av perspektiv.

8.6.4 Onstage eller backstage? Produkt eller prosess?

Debatten rundt Fargespill i det offentlige rom har i hovedsak dreid seg om hvorvidt det multikulturelle perspektivet gir aktørene større eller mindre handlingsrom (Moberg et al., 2016; Pedersen & Moberg, 2017; Skanding, 2016; Solomon, 2016a). I den forbindelsen har det også vært diskutert hvorvidt Fargespills suksess bør vurderes ut fra det som skjer *på* scenen eller *utenfor* scenen. Solomon (2016a) har blant annet kritisert Fargespill for å iscenesette et multikulturelt Norge og med det bidra til å opprettholde mangfoldet av innvandrere som «innsidens utside», med den norske folkemusikken som en normalitet som andre kulturer settes i kontrast til. Det som skjer på scenen virker dermed mot sin hensikt, ifølge ham. Det er mer eksotisering enn inkludering. Fargespill selv (Moberg et al., 2016), med støtte fra Kvifte (2016) i en kronikk, legger vekt på at de viktige og inkluderende møtene skjer utenfor scenen. Kvifte mener at om det foregår eksotisering, så er det forskeren Solomon som bedriver det, i kraft av å lese noe inn i forestillingen som det ikke er grunnlag for. Han peker på at alt som foregår på scenen handler om fortolkning, og at det er i kulissene Fargespills viktige bidrag ligger.

Integrering dreier seg ikke om konsertforestillinger; det dreier seg om muligheter for praktisk samhandling. Derfor er Fargespill en suksess uansett hvordan forestillingene fremstår – suksessen ligger i samhandlingen som foregår mellom aktørene underveis, slik Fargespillaktørene selv ganske riktig påpeker (Kvifte, 2016).

Med bakgrunn i det jeg har sett i løpet av denne studien, vil jeg si meg enig i at det er utenfor scenen det viktigste skjer, og jeg skal om litt oppsummere hva jeg mener med det. Likevel står det hele tiden i relasjon til det som skjer på scenen. Kvifte mener Solomon er «mer opptatt av produkt enn prosess». I lys av denne studiens teoritilfang kan ikke prosess og produkt betraktes atskilt. Prosessen dreier seg til enhver tid om å rigge til produktet og forholde seg til den funksjonaliteten som er ønsket eller som dukker opp. For det første er det uhyre viktig for Fargespill at det som skjer på scenen er av «høy kunstnerisk kvalitet». De understreker at det er et kunstprosjekt med sosiale ringvirkninger, ikke først og fremst et sosialt prosjekt. Å se bort fra det som skjer på scenen, vil dermed være stikk i strid med dette. Fargespill ønsker å gi publikum en opplevelse av hva mangfold kan tilby, og de understreker at det er de sterke møtene med hver enkelt aktør, aktører som kommuniserer sin historie åpent og ærlig, som utgjør essensen i Fargespill som forestilling. Det blir vanskelig å hevde at det som skjer på scenen ikke er viktig, uten å undergrave ideen om at publikum blir kjent med aktørene gjennom forestillingen. Dersom en spør deltakerne i studien om hva som er det aller beste med å være med i Fargespill, svarer de at det er forestillingene, enten det er å stå på scenen selv eller å se aktører sprengte sine egne grenser der. Gjennom denne studiens analyser framgår det også at samhandlingen som foregår mellom aktørene og lederne underveis, i høyeste grad er betinget av det som skal skje på scenen. Det er dette de forhandler om, det er dette de øver på, det er dette de står bak scenen og lærer seg ut og inn, det er dette som ifølge Fargespill-filosofien er selve bekreftelsen som snur problemer til ressurser. Dermed er det ingen tvil om at Fargespill ikke hadde eksistert i sin form uten forestillingene. Når Kvifte betrakter en opplevelse av forestillingen som fortolkning, vil jeg si meg delvis enig i det. Det understreker det problematiske i å promotere forestillingen som en anledning til å bli kjent med aktørene og få fortalt en universell historie om oss alle. Samtidig foregår ikke fortolkningen i et vakuum, og tilvirkningen av forestillingen baserer seg på forhandlinger som nettopp er skreddersydd for at den skal virke på publikum.

Jeg vil likevel konkludere med at det viktigste skjer utenfor scenen, på tross av, men også på grunn av det som iscenesettes *på* den. Goffman (1959/2002) har beskrevet backstage eller *bakrommet* som et sted «where the suppressed facts make an appearance», et sted hvor

«illusions and impressions are openly constructed» (s. 53). Det som skjer på scenen er en iscenesettelse som må svare til visse forventninger. Bakrommet konstrueres som en pause fra et fasadeliv, men også som denne fasadens snekkerverksted, så å si:

Here costumes and other parts of personal front may be adjusted and scrutinized for flaws. Here the team can run through its performance, checking for offending expressions when no audience is present to be affronted by them; here poor members of the team, who are expressively inept, can be schooled or dropped from the performance. Here the performer can relax; he can drop his front, forgo speaking his lines, and step out of character.

Utenfor scenen finnes det potensielle handlingsrommet og det potensielle forhandlingsrommet i Fargespill. Her kan en gjøre det en ikke får lov til, ikke tør eller ennå ikke får til å gjøre på scenen. Det er her en kan lære av hverandre, og det er her en kan bli gjort oppmerksom på hva mangfoldets forskjeller og mulige likheter dreier seg om. Det er her endring kan foregå, skapt i fellesskap, på en armlengdes avstand fra den «offisielle» versjonen med alle forventninger det innebærer. Dette handlingsrommet vil det derfor være hensiktsmessig å gjøre så stort som mulig, slik at bakrommet ikke utelukkende blir en pause fra en fasade. Kunnskapen som kan utvide dette handlingsrommet, bør betraktes i form av handlingsrommets begrensninger for de ulike involverte, i form av det som ikke kommer over dørstokken til Grieghallen (se kapittel 7.3). Et slikt fokus på prosessen vil ikke løsrive den fra produktet, men snarere kunne rette oppmerksomheten mot hvordan forhandlinger om produktet henger sammen med ulike prosjekter og trosforestillinger. Kanskje kan bakrommet endre hva som er mulig på scenen.

Da Solomon framførte sin kritikk i Fargespill på høring under GRS i juni 2016, kom det nok på mange måter «rett i fleisen» på de som var tilstede. Solomon har blitt beskyldt for å basere seg på «fundamentale misforståelser» og «subjektive betraktninger» (Moberg et al, 2016). Samtidig står Fargespill overfor det situasjonen at det har vært lite i de offentlige fortellingene om Fargespill som kunne bidra til å motbevise disse påstandene. På sett og vis er dermed Solomons lesning berettiget, fordi den løfter fram det Fargespill *ser ut til* å ønske å fortelle om seg selv. For å se hvordan dette faktisk fungerer, er det likevel nødvendig å være tilstede der forestillingene blir utformet, utenfor scenen, slik Fargespill etterlyser (Moberg et al, 2016; Pedersen & Moberg, 2017). Det kan på den ene siden si noe om at Fargespill fortelling utad ikke stemmer helt med opplevelsen av den innad, kanskje fordi det er disse fortellingene som «virker» best i henhold til sakraliteter i det norske samfunnet, eller fordi praksisen faktisk har

forandret seg siden prosjektet ble formulert. På den andre siden er det en påminnelse om at strukturelle lesninger må festes i noe mer enn forskeres lesninger av en tekst.

8.6.5 Publikums læringspotensial

Fargespill lykkes svært godt med å treffe visse publikumsgrupper. Som jeg skriver om i kapittel 6.3, er det store følelser som settes i sving. Folk blir begeistret, glade, energiske og håpefulle. *Alt stemmer* etter en forestilling med Fargespill. Fargespill skaper overenskomst mellom publikums individuelle verden og det kollektive. Kanskje mange til og med kjenner at de er mer enn de var før, de kjenner seg *beriket*. Det er ingen tvil om at en Fargespill-forestilling øker dette publikumets handlekraft. Men et videre interessant spørsmål er: økes publikums tankekraft? Sitter publikum med adekvate, majoritære ideer om sammenhengen mellom emosjonene og det de nettopp har vært med på?

Fargespill framhever den emosjonelle uartikulerte kunnskapen som en dypere og mer helhetlig forståelse. Samtidig antyder de hva fornemmelsene skal forstås i lys av:

Alle mennesker har en historie bare de kan fortelle, og summen av alle disse historiene er historien om oss alle. Den dypt subjektive historien om én av oss er samtidig universell. Og det eneste stedet denne historien kan fortelles og forstås i all sin kompleksitet, med sine paradokser og sin rike og sammensatte informasjon, er i kunsten. Dette er historiefortelling som språket og fornuften ikke kan romme. Det er denne type historiefortelling alle kunstnere streber mot, også vi (Hamre, 2011c, s. 55)

Gjennom analysene har jeg pekt på hvordan dette er umulig uten å se emosjoner og teknisitet i relasjon til hverandre. Hvorvidt den enkelte publikumer sitter igjen med en slik forestilling, er det selvsagt umulig å si noe om uten å studere publikum, og det har ikke vært en del av mitt prosjekt denne gangen. Likevel kan noen av anmeldelsene som har dukket opp i media, peke mot nettopp en slik lesning som Fargespill legger opp til:

At musikk kommuniserer uansett språk og kulturbakgrunn bevises til fulle. Og at i bunn og grunn er vi strengt tatt likere enn vi tenker til daglig.

Morsomt er det også å høre hvordan de forskjellige lands folkemusikk glir sømløst over i hverandre. Edvard Griegs klassiske «Solveigs sang» fra Peer Gynt og tamilsk folkemusikk har vel aldri passet bedre sammen. Låtene til Real Ones får gjerne et par vers med irakiske folketoner uten at det bryter et eneste sekund med originalen. (Engelstad, 2015)

Som en av aktørene sa, det er et smart management. De kjenner sin publikumsgruppes sakrale nettverk ut og inn. Det er ikke overlagte, utspekulerte kalkyler, men det er faktisk det som må til for å begeistre dette publikumet. Det som virker på dem, virker med stor sannsynlighet på publikum – i alle fall på dem som befinner seg i samme sakralitet. Irakiske folketoner bryter ikke med Real Ones' original, opplever Engelstad. Spørsmålet er bare om noen som er fortrolige med irakiske folketoner ville si det samme om kombinasjonen med Real Ones' musikk.

Skal Fargespill få pengestøtte, er det nødvendig å formulere prosjektet i tråd med det som til enhver tid finnes støtteverdig, og på den måten er de bundet til å opprettholde samfunnets ønsker i form av sakrale nettverk. Mye handlekraft kan skapes innenfor disse rammene, men samtidig kan det være vanskelig å få gjort noe med situasjoner som bidrar til å begrense handlekraften, og som i slike systemer tas for gitt. For mange av aktørene i Fargespill er for eksempel det å være med i prosjektet en mulighet til å leve med kulturelt krysspress i hverdagen. Foreldrenes kultur innebærer noen krav, og den norske kulturen kan innebære andre krav. Dersom en føler seg knyttet til begge kulturene, kan det samtidig føles som om en ikke har identitet i noen av dem, slik Simondon (1961/2014a) påpeker at sakraliteter dømmer etter en lov om alt eller intet. Det kan til og med være en forventning om at kulturer i utgangspunktet er inkompatible seg imellom. For en av deltakerne ga tilhørigheten til Fargespill en «trygghetsfølelse, at jeg har litt Fargespill i meg» (intervju, 03.02.2015). Med Fargespill er det mulig å leve med begge kulturer. Fargespill øker handlekraften, ettersom det skaper flyt i en situasjon som ellers stoppes fra flere kanter. Det er likevel grunn til å stille spørsmål ved hvorvidt Fargespill bidrar til å endre premisene for denne situasjonen eller om de «bare» skaper en posisjon der denne situasjonen er levelig. Kunne en tenke seg at kravet om kulturell tilhørighet ikke trengte å være et så viktig premiss, eller at det i alle fall ikke var så store forventninger om at kulturell tilhørighet var en rendyrket affære? Fargespill vil vise fram et mangfold konstruert på bakgrunn av kulturelle tradisjoner og kulturell tilhørighet, selv om prosjektet dreier seg om møter og samhandling gjennom å blande kulturuttrykk. Dermed står de i fare for å framstå som løsningen på et problem de samtidig bidrar til å opprettholde. Fargespills fyrverkeri og publikums anerkjennelse ville ikke bety noe, i alle fall ville det bety noe helt annet, dersom det kulturelle relieffet forsvant. Publikums begeistring er knyttet til usikkerheten rundt hvorvidt vi kan leve fredelig i et samfunn med så mange ulike mennesker fra forskjellige kulturer. Fargespill viser oss at det kommer til å gå bra. Samtidig konstrueres

det som skjer på scenen som noe som er mot normalt. En viktig del av det kunstneriske konseptet i Fargespill er «å være vitne til mennesker som sprenger sine egne grenser på en scene» (intervju med leder, 18.11.2014). Folk en ikke trodde hadde noe å komme med, har plutselig det. Samtidig er det også grunn til å spørre når de som er flinke på tross av noe, kan bli betraktet som noe annet enn «underdogs». Dersom uttrykkskraften ligger i det at de er underdogs, er det kanskje nettopp *på grunn av* at de er underdogs, ikke *på tross av* at de er det, at forestillingen virker så sterkt. Fargespill er dermed bundet til et vedvarende bakteppe av aktørene som underdogs for at forestillingen skal «virke». Så lenge publikum ikke betrakter dem som noe annet, er det også vanskelig å få forestillingen til å virke på andre premisser. Situasjonen kan altså ikke tilskrives Fargespill alene. De handler i tråd med forventninger fra publikum.

Videre er det grunn til å spørre seg om det virkelig *er* slik at publikum reelt vil være til hinder for endring eller om det er et *forestilt* publikum som utgjør denne hindringen. Det vil det være verd å utforske med et annet forskningsdesign. Det kunne gi noen svar på hvordan publikum faktisk opplever forestillingene, og kanskje kunne det gi noen svar på hvordan det kan være mulig å nå flere enn de som er publikum i dag. Kanskje trenger det heller ikke være noe mål å nå absolutt alle. En kunne være nøktern og si at dette er skreddersydd for å eksponere «oss som var her fra før» for «de som kommer» på en betryggende måte, og at de som er med i Fargespill på mange forskjellige vis har det gøy sammen, blir kjent, lærer mye nytt og utvikler en helt egen musikkpraksis. Ingen universelle historier fortalt om oss alle. Ingen musikalske trylleformularer. Men ville publikum tåle å se seg selv i et slikt speil? Det er ikke umulig. På den måten kunne forventningene bli mer realistiske, og kanskje, sakte, men sikkert, kunne aktørene bli tiltrodd kvalitetsvurderinger og ansvar, slik jeg mener jeg ser antydninger til i Bergen.

9. Musikk som (inter)(kulturelt) verktøy

I juni 2016 arrangerte Grieg Research School¹³⁰ et seminar under temaet «Beyond Communication? Musical challenges in a transforming society» (Universitetet i Bergen, s.a.a). Den ene dagen var viet Fargespill, som et springbrett for å diskutere aspekter ved interkulturelle musikk møter. Dette skulle vise seg å bli en slags milepæl i Fargespills historie, der de for første gang ble gjenstand for offentlig kritikk. Fargespill ved Ole Hamre presenterte seg og sitt arbeid, og Vibeke Solbue og Thomas Solomon (Solbue, [2016]; Solomon, [2016b]) presenterte ulike perspektiver på dette arbeidet. Solbue løftet fram interkulturell pedagogikk som et alternativ til multikulturell pedagogikk, og betraktet Fargespill som et godt eksempel på slik pedagogikk i praksis. Interkulturell pedagogikk fokuserer på felles, intersubjektiv forståelse og samhandling utover parallelt eksisterende kulturer. Solomon inntok en kritisk posisjon og påpekte at til tross for at arbeidet blir tillagt et minoritetsperspektiv, er det fortsatt et arbeid i majoritetsperspektiv. Fargespill fungerer som en iscenesettelse av norsk multikulturalisme, og blir en historie det norske folk liker å fortelle om seg selv. «Det norske» blir tatt for gitt som udiskutabel standard, og andre kulturer blir eksotisert som kontrast til denne. Skal en følge denne kritikken, blir den intersubjektiviteten som eventuelt måtte oppstå, være utelukkende på majoritetens premisser. Etter foredragene var det lagt opp til en paneldebatt der Solbue, Solomon og Fargespills representanter Ole Hamre og Irene Kinunda, satt i panelet. David Hebert var moderator og innledet med at han så fram til det som nå skulle skje, og at han var svært spent. Han bemerket at det var et følelsesladet tema, og at han blant annet hadde sett noen tårer hos enkelte av Fargespills representanter. Han understreket at det forestående var et forsøk på å ta dette med inn i en akademisk debatt, og at det var et flott utgangspunkt med et så mangfoldig panel. Konfrontasjonen som oppstod preget både publikum og debattanter. Solomon sa han var preget av at det var første gang han presenterte sin forskning med Fargespill tilstede. Han fikk da også høre det fra Fargespills representanter under paneldebatten, med beskyldninger om slett forskningsarbeid og å lete etter det negative. Da det avslutningsvis var åpent for spørsmål og kommentarer fra publikum, var det mange som var nysgjerrige på Fargespills arbeid, men ingen som ga tegn til å støtte Solomons perspektiver. I foajeen i etterkant kunne en imidlertid høre flere som mente at Solomon tross alt hadde hatt

¹³⁰ Grieg Research School er et samarbeid mellom Høgskulen på Vestlandet, Høgskulen i Volda, Universitetet i Stavanger og Universitetet i Bergen. Det er en forskerskole med interdisiplinær tilnærming til musikk.

noen poenger. Følgende utdrag fra debatten peker inn i denne avhandlingens kjerneproblematikk:¹³¹

Hebert: Can we all agree [with Solomon] that Fargespill has become the unofficial state ensemble for a multicultural Norway?

Solbue: If that's negative, I'm not sure.

Hebert: It's not necessarily negative, but it's surely a sign of popularity.

Hamre: It's flattering, but I disagree. We represent ourselves. I don't think we have this kind of influence, though I wish we had.

Hebert: But then this could be a chance to be political? I wonder, what do you want to accomplish artistically? You are very careful to stress that this is an artistic, not a social, project. But somehow I hear mainly social goals when you speak about it.

Hamre: I see that as two sides of the same coin. We try to do something that moves the audience and to show those kids' stories.

Kinunda: Media is always negative about foreigners, they never forget to write «innvandrerbakgrunn» when someone has done something bad. The only time we hear anything positive about innvandrere, is when they write about Fargespill.

Hebert: I still haven't heard anything about the musical sound. What's the difference between an ok and a really good Fargespill performance?

Hamre: We have arts because we have stuff that is impossible to speak about. We have a tradition in the orchestra, we do like this: (shows his arm and looks at it as to indicate goosebumps). If nothing happens, then we try something else. It's really a mystery. If it works, I use it. Finally, there it is, but I don't know what.

Hebert: So you're in it to invoke reactions in yourself and in the audience?

Hamre: Yes.

Hebert: Sometimes we do comparative research. What would you say, Tom [Solomon], would this critique [that it happens on the majority's premises] apply to other ensembles of this kind? I suspect that might be the same.

Solomon: This is not critique of specific persons. There are things in society that work in certain ways. I want to demystify when I meet something mysterious.

Solbue (addressed to Solomon): In my work I have dealt a lot with my own preconceptions. I had my own preconceptions of the multicultural classroom that hit me in the face. What story do the artists tell about Fargespill? When I get touched by Fargespill, I'm not touched about the multiculturalism, I'm touched about their joy. I'm getting a bit provoked, so I am asking about your preconceptions. Do you have a multicultural or an intercultural view on this?

Solomon: I do not relate to those categories.

Solbue: You can't be outside.

Solomon: I have seen some Fargespill performances. I was really touched, but I also somehow felt a bit conceived. Having been brought up with certain attitudes and experiences in the US, you can't run away from this. I cried. Why is it affective? Why does it work on me?

Hamre: This is like «this is so good that it has to be bad». (The audience laugh.)

Solomon: I'm glad that it's out there contributing, but that doesn't make it immune from critique.

Hebert: In this case we use the ensemble to discuss society.

¹³¹ Leseren må her forestille seg Hebert, Solbue og Solomons stemmer med en viss forsiktig mildhet og Hamres og Kinundas stemmer med en tone av humoristisk snert. Ordvekslingen er transkribert i øyeblikket, og derfor med forbehold om at alt ikke er ordrett.

Hamre: The best thing that can happen is to be criticised. We always have to get better. But honestly, I had hoped for a criticism that was based more on facts.

Hebert: Are there any facts that you want to criticise or correct?

Hamre: We are finding what we're looking for. I'm looking for gold, Tom's looking for shit. If you had asked us, your critique might have been better. The clip you mentioned is edited to fit YouTube. «A lot could be said about the T-shirt...» that's not very scientific? The T-shirt [referring to a T-shirt saying «Afro Divas», worn by Kinunda in a YouTube clip] was used in the previous number, and she didn't have time to change. The T-shirt was their idea, and I think it was great. I could have told you that.

Kinunda (addressed to Solomon): You took the credit from me and gave it to him (points to Ole Hamre). We did all this, but in your paper, you only mention them, the leaders. We are the ones who sweat and rehearse and dance on stage. She (points to Sissel Saue) doesn't know how to dance. (The audience laughs.)

Debatten befant seg dermed midt i problemfeltet for denne avhandlingen: Kan musikk være en felles plattform for mennesker med ulik bakgrunn, eller kommer ulike perspektiver og maktrelasjoner i veien for reell samhandling og forståelse? Er intersubjektivitet mulig, og hva er i så fall intersubjektivitet? Hva slags rolle spiller samfunnet forøvrig for Fargespill, og hva slags samfunnsendringer kan komme i og med Fargespill's musikalske virke? Hva er forholdet mellom musikk, kunst og kultur i seg selv og instrumentelle perspektiver på musikk? Er det grunn til å være håpefull eller skeptisk til emosjonelle reaksjoner? Er det grunn til å grave dypere i den musikalske materien når vi ser at det virker, det vil si at vil blir følelsesmessig berørt? Samtidig peker debatten inn i det metodiske problemfeltet: Hvordan kan forskeren tale vel om noe som er av betydning for dem som blir forsket på? Er det mulig å etablere en felles plattform mellom forsker og de beforskede der en har en tilnærmet felles forståelse av tingenes tilstand? Hvordan kan en snakke om musikk som mister en dimensjon i det øyeblikket den blir snakket om? Med utgangspunkt i analysene og diskusjonene av Fargespill's virke, og med utgangspunkt i Simondons perspektiver, skal jeg i dette avrundende kapitlet forsøke å nærme meg noen konkluderende betraktninger rundt musikk som interkulturelt verktøy i interkulturelle praksiser.

9.1 «Music is the universal language of mankind»

Fargespill er i godt selskap når de vurderer musikk som et slags universelt språk som er egnet til møter på tvers av kulturer. I en promoteringsvideo for Oslo World Music Festival 2014 har sosialantropolog Thomas Hylland Eriksen følgende å si:

Det handler om at musikken er et universelt språk som knytter mennesker sammen, og som krysser grenser, og som gjør at vi kan få en slags global samtale, som ikke bare dreier seg om å slå argumenter i hue' på hverandre, men som handler om å oppleve noe som er fint og vakkert, og som mange mennesker er med på selv om de har forskjellig kulturbakgrunn. (Osloworld, 2015)

DJ og plateprodusent Gilles Peterson lovpriser i samme klipp en ny generasjon digitale musikere som bruker hele verden som kilde og inspirasjon for sin musikk. Han mener klubbkulturen har bidratt til å gjøre verdensmusikken «cool», og bragt den ut til folket «subliminally».

When you start discovering new sounds and new people, you're gonna become less closed in as a person, as a human being, so music is the perfect way to discover new places, I think. ... Suddenly, Beirut isn't about a warzone, it's about this incredible music ... So music is - it's the healing force of the universe. That's what Albert Ayler said, and I believe that. (Osloworld, 2015)

I gjeldende læreplans formål for musikkfaget betraktes musikk som «en kilde til selverkjennelse og mellommenneskelig forståelse på tvers av tid, sted og kultur» (Utdanningsdirektoratet, 2006, Formål). Dersom en googler «music is universal», finner en at Henry Wadsworth Longfellow hyppig siteres som springbrett for en lovsang til musikken som allmennmenneskelig og universelt språk, med utsagnet «music is the universal language of mankind». Utsagnet lever sitt eget liv løsrevet fra boken *Outre-mer: a pilgrimage beyond the sea*, en slags anekdotisk reiseskildring. Det dukker opp i et kapittel som tar for seg spansk balladetradisjon, som innledes med en undring over Europas mangfoldige musikktradisjoner:

The muleteer of Spain carols with the early lark, amid the stormy mountains of his native land. The vintager of Sicily has his evening hymn; the fisherman of Naples his boat-song; the gondolier of Venice his midnight serenade. The goatherd of the Switzerland and the Tyrol, - the Carpathian boor, - the Scottish highlander, - the English ploughboy, singing as he drives his team afield, - peasant, - serf, - slave, - all, all have their ballads and traditionary songs. Music is the universal language of mankind, - poetry their universal pastime and delight. (Longfellow, 1846, s. 202).

Strengt tatt er det ingen lovnad her om et språk alle kan forstå, men heller en konstatering av at det finnes musikk over alt – og den er heller mangslungen enn universell. Det er ikke unaturlig å lese dette i lys av 1800-tallets nasjonalromantiske bevegelse i Europa, en begeistring for «folket» i etnosperspektiv og jakten på et særegent nasjonalt kulturinnhold som var verdt å

bevare (se for eksempel Johansen, 1995). Musikkens ulike uttrykksformer forbindes med geografiske områder, folk som hører til der og hva de driver med. Musikken er knyttet til gjøremål, men samtidig til adspredelse fra disse gjøremålene. Dermed er Longfellow kanskje likevel nærmere George Bernhard Shaws moderasjon da han i 1890 kommenterte to ulike britiske framføringer av Griegs Dovregubbens hall: «though music be a universal language, it is spoken with all sorts of accents» (WordPress, s.a.). Den amerikanske folkloristen Alan Lomax (1949/2003) noe mer sarkastisk når han forteller hvordan hans «forutintatte innsamlerøre» har måttet lide seg gjennom ymse musikalske møter med ukjente musikkulturer:

I suspect it was on a tourist's visit to Naples in the nineteenth century that some sentimental literary gentleman opined, "Music is a universal language." This absurd notion has bedeviled collectors of folk and primitive music ever since. I only wish I could hold the author's head firmly against the bell of my loudspeaker while I played him a series of albums. Soft-headed as he was, he would be forced to say, "Music may be a universal language, but what a devilish lot of dialects!" As is so frequently the case, there is a perverse mite of truth in this apothegm. Of course there is no quicker way to establish a primary emotional contact with an exotic culture than through its music. Yet in all exotic music there lies a hard core of meaning and unfamiliar technique which must be absorbed slowly, and often suffered with, before the intent of the musical language comes clear to the listener. (Lomax, 1949/2003, s. 107)

Lomax anerkjenner det emosjonelle aspektet som kan være involvert i møter med andres musikk, men understreker at det begrenser seg til et umiddelbart førsteinntrykk som på ingen måter garanterer forståelse. Å lære seg musikkens spesifikke teknikker og rasjonale er en møysommelig og ikke nødvendigvis behagelig prosess.

I lys av kulturteoretiske og historiske perspektiver har mange advart mot å betrakte musikk som noe universelt, ettersom den tanken gjerne viser seg å være forkledt etnosentrisme (se for eksempel Cohen, 2008). Innen musikkbiologien, derimot, har musikalske universalier blitt brukt i samme ærend: «The idea of universals does nothing if not place all of humankind on equal ground, acting as a biological safeguard against ethnocentric notions of musical superiority» (Brown, Merker & Wallin, 2000, s. 13). Merriam (1964, s. 10) understreker forskjellen mellom å utforske musikk som kommunikasjonsmiddel og å betrakte musikk som «universelt språk». Det siste har etnomusikologien generelt tatt avstand fra, mens *hva* og *hvordan* musikk kommuniserer innen et samfunn, bør være et av etnomusikologiens viktigste spørsmål, mener han. Samtidig skriver han at musikk er en *universelt menneskelig atferd*: «without it, it is questionable that man could truly be called man, with all that implies» (s. 227). En slik påstand bør likevel behandles med forsiktighet. Det en kaller musikk ett sted, er

ikke nødvendigvis er musikk et annet sted, og en er ikke alltid i stand til å gjenkjenne andres musikkpraksiser som musikk. Det er heller ikke alle samfunn som opererer med musikk som begrep (Blacking, 1987; Bjørkvold, 1989; Rønningen, 2015; O'Flynn, 2005; Bohlman, 2002). I et slikt perspektiv kan etnomusikologien sies å stå på vaklende grunn i utgangspunktet.

Ironisk nok mener en ikke alltid det samme med ordet «universell». Studier har utforsket det universelt menneskelige ved de psykofysiske begrensningene som muliggjør musikk (se for eksempel Cross, 2003). Noen knytter musikkens universalitet til følelseskommunikasjon som veves inn i stemmens tonefall og klangfarge, ansiktsuttrykk, mimikk og intensitet (se for eksempel Trevarthen & Malloch, 2017). Andre viser til karakteristikk av musikk som finnes i så å si enhver kultur, det vil si en *statistisk universalitet* (se for eksempel Brown & Jordania, 2011; Thompson & Balkwill, 2010). Studier søker også å finne fram til et universelt begrepsapparat som er i stand til å beskrive og analysere all verdens musikk (se for eksempel Lomax, 1961/2003; Schippers, 2010; Wade, 2004/2013). Det er derfor viktig å se på sammenhengen ordet blir brukt i, for å undersøke hva slags universalitet det er snakk om. I Fargespill-manualen snakker de for eksempel både om at «[a]lle land har varianter av [bånsuller, klappeleker, telleregler og inntil-vegge-leker], det er universelt» (Bræin, 2011a, s. 34), og om at materialet «trigger alle fordi det har disse universelle kvalitetene» (s. 35). I det første eksempelet dreier det seg først og fremst om at musikk, eller noen bestemte former for musikk, er noe som finnes i alle kulturer. I det siste eksempelet dreier det seg, slik jeg forstår det, om at det finnes trekk som er gjenkjennbare over hele verden, men også om at kvalitet er gjenkjennbart og virksomt over hele verden. Dette henger sammen med en tanke om at kun det beste har overlevd gjennom generasjoner, «det beste våre kulturer har frembrakt i form av sang og dans» (Hamre, 2011a, s. 12).

I en nevrologisk studie undersøkte Demorest et al (2003) testpersoners hjerneaktivitet i møte med musikk de var kulturelt familiære med og musikk fra en annen kultur. I motsetning til liknende forskning gjort med kjent og ukjent språk, som viste store forskjeller i hjerneaktiviteten i bestemte deler av hjernen, var det ingen forskjell når det gjaldt musikk. En nærliggende tolkning kunne være at musikk dermed kommuniserer på tvers av kulturer, men Demorest et al. avviser det: «Rather than music acting as a universal language to all listeners, each listener, depending on his or her enculturation and possibly on training, may universally apply his or her own comprehension strategies to all music, although with varying degrees of success» (Demorest et al, 2003, s. 114). Her er det snarere det å utvikle egne strategier for å

forstå musikken som er et universelt fellestrekk, et perspektiv det også er mulig å knytte til Simondons filosofi. Det er imidlertid ikke i en slik sammenheng begrepet universell dukker opp hos ham.

9.1.1 Simondons universalitet: teknologisk encyklopedisme

Simondon skriver om universalitet i flere sammenhenger, og spesielt knytter han det til encyklopedisk arbeid, det å lage en generell og allmenn sammenfatning av vitenskapelig kunnskap. De første forsøkene på å lage en encyklopedi var forbundet med to typer universalitet som ble tatt for gitt, mener han (1958/1989). For det første henvendte den seg til alle, og den foreskrev generalisert kunnskap som skulle være gyldig uavhengig av tid, sted og person. Slik han ser det, er encyklopedisk arbeid et grunnleggende humanistisk prosjekt med et frigjørende og solidarisk siktemål. Det drives av en vilje til å utvide kunnskapskretsen sin og oppnå grenseløs kunnskap ved å gjenoppdage all menneskelig tanke frigjort fra sakrale og hierarkiske begrensninger. Imidlertid må dette arbeidet stadig revideres, i takt med at det viser seg at det antatt universelle likevel har begrensninger:

Det ser ut til å eksistere en enkelt lov når det gjelder tilblivelsen av menneskelig tenkning som sier at all invensjon, det være seg etisk, teknisk eller vitenskapelig, som i utgangspunktet er et middel for frigjøring og gjenoppdagelse av mennesket, gjennom historiens gang ender med å bli et instrument som vender seg mot sitt egentlige mål, og i stedet begrenser mennesket og gjør det til slave»¹³² (Simondon, 1958/1989, s. 101-102).

Humanismen kan derfor ikke defineres én gang for alle, men må stadig gjenoppdages der ny fremmedgjøring truer. I vår tid, som ifølge Simondon er preget av nye former for teknologi som plasserer seg på et nivå over mennesket, og som vekselvis fryktes som en trussel for menneskets selvråderett eller omfavnes som magisk løsning på hverdagsproblemer, er det ikke behov for en universaliserende frigjøring, men en rasjonalisering av de kreftene som situerer mennesket. Det er derfor tid for en *teknologisk encyklopedisme*, der individer kobles med det sosiale i organiserte, teknologiske konstruksjoner. Det er slike psyko-sosiale sammenhenger som kan betraktes som universelle, ikke de partikulære resultatene av dem. En

¹³² «Il semble exister une loi singulière du devenir de la pensée humaine, selon laquelle toute invention, éthique, technique, scientifique, qui est d'abord un moyen de libération et de redécouverte de l'homme, devient par l'évolution historique un instrument qui se retourne contre sa propre fin et asservit l'homme en le limitant» (Simondon, 1958/1989, s. 101-102)

universaliseringsprosess er også en skapende kraft, og den kan sies å være virksom når en bestreber seg på at mer og mer og fler og fler blir tatt med i betraktningen i utforming av et objekt eller et system. Et slikt prosjekt må være i stadig utvikling, og det må skje i fellesskap.

Det finnes flere encyclopediske tilnærminger til musikk. Kanskje kan hele den etnomusikologiske tradisjonen sies å engasjere seg i et slikt prosjekt, både ved sammenliknende forskning og forsøkene på å finne noe spesifikt menneskelig ved musikk. Plateselskapet Smithsonian Folkways (Smithsonian Institution, 2017) kan kalles et encyklopedisk prosjekt i arven etter Lomax, som søker å dokumentere all verdens musikktradisjoner ved innsamlede eksempler som også er tiltenkt pedagogisk bruk. Det interaktive nettstedet *The Global Jukebox* (Association For Cultural Equity, s.a.) er en åpen base for utforskning av data innsamlet av Lomax og Arensberg i årene 1960-1995, som er kodet blant annet i henhold til systemene *cantometrics* (sangparametre) og *choreometrics* (bevegelsesparametre). Et annet eksempel er *Music Online: The Garland Encyclopedia of World Music* (Alexander Street, 2017). Encyklopedien inneholder artikler og multimediaeksempler som skal gi det brede publikum mulighet til å «easily ... research musical themes that might otherwise remain buried or unreachable». Schippers (2010) ønsker å bringe et slikt prosjekt videre: «It fills a long-standing need to know not just the music of the world's cultures but also the ways it is acquired, transmitted, preserved, and developed; process that helps us understand musical meaning at its most deeply human level» (Campbell i forordet til Schippers, 2010, s. vii). Han gjør dette blant annet ved å skissere tolv kontinua for musikalsk tradering (*Twelve Continuum Transmission Framework – TCTF*) som dreier seg om ulike former for tradisjonskontekster, visuelle og auditive overføringspraksiser, analytiske og holistiske tilnærminger, i hvilken grad praksisene er individuelle eller kollektive, kjønnen eller ukjønnen og om de er monokulturelle eller transkulturelle. I henhold til Schippers må en universalisering av musikkunnskap ta i betraktning et mangfold av særegne og foranderlige praksiser.

Et annet perspektiv på musikkens universalitet er Blackings (1987) ønske om å utvikle etnomusikologi og musikkpedagogikk i en retning der det er mulig å universalisere folks musikkerfaringer og ideer om musikk på tvers av «wealth, creed, class and nation» (s. 3). En forutsetning for det, er at det anlegges et *multimusikalsk* snarere enn *multikulturelt* perspektiv for å unngå eksotiserende sammenhenger mellom musikk, individ og kultur. Han legger vekt på mulighetene som ligger i å se bort fra kontekstuelle begrensninger og fokusere på det

subjektive aspektet i musikkopplevelse og musikkskapning. Han slutter seg til Graingers visjoner:

I firmly believe that music will someday become a 'universal language'. But it will not become so as long as our musical vision is limited to the output of 4 European countries between 1700 and 1900. The first step in the right direction is to view the music of all peoples and periods without prejudice of any kind, and to strive to put the world's known and available best music INTO CIRCULATION. Only then shall we be justified in calling music a 'universal language'. (Grainger i Blacking, 1987, s. 2)

Det er mulig å lese et frigjøringsprosjekt i dette, et ønske om å hindre at hegemoniske og kulturelle perspektiver begrenser menneskets musikalitet og begrenser menneskets felles musisering. Løsningen er fordomsfritt å gi seg i kast med så mye forskjellig musikk som mulig. Men en slik visjon medfører ikke automatisk frigjørende universalisering, noe som blir tydelig gjennom andre av Graingers uttalelser. «It seems evident to me that it is melody and harmony rather than rhythm that are empowered to turn our natures towards the angelic state» (Grainger i Blacking, 1987, s. 164). Det viser seg at Grainger har nokså bestemte meninger om hvilken retning det universaliserende prosjektet bør ta, og dermed om hva som er verdt å lytte til. Rytmer, i særdeleshet symmetriske rytmer i 2 og 4, omtales som en slavedriver som utnyttes til praktiske formål av tyranner, grådige, business-folk og andre med tvilsomme personlighetstrekk: «The practical-minded people welcome any type of music that will encourage themselves and others to dance rather than to dream, to act rather than to think» (s. 165). Rytmenes virkninger ekskluderes i møte med sakrale krav som gir repetitive rytmer skylden for det meste som har gått galt for menneskeheten: «Mankind has responded most loyally to rhythmic intoxication: millions have been killed or had their lives upset by the wars and still more millions have allowed themselves to become needlessly and uselessly 'hard-boiled' in all sorts of ways - responding to the calls of energy and worldliness» (s. 165). Åpenheten mot en universalisering av musikk går altså likevel i retning av å lovprise enkelte trekk ved klassisk musikk, og annen musikk framheves for sin evne til å fylle disse funksjonene – engleaktig, kosmisk og skjermet for personlige og kjødelige dimensjoner. Graingers blikk fra et radioforedrag holdt i 1934 kan virke parodisk i dag, men det kan samtidig tjene som en påminnelse om at ønsket om å favne all verden har sine begrensninger som ikke nødvendigvis er synlige for en selv. Et slik prosjekt vil derfor måtte foretas i fellesskap.

Schippers' (2010) universalisering søker kunnskap om musikk, en begrepsvifte, som er tett knyttet til partikulære praksiser, mens Blacking (1987) søker kunnskap som kan løsrive musikkengasjementet fra disse praksisene. Dette doktorgradsprosjektet er et forsøk på å trekke slike visjoner i retning av en teknologisk encyklopedisme der det i grunnen er behov for både Schippers' og Blackings perspektiver. Musikkens «devilish lot of dialects» (Lomax, 1949/2004, s. 107) må i lys av Simondon betraktes i kraft av ulike former for teknisitet, ulike former for spilleregler, i tråd med det Bohlman (1999; 2002) har kalt *ontologies of music*. I Simondons perspektiv vil ikke musikkens DNA dreie seg om musikkens grunnelementer, slik de i vestlig musikkteori presenteres ved antatt universaliserte begreper som melodi, harmonikk, rytmikk, klang, tekstur. Å basere musikkanalyse på slike parametere, kan risikere å bringe med seg forutintatte perspektiver på musikkens beskaffenhet, en problematikk Rønningen (2015) har utforsket ved analyser av ulike læreverk i musikkfaget. Musikkens grunnelementer må i lys av Simondon innebære en undersøkelse av hva for slags teknisitet de er forventet å oppfylle, og dette kan innebære både en tilknytning til og en overskridelse av sakralitet. Det trengs en teknisk mentalitet som undersøker hvordan musikken dømmes og vurderes som sakral representasjon og som samtidig kan dreie seg om *mer enn identitet* (Simondon, 1958/2013, s. 33).¹³³ Jeg skal i det følgende vise hvordan Simondons individuasjonsbegrep kan tilføre forskning på musikk og identitet verdifulle dimensjoner og samtidig tilby et alternativ til identitetsdiskurser.

9.2 Kulturens og identitetens imperativ

Som jeg diskuterer i kapittel 8.4, er det ikke gitt at alle knytter seg til tradisjonell folkemusikk. Dessuten er hva som betraktes som tradisjonell folkemusikk, prisgitt en gruppes oppfatninger i form av meninger og myter, sagt med Simondon. Johansen (1995) påpeker at kulturell identitet ikke har sitt utgangspunkt i virkelig levd særpreg, men at det er en *forpliktelse* til symboler «som framkaller *ideer om og følelser av* at folket er seg selv på en egenartet måte» (Johansen, 1995, s. 26). Denne er problematikken setter Chow (2002) i forbindelse med Althussers begrep *interpellasjon*: et subjekt er bundet til å svare på en påkallelse i tråd med

¹³³ Simondons *plus qu'identité* viser selvsagt ikke direkte til identitetsbegrepet slik det forekommer i den senere tids identitetsforskning, men det er interessant å lese det i denne forbindelsen. Han bruker det sannsynligvis mer generelt i retningen av «mer enn det samme», eller «mer enn seg selv».

påkallelsen. Når samfunnet, gjerne med de beste hensikter, sier «hei, du, etniske menneskel» vil det bidra til å styre «an ethnic person's practice of internalizing a cultural stereotype of herself» (Chow, 2002, s. 108). Fargespill har i tråd med det ganske rett i at du blir en ressurs dersom du blir betraktet som, dersom du blir påkalt som, en ressurs. Samtidig er det mye mer som ligger i Fargespills oppfordring enn en invitasjon til å komme med hva som helst. Når Fargespill spør «hva har du å gi oss?», er det underforstått et spørsmål om «etnisk» materiale. En kan videre se det i lys av at Fargespill kommer til i en multikulturell diskurs, både i sammenheng med norsk debattklima og internasjonale konvensjoner, slik jeg diskuterer i kapittel 8.6. Et multikulturelt perspektiv er en interpellasjon som ber folk om å beskrive seg selv som forskjellig fra hverandre, og i et hegemonisk perspektiv som forskjellig fra et «oss». De forventes i tillegg «to resemble and replicate the very banal preconceptions that have been appended to them, a process in which they are expected to objectify themselves in accordance with the already seen and thus to authenticate the familiar imaginings of them as ethnics» (Chow, 2002, s. 107). Beskrivelsene av afrikansk, asiatisk og latin-amerikansk musikk i Skyllstads (1993) rapport fra Klangrikt Fellesskap (se kapittel 8.6.2), er eksempler på forventninger en kan risikere å måtte leve opp til. I tillegg til etniske stereotypier finnes det forventninger til hva det generelt vil si å være etnisk: «the ethnic person is expected to come to resemble what is recognizably ethnic» (Chow 2002, s. 107). Kvifte (2001) påpeker at verdensmusikk, eller det han kaller *globalromantikk*, gjerne har et kjernepublikum som verdsetter *generell etnisitet*, uten at dette trenger å ha sammenheng med noen spesifikk etnisitet. Chow setter videre forventningene om det etniske i forbindelse med et bestemt *blikk* knyttet til tanken om at kunst og kultur er en *nasjonal allegori*. Det skjer en uunngåelig plassering når en forholder seg til «third-world cultural workers, the ethnics caught in the plight of postimperialist nationalisms» (Chow, 2002, s. 100). Forventningene knyttet til et slikt blikk «may be an idea, an image, or a stereotype, but the point remains that the objects under scrutiny are dislocated and displaced to begin with, and subordinated even as they appear as themselves». En kan dermed være så oppmerksom som bare det på at noe er stereotypiserende, men problematikken ligger allerede i det at blikket er festet til *kultur*, underforstått et folk som er seg selv på en særegen måte. Det i det hele tatt å operere med begreper som «flerkulturell» eller «interkulturell», er allerede en antakelse om at vi har å gjøre med «kultur», og at objekter og mennesker som produseres kan forbindes med og forklare en kultur, gjerne kjedet sammen med ord som «nasjonalitet» og «etnisitet». Undertittelen på Oxford University Press' *Global*

Music Series, «Experiencing Music, Expressing Culture» (se for eksempel Campbell 2004; Wade, 2004/2013), er således et eksempel på musikk betraktet ikke bare som kulturelle uttrykk, men også som *uttrykk for kultur*.

I interseksjonelt perspektiv kan en påpeke at mennesket er mer enn sin etnisitet. Det kan dreie seg om kjønn, klasse, seksualitet, førlighet, alder og mer til. Kanskje knytter mennesker seg til grupper som går på tvers av tradisjonelle interseksjonelle kategorier, og med tanke på at hvert individ har en unik posisjon i et slikt landskap, kan en si seg at det finnes like mange identiteter, eller identitetskonglomerater, som det finnes individer. Med Simondon kan en si at et menneske alltid også er mer enn seg selv. Det er mulig å minne om at et menneske alltid er mer enn den stereotype identiteten det blir tillagt i etnisk perspektiv. Det kan være annet enn stereotyp etnisitet, eller det kan være annet enn etnisitet. Jeg vil si at det også kan være *annet enn identitet*.

Chow (2002, s. 111) viser til Cliffords beskrivelse av et vestlig selv, som på den ene siden knytter seg til *eierskap* og på den andre til *utstilling* av gjenstanden for eierskapet. Hun mener samfunnets identitetsdiskurser har to imperativ: «Confess yourself! Perform yourself!» (s. 152). Uansett hvor hybridiserte, globale og nomadiske identiteter framstår, er de fortsatt underlagt disse imperativene. En identitet må stadfestes – festes et sted – og beskrives. Videre må den bekjennes, utføres, utspilles, utstilles. Identitet er dermed knyttet til *representasjon*. Slik jeg ser det, er også Halls (1990) kjærkomne etterlysning av å se identitet som en prosess i stedet for noe fiksert, likevel i en viss forstand fiksert, som representasjon: Identitetsproduksjonen er «always constituted within, not without, representation» (Hall 1990, s. 222). Identiteter er «the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past» (s. 225).

I tråd med Chow (2002) og Simondon (1958/2013) kan en spørre seg hvorfor mennesket og det som det lager og gjør, utelukkende skulle være en allegori. Jeg vil invitere inn Spivaks (1988) påminnelse om forskjellen på *representasjon* som en demokratisk kategori og representasjon, eller *re-presentasjon* som en beskrivelse, en slags portrettering. Disse innebærer helt ulike ting, men de brukes gjerne om hverandre, så også i Fargespill og i andre flerkulturelle eller interkulturelle praksiser. I flerkulturelt perspektiv er det ofte et ønske om å gi folk en stemme og å inkludere i deltakelse. Samtidig er det et ønske om å få en tro beskrivelse av kulturen og folket, slik kulturen beskriver folket. Dette ledsages av opplevelsen av at en dermed lærer noe om folket. I en flerkulturell tankegang går en ut fra at dette kan bli

gjort samtidig. Ved å beskrive eller presentere en kultur eller et menneske, er det i samme vending å representere noen, gi noen en stemme. Jeg vil vie oppmerksomhet til muligheten for å gi noen en stemme og muligheter for deltakelse uten at det skal måtte innebære et selvyportrett. En kan spørre seg hvor interessant en slik portrettaktivitet er i samhandlingsperspektiv. Jeg mener det finnes andre måter å være sammen om musikk på enn å beskrive seg selv og andre, og jeg antar det allerede er mange måter i spill. Blant verdens musikkpraksiser er det antakelig en brøkdel som utelukkende spiller for å beskrive seg selv og å stadfeste hvem de er. Jeg antar det også er andre måter i spill der det er et åpenbart spill om identiteter, slik det for eksempel blir når mennesker flytter på seg og nasjonale og etniske tilhørigheter står i relieff til hverandre. Stokes (1994) etterlyser et fokus også på hva folk *gjør* med musikk, ikke bare hva den representerer. Med Simondons fokus på tilknytningen mellom teknisitet og emosjoner er det mulig å betrakte musikkens funksjonalitet som noe mer enn representasjonell. Sakralitetens representative funksjoner holder teknisitetens operasjonelle funksjoner i skjul og i sjakk (Simondon, 1961/2014a).

Teorier om musikk og identitetstilknytninger kan forklare hvordan sterke musikkopplevelser skaper umiddelbare opplevelser av fellesskap, gjensidig forståelse og kontakt med en meningsfylde som griper bortenfor ordene. Jeg vil likevel rette oppmerksomheten mot at identitetsteorier kan risikere å skygge for andre funksjoner. Slik jeg ser det, kan en risikere å utarme musikkens potensial, også på bekostning av en «dypere» forståelse av identitetstilknytninger, dersom en er ute etter det. Når viktige dimensjoner ved musikken er ute av fokus, står en i fare for å miste muligheten til å se hvordan musikken befinner seg i forhandlinger om klingende funksjoner, og til å se hvordan det musikalske materialet helt konkret kan tilby økt eller svekket handlekraft på ulike måter. I kommende avsnitt forsøker jeg å peke på hvordan Simondons teorier kan åpne identitetsbegrepets «sorte boks».

9.3 En omvei om identitet

For å nærme meg identitetsbegrepets muligheter og begrensninger vil jeg bruke Turinos (1999; 2008) semiotiske innfallsvinkel som springbrett: «The crucial link between identity formation and arts like music lies in the specific semiotic character of these activities which make them particularly affective and direct ways of knowing» (Turino, 1999, s. 221). Turino ønsker seg et utvidet tegnbegrep som også favner emosjoner og handlinger i tillegg til referensielle tegn.

Turinos agenda ser dermed ut til å være å forklare slike opplevelser som mange i Fargespill beskriver, der det musikalske engasjementet setter i gang umiddelbare følelser og fornemmelser. Samtidig som dette rammeverket kan vise fram mange interessante perspektiver på musikkopplevelse, er det også områder det *ikke* kan si noe om, og som jeg mener er symptomatisk for flere andre identitetsorienterte rammeverk.

Turino (1999) viser til Peirces tegnteori for å si noe om på hvilke måter musikk genererer følelser knyttet til identitetsskaping. Svært kort fortalt opererer Pierce ifølge Turino¹³⁴ med en tredelt relasjon kalt *førstehet* [*Firstness*], *andrehet* [*Secondness*] og *tredjehet* [*Thirdness*], der førstehet gjelder et objekt, andrehet er hvordan dette objektet står i relasjon til et annet objekt, og tredjehet er hvordan en *interpretant* setter disse objektene i relasjon til hverandre. Tegnet betraktes her som det første, det andre er tegnets objekt, det tredje er interpretanten – tegnets effekt i den som opplever det. De tre nivåene skaper ulike reaksjoner hos en interpretant: som førstehet i form av en fornemmelsesreaksjon¹³⁵, andrehet gir en bevegelsesreaksjon og tredjehet gir en språklig reaksjon. Skal en følge Turinos lesning av Peirce, blir musikalsk mening rett og slett den effekten en lydhendelse skaper i en mottaker, noe som kan innebære både umiddelbar følelse, fysisk reaksjon eller et språkbasert konsept. Turino gjør dermed et etnografisk poeng ut av et slikt analyseperspektiv. Det blir viktig å undersøke tegnene og hvilke objekter de står i relasjon til, for hvem og på hvilke måter.

Peirce opererer med tre ulike typer relasjoner mellom tegnet og objektet det viser til: *ikon*, *indeks* og *symbol*. Tegnet som ikon viser til likheter. Musikk kan gi assosiasjoner med utgangspunkt i opplevde likhetstrekk. Tegnet som indeks viser til opplevd sammenheng. Musikk kan gi assosiasjoner til en hendelse, ting eller person som en tidligere har opplevd sammen med musikken. Tegnet som symbol er for Peirce, ifølge Turino, knyttet til språk. Det står for noe uten at det verken har likhet med eller nærhet til det det står for. For Peirce er symbolene og deres betydninger relativt fastlagte gjennom sosial enighet, i motsetning til ikoner og indekser som i mye større grad avhenger av mottakerens personlige erfaringer. Symboler er tegn som viser til ting, mens ikoner og indekser er tegn på identitet og direkte forbindelser. Det er dermed de direkte og umiddelbare tegnene, det som vedrører førstehet og

¹³⁴ Denne presentasjonen av Peirce' teorier er utelukkende basert på min lesning av Turinos tekst. Hensikten i denne sammenhengen er å engasjere Turinos perspektiver på musikk og følelser, ikke en grundig lesning av Peirce.

¹³⁵ Peirce kaller denne interpretanten *emosjonell*, men Turino mener det kan være misvisende, ettersom emosjoner kan være involvert i andre former for interpretanter. Slik jeg ser det, berører dette det ofte uavklarte forholdet mellom følelser og fornemmelser.

andrehet, ikon og indeks, Turino knytter til musikkens virkninger og dens særegne kraft til å skape affekt og sosiale identitetsforbindelser.

Ikoniske funksjoner blir avgjørende i gruppedannelser og identitetstilknytninger. At noe «høres ut som», er en viktig identifikasjonsfaktor. Det gjelder både i sammenlikning med naturlige og samfunnsmessige omgivelser, slik musikken imiterer naturen og livet, så å si, og i en umiddelbar stilmessig gjenkjennelse.

The subtle rhythmic patterns – basic to how we speak, how we walk, how we dance, how we play music – are unspoken signs of who we are, whom we resemble, and thus whom we are with. Conversely, divergences in kinesic and other features of social style directly identify outsiders, those who are not like us. Such signs are typically felt as relative comfort or discomfort with others in daily interaction. (Turino, 1999, s. 234)

Identifikasjon og tilhørighet er en umiddelbar erkjennelse basert på opplevelser av likhet og forskjell, og affekten knyttes til en umiddelbar følelse av trygghet ved det samme eller utrygghet dersom vi står overfor noe som er annerledes. Imidlertid vil jeg påpeke at det ikke er noen automatikk i at en blir utrygg rundt de en ikke sammenlikner seg med. Engstelig blir en først dersom en forbinder noe truende med dem. Det å kunne la seg affekttere på varierte måter, er tross alt en forutsetning for økt handlekraft, ifølge Spinoza og Simondon. Noen vil søke det nye, noen vil frykte det. Det kommer an på tidligere erfaringer med måten forskjellene affekterer. Med Simondon (1958/1989) kan en si at det kommer an på om teknisiteten føyer seg til de prosjektene en allerede har, eller om den bryter dem av. Turino har like fullt et poeng i at likheter henger sammen med identifikasjon.

Videre ligger det et stort potensial for musikkanalyse i å undersøke indeksikale funksjoner, mener Turino. Etersom indeksikale tegn baserer seg på møter med musikk i bestemte situasjoner, kan musikken som tegn «fylles» av uendelig med mening. Nye elementer og situasjoner kan føyes til assosiasjonene, nye lag med mening, gjerne motstridende, produseres. Slik dannes en personlig relasjon til musikken som er åpen for stadig nye endringer.

[I]ndices often carry personal meanings, and thus our emotional *investment* in them tends to be higher than for general signs (symbols), especially when attached to significant aspects of our lives. They are «our signs,» and they are the primary sign types that signify our personal and collective histories. (Turino, 1999, s. 236)

Musikken knyttes dermed til ting og situasjoner på en direkte måte. Det finnes historier der sanger har endret mening for en aktør i Fargespill, for eksempel fra å være fiendens sang til å få en ny betydning og ny følelestilknytning i Fargespill (se for eksempel Kinundas historie i Bræin, 2011b, s. 45). Å bruke sangene i Fargespill-sammenheng har gitt mulighet for forsoning, og det kan settes i sammenheng med den indeksikale funksjonen Turino beskriver, som tillater flere lag med tilknytninger og følelser i en sang. En indeksikal tegnforståelse kan sies å være i omløp når sangene i Fargespill blir opplevd å ha en «personlig streng», slik en av lederne formulerte det i et intervju. Det beskrives også i Fargespill-manualen:

Denne kommunikasjonskraften opplever vi mange ganger hos aktørene våre. De er mennesker, ofte med en dramatisk historie, som skal takle møtet med en helt ny verden. Kombinasjonen av sårbarheten i livssituasjonen og styrken i at de går opp på scenen og byr på sangen, dansen og historien sin, forteller oss som gjerne har levd en mer beskyttet tilværelse, noe vesentlig om hva det er å være menneske. Uttrykket er nakent og ærlig, som det ofte er hos barn, og har klangbunn i levd liv. (Hamre, 2011c, s. 55)

Her er det grunn til å minne om hvor kontekstavhengig slike erfaringer er ifølge Turino. En kan nok ha en fornemmelse av at en er vitne til en slik historie ved å oppleve et Fargespillnummer, men en har ingen muligheter til å få innsikt i denne historien. Alle umiddelbare opplevelser av dyp erkjennelse forholder seg her til ens eget univers. «Historien om én av oss» kan kun være «historien om oss alle» (Hamre, 2011c, s. 55) på en svært metaforisk, om enn umiddelbar, måte. Turino påpeker at kommunikasjon basert på indeksikale tegn stort sett bare kan forekomme i små sosiale enheter, som mellom par, i familier eller nære vennskap, eller små, nære samfunn. En slik kommunikasjon vil dermed fordre at en har en tilnærmet felles assosiasjonsrekke av situasjoner, ting og følelser knyttet til musikken. Slik er det kanskje en viss mulighet for at det i Fargespill, eller blant enkelte i Fargespill, kan oppstå den typen umiddelbar kommunikasjon basert på musikkhendelsene i Fargespill. Ved de indeksikale mulighetene for stadig nye assosiasjoner, kan det oppstå nye tilknytninger og nytt samhold ved interkulturelle musikkpraksiser.

Musikken kan i tillegg innebære et konglomerat av symbolske, det vil si referensielle, meninger med utgangspunkt i musikkens materiale, men disse kan virke overveldende: «[T]he ambiguity or density of the sign complex discourages a response in Thirdness and encourages unanalyzed feelings» (Turino, 1999, 237). Det kan altså «føles feil» å analysere, fordi det ikke er mulig å få med seg det store og paradoksale bildet av meninger og følelser. Det kan beskrive

den fornemmelsen mange i Fargespill sitter med, og som det påpekes i manualen at bør være som den er, fordi den er «en bred, dyp og mangefasettert innsikt» (Hamre, 2011c, s. 52).

Turino peker på en annen form for førstehet og annethet, nemlig hvordan tegnet kan vise til noe potensielt eller noe virkelig. Han vektlegger spesielt den typen musikalske tegn som kombinerer indeksikalitet, altså nærhet, med tegn som peker på en virkelighet. Dette vil vi umiddelbart oppfatte som en virkelig årsakssammenheng mellom tegnet og objektet.

Kroppsspråk er for eksempel av denne typen. Det tolkes som et direkte resultat av, og dermed et uttrykk for, et menneskes holdninger og følelser. Slike tegn kan selvsagt også manipuleres, slik skuespillere gjør. Når det skjer innenfor rammer der dette forholdet er innforstått, blir tegnene lest som fiktive. Et utsagn eller en bevegelse i en teaterforestilling vil dermed ikke betraktes som virkelighet, men som potensiell virkelighet. Dersom et tegn betraktes å ha en sammenheng med virkeligheten, får det en innebygd sannhetsverdi. Det er nettopp denne siden ved tegn som ofte ledsager musikkopplevelser, påpeker Turino, og det kan være vanskelig å akseptere en musikkframføring som en iscenesettelse. Som regel opplever vi at musikere og artister uttrykker sine følelser og sin situasjon gjennom kroppsspråk og tonefall. En umiddelbar opplevelse av musikken som uttrykk for noe virkelig, vil også være sterkere følelsesmessig, fordi den oppleves som «sann». Turinos poeng er interessant å sette i sammenheng med et aspekt ved Fargespills retorikk:

[Æ]rlig kommunikasjon er effektiv kommunikasjon. Strategier, halvsannheter og kommunikasjonsrådgivernes analyser kan vare lenge, men ærlighet varer lengst. Det som treffer oss i kunstens verden, er mennesker som byr på hele seg selv. Ikke bare den delen av oss selv vi ser etter i speilet, men alt det vi er, på godt og vondt. Alle mennesker har en historie bare de kan fortelle, og summen av disse historiene er historien om oss alle. (Hamre, 2011c, s. 55)

Barna og ungdommene forteller sin historie, og de oppleves å være dønn ærlige. Fordi de ikke er profesjonelle, bærer de med seg en ærlighet som treffer publikum. Et krav til autentisitet som Turino beskriver, kan spores i arbeidsfordelingen mellom aktørene og det profesjonelle støtteapparatet: «Barna og ungdommene har uttrykkskraften – en historie å fortelle gjennom sin egen kulturarv. Historien gis så profesjonelle rammer i form av kunstnerisk og teknisk personale fra øverste hylle for å løfte historien og gi den kraft» (Stiftelsen Fargespill, s.a.f). Dette er således et godt eksempel på at «unlike acting, musical performance in many popular genres is *framed* to be taken literally as emotional expression» (Turino, 1999, s. 239).

De umiddelbare tegnene kan inngå i kulturelt innvevde symbolske betydninger og får dermed en tredjehet ved seg – de viser til noe generalisert, tegn som det er enighet om innen en kultur, om enn ikke nødvendigvis på tvers av kulturer. Turino mener det likevel er mest sannsynlig at tegn skaper effekt på samme eller på et lavere nivå. Ikoner vil dermed holde seg til førstehet og skape emosjonelle virkninger, og indekser skaper bevegelsesreaksjoner og muligens følelsesreaksjoner. Disse vil ikke produsere språklige virkninger, men symbolet vil kunne produsere alle tre typene virkning. Turinos musikksemiotikk legger derfor vekt på at musikken i kraft av å være ikonisk og indeksikal vil skape emosjonelle og motoriske reaksjoner. Dette er direkte erfaringer som ikke er formidlet av symboler. Dermed skapes muligheter for at den språklig medierte tanke utsettes. Slik kjennes det ikke nødvendig, og heller ikke tilstrekkelig mulig, å forklare musikken med ord. «Det er for stort for vårt vokabular,» som en av deltakerne i denne studien sa (intervju, 14.10.2014). «My theory of musical affectivity is based on the hypothesis that the affective potential of signs is inversely proportional to the degree of mediation, generality, and abstraction,» skriver Turino (1999, s. 234), og tangerer med det et viktig perspektiv i Fargespill-filosofien (Hamre, 2011c).

Om det er slik det henger sammen, blir det nettopp viktig å utforske alle disse sammenhengene og funksjonene. Imidlertid skjer det en slags kollaps her, slik jeg ser det. I stedet for å «åpne boksen», godtas identitet som musikkens høye, mystiske endemål og beskytter. Alt som skjer, er utilnærmelig, annet enn som identitetstilknytninger. En slik situasjon mener jeg vil være uholdbar og lite hensiktsmessig i interkulturelt perspektiv. Det kan utgjøre en basis for et multikulturelt perspektiv, men det er få muligheter til å inngå i samarbeid og forhandlinger. Et slikt perspektiv kan samtidig si noe om hvorfor det kjennes godt at alle gjør det samme samtidig. Det blir umiddelbart et tegn på, og en opplevelse av, at vi er like, og at vi er sammen. En av aktørene sa det slik: «Når vi står på scenen og skal presentere noe sammen, føler jeg at den forskjellen på en måte forsvinner» (intervju, 03.02.2015).

When music makers and dancers are in sync, such signs move beyond felt resemblances to experienced facts of social connections and unity. ... Thus direct kinesic and sonic response to others may well be experienced as a deep type of communion, although one can rarely fully express the feeling in words. (Turino, 1999, s. 241)

Slik sett har deltakelse i musikk og dans et spesielt potensial for fellesskapsopplevelser. Turino påpeker mulighetene for at musikkuttrykk kan kombineres og skape en felles identitet. Slike prosesser skjer både på grasrotplan blant diaspora-miljøer og som politiske og religiøse

konstruksjoner i mer totalitære hensikter. Turino hevder at dersom en slik identitetskonstruksjon vokser fram i sammenheng med en bestemt sosial posisjon, vi tegn ha en mer umiddelbar funksjon enn når de er konstruert av noen som ikke nødvendigvis er del av disse fellesskapene, men som ønsker å konstruere et slikt fellesskap. Han er snarere bekymret når identitet og følelser spilles opp på denne måten, for eksempel i nasjonalistisk øyemed. Her mener jeg Turino har et viktig poeng. Dersom musikk skal være et verktøy i en interkulturell fellesskapsprosess, må den kunne beholde identifikasjonselementer for alle involverte. Imidlertid ser jeg ikke hvordan dette skal kunne løses i praksis dersom musikkens beskaffenhet ikke kan, eller ikke bør, settes ord på. Slik jeg leser Turino, vil en havne i et utføre, fordi det å snakke om musikk blir ensbetydende med å behandle musikk som symbol, som om den stod i stedet for noe. Jeg mener problemet (som Turino selvsagt ikke nødvendigvis vil være enig med meg i at er et problem) kommer tydelig fram når han skriver om en opplevelse der han fikk en sterk følelsesmessig og energisk reaksjon i forbindelse med åpningsakkorden på en låt han hørte over bilradioen. Han klarer ikke peke på hvilke hendelser i livet han forbandt musikken med, men mener at det var nettopp denne ubevisste fortsettelsen av tilknytninger som gjorde opplevelsen så sterk: «Since I can not link the objects of this sign with symbolic concepts, I am unable to say what was indexed. The objects were, nonetheless, lodged in me since a strong reaction was produced» (Turino, 1999, s. 244). I lys av Peirces semiotikk ligger musikkens mening og dens aktivering av følelser i en tilknytning til et objekt, det være seg en hendelse, en ting eller en person. Det medfører at dersom Turino skulle sette ord på dette, måtte det være i form av hva den stod i stedet for. Musikken måtte bli et symbol – hvilket jeg mener den i så fall allerede er, i henhold til Simondons perspektiv på trosforestillinger. Løsningen blir følgelig å la de umiddelbare opplevelsene stå for seg selv: «[I]f we want to understand what music is doing, can do, for most people we will attend to these other types of semiotic processes and categories of experience» (Turino, 1999, s. 249). Dermed blir identitet målet for musikkanalysen. Ønsket er å tilskrive musikken mer enn symbolsk, representasjonell mening, men den er likevel låst til denne diskursen i form av å fungere som tilknytning til situasjoner og objekter. Identiteter dukker opp som symptomer, skal en følge Simondon, men blir her betraktet som musikkens mål. Turinos semiotiske system er bundet til å behandle musikken i henhold til en minoritær relasjon:

The frequently mentioned «mysterious,» «untalkable» quality of music (its lack of domestication by symbols), allows for a heightened looseness of reference, and personal and group appropriation. ... When people shift to symbolic thinking and discourse to communicate about deep feelings and experiences, the feeling and reality of those experiences disappear and we are not satisfied. This is because we have moved to a more highly mediated, generalized mode of discourse, away from signs of direct feeling and experience. (Turino, 1999, s. 249)

Slik jeg ser det, vil det å italesette teknisitet knyttet til følelsene musikken skaper, gi muligheter til å nærme seg slike erfaringer, noe som kanskje først og fremst er viktig i et samarbeids- eller sameksistensperspektiv. Det vil kanskje vise seg at slike tilknytninger til hendelser og objekter følger en logikk som på et plan dreier seg om andre ting enn tilhørighet og identifikasjon. Simondons (1958/2013) signifikasjoner er teknisitet som henger sammen med emosjoner (se kapittel 3.4.1). De inngår i transindividuelle sammenhenger som innebærer at mennesker og musikk er mer enn identitet.

Turino, og han er selvsagt ikke alene om det, forholder seg til musikk og dans som en *uttrykspraksis*. I så fall er et semiotisk perspektiv svært nyttig. Imidlertid blir musikken og dansen automatisk et *medium*, noe som står for noe annet. Turinos engasjement med Peirce er lovende i den forstand at det åpner for at tegn kan være av forskjellig art, og virkningene kan være emosjonelle, sansemessige og fysiske. Multimediale uttrykk kan dermed komme mer til sin rett. Den uendelige rekken av interpretanter innebærer en stadig pågående prosess, slik individuasjonen gjør det for Simondon. Samtidig kan Simondons teorier tilføye andre perspektiver som jeg mener er av stor betydning dersom en skal vurdere musikkens muligheter som interkulturelt verktøy. Dette gir ny slagside til Friths ord:

It is because music is now used to mark private territory that it can also “invade” it; it is because music has become so deeply implicated in people’s personas that it can be misused; and it is because music is now so widely employed as an emotional tool that its misuse is generally upsetting (Frith, 2003, s. 100).

En teknisk mentalitet åpner opp for at vi kan peke på andre ting som betyr noe for oss, enn hvem vi er og hvor vi kommer fra. Samspillet vil kunne åpnes for samhandling som kan skape nye felles samværsformer på tvers av sakraliteter.

9.4 Hva slags musikk er interkulturell musikk?

9.4.1 Interkulturell musikk som ytringskultur

Hva som betraktes som interkulturell musikk vil avhenge av hvordan en betrakter kultur. I mange tilfeller vil det henge sammen med hvilket kulturbegrep som informerer kulturpolitikken, for eksempel med tanke på hva som finnes støtteverdig i statlig regi, og hvilke formuleringer som gjennomsyrrer rammeplaner og andre styringsdokument. Det gjøres relativt store anstrengelser for å ritualisere definisjoner på kultur for å gjøre det mulig å iverksette politiske visjoner. Det utvidede kulturbegrepet fra 70-tallet innlemmet for eksempel alle former for «skapande eigenaktivitet» og «eit vidare register av faktorar som er med og gir livsmiljøet kvalitet» (St.meld. nr. 8 (1973-1974) sitert i Enger et al., 2013, s. 59). Begrepet besverget nok en viss fleksibilitet for kulturpolitikken, men det ble behov for en mer presis beskrivelse av kultur. Den seneste bestrebelsen i den retningen finnes i *Kulturutredningen 2014* (Enger et al., 2013), som setter kunst og kultur, og videre kulturelt mangfold, inn i en ytringsdiskurs som *ytringskultur*¹³⁶ og knytter det til ytringsfrihet i kjølvannet av terrorhandlingene i Oslo og på Utøya 22. juli 2011. Utvalget ønsker for kulturlivet «rom for et mangfold av stemmer og utsagn» (s. 10). I perspektiv av 200-årsjubileet for grunnloven knytter de an til en tradisjon i norsk kulturliv som «siden 1814» har dreid seg om å «[bygge] opp et samvirke mellom folkekultur og elitekultur» (s. 10). En slik tankegang finner vi som nevnt også i Fargespills lederes visjoner om å få folk «over dørstokken til Grieghallen». Ytringskultur skal ifølge utredningen favne både kulturarv og kunstvirksomhet (s. 61). Samtidig setter de som forutsetning for en slik ytringskultur «at verdier som dannelse, nyskaping, kvalitet, kritikk og mangfold tillegges stor vekt i kulturpolitikken» (s. 10). Spesielt er begrepet kvalitet avgjørende, og utvalget formaler: «Et kulturliv som ikke etterstreber kvalitet, vil heller ikke kunne oppfylle andre samfunnsmessige oppgaver». Hva som ligger i kvalitetsbegrepet, er imidlertid ikke nærmere presisert, annet enn at kvalitet som regel unndrar seg kvantitative målstyringsparametre (s. 300). Forslaget er videre å formulere «kunstneriske eller faglige strategier og mål, herunder kvalitetsmål, for hva kulturinstitusjonene ønsker å oppnå i den angjeldende perioden. Disse målene vil danne grunnlag for en ekstern kvalitetsvurdering av

¹³⁶ «Utvalget foreslår begrepet «ytringskultur» for å gi det kulturpolitiske kulturbegrepet substans og avgrensning uten å identifisere kultur med et gitt, forhåndsbestemt innhold» (Enger et al., 2013, s. 14).

virksomheten» (s. 301). Som det framgår av denne avhandlingens analyser, og som flere har påpekt, er kvalitet et springende punkt som kan stå til hinder for det mangfoldige kunst- og kulturlivet en ønsker seg (Berkaak, 2002; Gran, 2002; Henningsen et al., 2010). I henhold til Simondon kan kvalitet betraktes som teknisitetspreferanser slik de inngår i sakrale nettverk.

Det er to aspekter ved utredningens ytringskulturbegrep jeg mener det er grunn til å være oppmerksom på i forbindelse med spørsmålet om hva som er interkulturell musikk. For det første settes kulturarv på den måten i forbindelse med representasjon, som *uttrykk for kultur*. Det griper inn i denne avhandlingens diskusjoner om ritualiserte forventninger om identitet, det en kunne kalle «det etniske imperativ», slik Chow (2002) påpeker: *confess yourself! perform yourself!* (se kapittel 9.2). Når det samtidig er tale om kvalitet, kan her leses underforstått at musikk og dans skal fungere som uttrykk, og kanskje innebærer det at det må være *uttrykksfullt*, hva nå enn det er. For det andre er ord som dannelse, nyskaping, kvalitet, kritikk og mangfold ikke begreper som uten videre gir seg selv uavhengig av sakrale sammenhenger de inngår i. For å favne et spekter av kultur, er det satt opp begrepspar: «folkekultur og elitekultur», «kulturarv og kunstvirksomhet». Som Simondon (1961/2014a) påpeker, kan forventninger til dannelse, nyskaping, kvalitet, kritikk og mangfold være noe ulikt distribuert mellom de to polene i dikotomien. Det trenger ikke nødvendigvis være noe problem dersom en bestreber seg på å legge for dagen underforståtte forventninger et slikt kulturbegrep bringer med seg. Det kan være et skritt på veien for å løfte fram et mangfold av kvalitetsforventninger, men «et samvirke mellom folkekultur og elitekultur» må skje med utgangspunkt i de operasjonelle sonene mellom dem. Da vil en kunne vise fram forventninger om innbyrdes forskjeller og hvilke individer og musikkobjekter som dermed knyttes til kategoriene. Kanskje viser det seg at det interkulturelle, om det dreier seg om samvirker mellom ulike etniske kulturer eller mellom folkekultur og elitekultur, må bli noe annet enn det en har antatt.

Ytringskulturbegrepet er allerede i omløp der det er forventet at slike planer følges opp. Et eksempel er den nye rammeplanen for kulturskolen (Norsk kulturskoleråd, 2016, s. 7):

For kulturskolen er det naturlig å legge ytringskulturbegrepet til grunn for sin virksomhet (Kulturutredningen 2014). Begrepet ytringskultur avgrenses her til kunstnerisk virksomhet, kunstfaglig opplæring, publikumsmøter knyttet til denne opplæringa og vern og videreføring av materiell og immateriell kulturarv. Begrepet omfatter både den profesjonelle og ikke-profesjonelle utøvelsen av disse uttrykksformene samt å møte slike kulturelle uttrykk som publikum.

Kulturskolens hovedanliggende er å utvikle og ivareta kunstnerisk og kulturell kompetanse. Til grunn ligger et helhetlig syn på mennesket og ideen om at alle mennesker har formsans og uttrykksbehov som kan utvikles gjennom opplæring. Kunst- og kulturuttrykk berører grunnvilkår ved vår tilværelse som glede, lengsel, drømmer, melankoli og ensomhet, og er fundamentale i dannelsesprosessen.

Det kan være verdt å se på hvilke kår ytringskulturbegrepet slik det er formulert her, gir interkulturelt samspill. Kunst- og kulturuttrykk, inkludert kulturarv, betraktes ikke bare som uttrykk for kultur eller kulturell identitet, men nærmere bestemt som uttrykk for kulturaktørens følelser og meninger. Det vedrører i så måte det som betraktes som «grunnvilkår ved vår tilstedeværelse» (Norsk kulturskoleråd, 2016, s. 7). Som jeg har pekt på gjennom analysene i denne avhandlingen, er slike grunnvilkår, det jeg med Simondon vil kalle den affektivt-emotive dimensjonen, som glede, lengsel, drømmer, melankoli, ensomhet, ikke nødvendigvis tilstander som ønskes uttrykt i musikken. Dette er tilstander som dukker opp i en transindividuell relasjon, slik musikken er en gest som kalibreres som en løsning på problematikk mellom individet og det kollektive. Betraktet på den måten er ikke musikken *uttrykk for* disse følelsene, men musikken *skaper og skapes av* et emosjonelt driv. Musikken *kan* ha som funksjon å uttrykke den typen emosjoner, men slik jeg ser det, er det affektivt-emotive først og fremst motoren som driver mennesker til å skape musikk i et fellesskap.

Avgrensningen til ytringskultur generelt og følelsesuttrykk spesielt trenger ikke nødvendigvis være et problem i praksis, men det kan være det, med tanke på at det bidrar til å skape en sakralitet som farlig fort sprer seg ved forventninger om en ritualisering av begreper og formuleringer, som i dette tilfellet fra Kulturutredningen til Kulturskolerådets rammeplan. Det er i det minste nyttig med en påminnelse om at det tekniske objektets åpenhet, om en ønsker seg det, kan være truet dersom en ikke hele tiden forsøker å se hvilke nettverk det oppstår i. Kanskje kan spørre «hvordan vil du at musikken skal fungere?» i stedet for «hva vil du uttrykke med musikken?». Det vil være nødvendig for å kunne bevare verdens kulturarv, og det vil være nødvendig for å kunne skape likeverdige møter i interkulturelt samspill. Slik jeg ser det, vil det også åpne flere funksjonsdimensjoner for uttrykkskulturen, som *er* der, men som i forbindelse med identitetsdiskurser og musikk betraktet utelukkende som følelseskommunikasjon, holdes skjult. Forventninger om identitetsrepresentasjoner og følelsesuttrykk er ikke uten videre det beste utgangspunktet for interkulturelt samspill, i alle fall ikke det eneste, selv om tilknytninger, fellesskap og gode følelser kan være et ønsket resultat.

9.4.2 Interkulturell musikk som tradisjonell folkemusikk

Når Simondon (1958/1989) skriver at kulturen må vie oppmerksomhet til sine tekniske objekter, er det ikke nødvendigvis en nasjonalkulturell etnos han har i tankene. Det kulturelle er først og fremst et perspektiv som binder mennesket og naturen sammen i det tekniske. Han påpeker samtidig en tendens til at kultur knyttes til tradisjon, det ikke-moderne og evige, noe som må skjermes fra sivilisasjonens brudd på en fortryllelse (Simondon, 1961/2014a). Fock (2000) mener forestillingene om at kulturmøteaktiviteter burde bygge på tradisjonell folkemusikk nærmest er «en del av en kollektiv illusion som kan være dybt problematisk for de berørte, fordi kulturmødeaktivitetene er med til at fastholde en afstand og definere særlige grupper som særlige og statiske» (s. 146). En må være i stand til å tenke det etniske og det moderne i sammenheng, ikke som motsetninger. Fock hevder at den moderne etniske musikken nærmest har blitt et tabu i Danmark. Forskning på verdensmusikkpraksiser og innvandreremusikeres vilkår i et nytt hjemland, både i Norge og andre steder, peker i samme retning: Den «etniske andre» forventes å bidra med eksotisk og tradisjonell annerledeshet inn i en moderne, nærmere bestemt *euromoderne* (Chakrabarty, 2000/2008; Grossberg, 2010), sivilisasjon (Anundsen, 2014; Berkaak, 2002; Bohlman, 2002, 2003; Born & Hesmondhalgh, 2000; Carstensen-Egwuom, 2011; Ellingsen, 2007; Fock, 1997, 2000; Gran, 2002; Hara, 2017; Hemetek, 2015; Monson, 1999; Rønningen, 2015; Taylor, 1994; Taylor, 1997; Weisethaunet, 2017). Samtidig viser forskning at ungdom i krysskulturelle kontekster helst knytter seg til mer moderne populærmusikkformer (Fock, 2000; Hovde, 2013; Karlsen, 2013; Knudsen, 2011; Strøm, 2016; Sæther, 2008; Vestel, 2004). Denne avhandlingens analyser viser at det moderne ser ut til å være av mindre interesse for Fargespill som konsept, annet enn som ramme for det tradisjonelle. Det dreier seg ikke bare om preferansene til dem som leder prosjektet, men hva en antar at publikum forventer. Ifølge Fock (1997) forventes gammel tradisjonell folkemusikk selv fra unge innvandrere, som dermed kulturaliseres og etnikaliseres: «Still now, in this era of so-called globalization, where long distance travels and high grade information should be part of our daily world, the exotic picture of 'the others' is alive, partly through music» (Fock, 1997, s. 57).

Det er ikke dermed sagt at det vil være galt eller uklokt å bruke verdens kulturarv og folkemusikktradisjoner som utgangspunkt for et interkulturelt samarbeid, slik jeg ser det. Både i mitt prosjekt og i tidligere forskning på Fargespill (Moe, 2015; Toppe, 2016) framgår det at

barna og ungdommene har stor glede av «fargespillmusikken». En må bare forsøke å holde klart for seg med hvilke motivasjoner en gjør det, og hvilke virkninger det har for hvem. Lomax (1949/2003) har undret seg over hvorfor det er så viktig for folklorister å fastholde tradisjoner som har sine grunner for å endres. Han konkluderer med at det nok bunner i et ønske om å sørge for en bedre verden og en bedre framtid for alle, men understreker at det ikke finnes noe naturlig legitimt utgangspunkt for et ønske om å bevare en musikk.

So, let us begin right where we are, where we folklorists stand with the simplest value notion. We are folklorists because we like folklore, or we like the people from whom it comes. We like the way folklore makes us feel and we like the way many people make us feel. (Lomax, 1949/2003, s. 114).

Lomax peker her på en nødvendig pragmatikk i en sentimentalitet for folklore. Dersom musikken gjør oss glad og opprømt, er det fordi den stemmer med noe vi er «disponert for», og fordi vi knytter den til visse ting og visse mennesker.

Dersom en interkulturell musikkpraksis samtidig skal bekrefte identitet, bør antakelig slike forventninger revurderes. I alle fall bør etnisitet kunne knyttes både til tradisjonelle og moderne elementer, og hva som er tradisjonelt og hva som er moderne, hva som skal bevares og hva som skal endres, kan ikke tas for gitt, dersom det skal være en bemektigende praksis. Interkulturell musikk er ikke interkulturell musikk uavhengig av perspektiv. Fargespills ideal om å lære av hverandre vil derfor være svært viktig å se i sammenheng med hvordan musikken kombineres, slik det for eksempel framgår av analysene i kapittel 5.5 og 7.3.

9.4.3 Interkulturell musikk som monstrøsitet

Det levende og det som kommer til, er på sett og vis alltid *monstrøst*, ifølge Simondon (1961/2014a). Det vender seg mot seg selv og er mer enn seg selv. Det dukker opp funksjoner som ikke er en del av en gruppes mytologiske selvforståelse og ritualiserte prosjekter. Slike «misdannelser» er misdannelser for så vidt som de «forenes med sakralitetens intuisjon og teknikkens operative normativitet»¹³⁷ (s. 122), det vil si de er misdannelser koblet med tanken om hvordan noe egentlig skulle ha vært. Det eksisterer således et *ingenmannsland*, en obskure sone mellom sakralitet og teknisitet. Det som oppstår i ingenmannslandet vekker skandale

¹³⁷ «réunit l'intuition de sacralité et la normativité opératoire des techniques» (Simondon, 1961/2014a, s. 122)

eller beundring, alt ettersom perspektiv og holdninger tilsier. Om det potensielt er et ingenmannsland, vil ulike grupper definere det i henhold til sine myter.

Et relevant apropos er Schippers (2010) omtale av musikalske fusion-prosjekter. Han påpeker at det kan være mange årsaker til at slike prosjekter settes i gang, både politiske, økonomiske, kunstneriske og sosiale, og han nevner ulike måter det kan foregå på:

using an instrument from another culture, direct quotation from melodic structures, inspiration from rhythmic ideas, imitation of (perceived) sound quality, using themes from history or other arts, taking religious/spiritual inspiration, or simply getting together onstage or in the studio. In many cases it can be argued that the process is more interesting than the product: it is exciting to see musicians exploring one another's musical idiom, but often the result highlights rather than bridges the gap between sound cultures» (Schippers, 2010, s. 177).

Det er verdt å legge merke til at musikkontologier i form av funksjoner og spilleregler ikke er nevnt som kombinasjonsfaktor. Utgangspunktet er beskrevet som elementer i form av essenser, ikke elementenes teknisitet, slik Simondons tekniske mentalitet tilbyr å gjøre. Hybriditets-utforskningen og de musikalske forhandlingene ser ut til å foregå uten gjensidig dialog rundt teknisitetspreferanser. Beskrivelsen understreker hvordan sakralitet ofte kan være til hinder for samarbeid og fellesskaping. Det er ikke til å undres over at prosessen blir mer verdt enn produktet, ettersom det tilsynelatende dømmes ut fra en lov om alt-eller-intet i henhold til de involverte kulturene. Det blir bare tydelig hvor forskjellige og inkompatible de er. Slike tilfeldige og lite forberedte møter, som også Ellingsen (2007) problematiserer, har kanskje større symbolverdi enn kunstnerisk verdi, en symbolverdi som henvender seg til et bestemt publikum. I lys av Simondons tekniske mentalitet vil slike møter bare være det første skrittet i retning av et mulig musikalsk samvirke mellom de involverte. Forskere som driver kunstnerisk utviklingsarbeid i etnomusikologisk, interkulturelt perspektiv, har vist eksempler på hvordan dette kan gjøres (Bayley & Dutiro, 2016; Coessens & Östersjö, 2014; Sanderson, 2016; Östersjö, 2013). Samtlige understreker hvor viktig det er å ta seg tid til å lære hverandres spilleregler og terminologi, samt at slike prosjekter aldri er like, men defineres av de som er med.

Monstrøsiteten som oppstår når «det nye vi» presenteres, er i ett perspektiv den velsignelsen en kan ønske seg: Alle særegenheter er like mye verdt og kan berike oss. I et annet perspektiv kan det bli for mye. Noen kan ikke holde ut skingrende, nasale stemmer i en tonalitet som i henhold til et funksjonsharmonisk kalibrert øre framstår som sure toner. Noen

kan ikke holde ut bevegelser som forbindes med obskøniteten midt i familieunderholdningen. Noen kan ikke holde ut endeløse repetisjoner av det samme. Det vil si, vi vil gjerne vite at denne monstrøsiteten er der, men vi kan ikke få den til å passe inn i det vi ønsker å bruke tid og penger på, og det «virker» ikke på oss emosjonelt. Det musikalske og dansemessige verdisetet, eller de nettverkene som musikken og dansen inngår i, tillater det ikke. Det er mangel på kunnskap og tilvenning, kan en si, og i så fall er det ikke gjort i en håndvending. Berkaak (2002) mener oppfatninger av hva som er profesjonalitet, og underforstått kvalitet, er hovedbarrieren for innlemming av et større kulturelt mangfold. Dette kan løses ved to parallelle strategier, slik han ser det: De norske miljøene må vennest til annerledeshet, og innvandrer miljøene må få muligheter til å utfolde seg ved å ha kontroll på for eksempel repertoar og regi. Dette oppsummerer på sett og vis den problematikken jeg har møtt hos Fargespill. De ønsker i utgangspunktet å gjøre begge deler, men strategiene viser seg nettopp å være vanskelig forenlige. For å vennest til annerledeshet, kreves repertoar og regi som er tilpasset publikum. Kanskje de *kan* få til begge deler, men jeg tror det krever at både Fargespill og det sakrale nettverket de er situert i, oppgir tanken om at musikk generelt og folkemusikk spesielt er en møteplass med universelt kommuniserende kvaliteter.

Berkaak (2002) evaluerte prosjektet *Open scene*, et ledd i en strategi for å innlemme aktører med ulik kulturbakgrunn i kunstinstitusjonene. En av hans informanter sier de gjerne skulle ha laget en *styggevakkert kjøter*, men det kulturpolitiske klimaet var ikke klar for det. Berkaak peker med dette på det urealistiske i å lykkes med *inkorporering*, det vil si samhandling på alle involvertes premisser, ikke bare *integrering* i en eksisterende institusjon. Som en annen av informantene uttrykte det, er institusjoner «iboende resistente mot bestemte bakterier» (i Berkaak, 2002, s. 15). Ahmed (2012) beskriver institusjoners forsvarsverk som en murvegg, en vegg som mangfoldsaktører stanger i, men som er usynlig for de som flyter gjennom, og som institusjonen er bygget for å forsvare (se også kapittel 7.3). Dersom musikken skal kunne «bidra til å gjøre møtene mellom dem som kommer, og vi som var her fra før, lettere, bedre og rikere» (Hamre, 2011c, s. 52), må det ifølge Ahmed gjøres ved å beskrive hva som stanger i denne veggen. I henhold til denne avhandlingens perspektiver, kan det som stanger betraktes i form av teknisitet. For å engasjere et reelt mangfold, må interkulturelle musikk møter undersøkes i form av hva som ikke kommer til. På den måten blir det monstrøse en kilde til kunnskap.

Det å skulle skape kunst på denne måten, å la kunst og kultur være et verktøy for interkulturell samhandling, er kanskje ikke realistisk dersom målet er sentimentalt. Sentimentalitet er ikke av monstrøsitetens fremste egenskaper. Samtidig er det i det monstrøse ingenmannslandet at det kreative potensialet ligger, om vi følger Simondon: «[D]et er i dette *ingenmannslandet* at en normativitet kan legges for dagen som grunnlag for en kulturell enhet, som er adekvat for de aktuelle psykososiale omstendighetene i livet til så mange grupper av mennesker som mulig»¹³⁸ (Simondon, 1961/2014a, s. 124). Kanskje er det slik at de mest skjellsettende verkene, de styggvakre kjøterne, ikke er umiddelbart tilgjengelige som underholdning. Kanskje vil de ikke føles relevante for andre enn dem som har vært med å lage dem. Styggvakre kjøtere må sette sentimentaliteten i relieff. Det er først i bruddet med den vante flyten at vi blir var at noe kanskje spiller en rolle på en annen måte for andre, at det kanskje kan spille en rolle på en annen måte også for oss selv. Ahmed (2010) viser til Schopenhauer og påpeker at «[w]hat is agreeable to our will might not always be available as an object of consciousness. ... An agreement might stop an encounter from being recognized as an encounter» (s. 212). Musikk, fordi det nettopp oppleves så umiddelbart, kan ha en tendens til å fordekke slike møter.

Et interkulturelt samspill bør kunne være relativt fristilt fra forventninger om visse karakteristikk fra et visst publikum. Det som er hybrid for én er ikke nødvendigvis det for en annen, slik jeg har vist gjennom analyser i denne avhandlingen. Hybrider må bli til i fellesskap mellom dem det gjelder. Jeg mener også en ikke bør forvente at musikalske hybrider skal være uttrykk for identitet. Det kan være flerfoldige måter å drive med musikk på sammen i spennet mellom å bestemme seg for å lære hverandre sanger og danser til å forsøke å skape noe uhørt. Så lenge det fungerer for alle og alle har hatt sitt å si i samvirket, kan en si det både er hybrid og interkulturelt. Kanskje blir det styggvakre kjøtere som ingen andre får noe ut av. Om det blir viktig å få et større publikum, kan det å forsøke å rigge til musikken så flere liker den bli en kilde til kunnskap.

¹³⁸ «[C]’est dans ce *no man’s land* qu’un normativité doit se faire jour comme fondement d’une unité culturelle adéquate aux actuelles conditions psychosociales de vie de la plupart des groupes humains. (s. 124)

9.4.4 Interkulturell musikk som ritual og magihunger

Kunst- og kulturlivet i Norge har vært betraktet i form av sin rituelle karakter, der «den enkelte, gjennom å gjenkjenne seg i andres prosjekter og oppleve emosjonell intensivering i samvær med andre, kan få fornyet tiltro til egne prosjekter og egen identitet» (Danielsen, 2006, s. 123). Det har også blitt hevdet at norsk kulturpolitikk følger en rituell logikk, «the idea that music possesses magic powers that transform and heal» (Røyseng & Varkøy, 2014, s. 110), slik at kultur investeres i med en antakelse om at det vil være løsningen på samfunnsproblemer. Fargespills tillit til musikkens sosiale krefter og ordløse kommunikasjons- og kunnskapspotensial ser dermed ut til å ha gjenklang i en videre kunst- og kulturpolitisk sammenheng. I sakralitetsperspektiv bærer objekter og hendelser stadig mer preg av å være ritualer, ifølge Simondon (1961/2014a). Et ritual er, som Bourdieu (1980/1990) treffende påpeker, en handling som ikke har noen annen grunn for sin eksistens enn at dens eksistensverdi er sosialt anerkjent: «Rites are practices that are ends in themselves, that are justified by their very performance» (Bourdieu, 1980/1990, s. 18). Ritualer skapes når handlinger gjentas, mener Simondon, enten øyeblikksvis i tid eller punktvis i rom, og utgjør dermed historiske eller geografiske nettverk. Høytider og merkedager vil være eksempler på ritualisering i tid, mens trafikkskilt, eller for den saks skyld nasjonalstaten, ritualisering i rom. En nasjonalsang som Ja, vi elsker vil dermed kunne sies både å være ritualisering i tid, i kraft av at den for eksempel synges hver grunnlovsdag, og rom, i kraft av at den markerer nasjonalstaten, eller slik den avsynges ved flaggstenger der det heises norske flagg. En ritualisering av en handling foregår når handlingen vender tilbake til seg selv, fornyes og kontrolleres, og dette sammenfaller ifølge Simondon med *frykt*:

Frykten dukker opp ved handlingens nøkkelpunkt, ved valgets øyeblikk, ved farens, gjenfødelsens, ved den nye avreisens eller ved katastrofens øyeblikk, det vil si i det øyeblikket handling konkretiseres, idet den kondenseres i øyeblikk og i fundamentale og avgjørende gester. Frykten eller håpet, i mennesket, dukker opp under forhold som samtidig kaller på sakraliteten, utenfor mennesket.¹³⁹ (Simondon, 1961/2014a, s. 89-90)

¹³⁹ [L]a peur apparaît au point-clef de l'action, au moment du choix, du danger, de la renaissance, du nouveau départ ou de la catastrophe, c'est-à-dire au moment où l'action se concrétise, se condense en quelques moments et en quelques gestes fondamentaux et décisifs. La peur ou l'espérance, en l'homme, apparaissent dans des conditions qui appellent la sacralité, hors de l'homme. (Simondon, 1961/2014a, s. 89-90)

Ritualiseringer oppstår når noe står på spill, slik en ønsker å besverge noe som kan beskytte mot det som truer. Nasjonalsanger er et ritual som er skapt for å besverge samhold og nasjonalfølelse, og som Bohlman (2002) påpeker, dukker de ofte opp i forbindelse med nasjonale kriser. Det skaper forventninger om gjentakelse og opprettholdelse. Forventningene til hybrider gjennom 90- og 2000-tallets mangfoldspolitikkk kan også sies å ha rituell karakter. Ritualer oppstår når det er en opplevd sammenheng mellom handlingen og ønsket resultat, en sammenheng som like gjerne kan oppleves magisk som vitenskapelig. Det som først var en handling som hadde en logisk sammenheng med en partikulær situasjon, blir viktig å gjenta på akkurat den måten. I Fargespill er klemming «blitt noe som man bare gjør, fordi at det kjennes riktig», som en av deltakerne i studien sa. «Det er som en måte å... ja, å minne hverandre om at vi er sammen i det her. Kjekt å se deg, partner» (intervju, 14.10.2014). Når musikere i Fargespill kikker på armene sine etter gåsehud, jakter de på et tegn som sikrer kvaliteten: «If nothing happens then we try something else. It's really a mystery. If it works, I use it. Finally, there it is, but I don't know what» (Hamre under paneldebatten gjengitt i innledningen til kapittel 9). Klemmingen og gåsehuden oppsøkes for å besverge det som er bra. Det virker, om ikke annet, så i alle fall som smøring i et sakralt gruppemaskineri. Dette er foreløpig ikke blitt ritualer som eksisterer uten at en vet hvorfor de eksisterer. Imidlertid kan ritualer bli ved å lades med nødvendighet, slik at dersom de ikke gjennomføres på tilfredsstillende måte, forsvinner følelsen av trygghet. Klemmene og jakten på gåsehud kan sies å knytte seg til dannelsen av Fargespill som gruppe og bandet som gruppe. Samtidig er disse gruppene også situert i et videre sakralt nettverk, som i større grad er naturalisert. Det kommer for eksempel til syne når enkelte musikkhandlinger betraktes som umulige i møte med et visst publikum. Det kommer også til syne i jakten på kvalitet og profesjonalitet og i jakten på økonomisk støtte. Handlinger som repeteres i Fargespill, formuleringer som stadig velges, emosjoner som tilstrebes, kan alle betraktes som former for ritualiseringer som skal hindre bekymringer knyttet til nettverkene som Fargespill kommer til i, og som ulike samfunn og grupper forvalter. Eksempler på dette finnes i de fleste praksiser, fra religiøse ritualer til vitenskapelige og demokratiske ritualer, til personlige morgenrutiner eller faste gjøremål før en artistopptreden. Ritualer kan ha klare motivasjoner for funksjonen, men som regel er det også et aspekt av *slik har det alltid vært. Slik gjør vi det.*

Å påkalle emosjonelle virkninger uten å ha noe ønske om å forklare dem, dreier seg dermed om å påkalle musikkens rituelle funksjoner, nærmere bestemt et system av

forsvarsmekanismer en ikke lenger kjenner opphavet til. En er ikke bevisst alt hva forsvaret er ment å besverge. Tilliten til og ønsket om å bevare en umiddelbar, ordløs opplevelse, kaller Simondon (1961/2014a, s. 76) *magihunger* [*faim de magie*]. På den måten holdes sammenhengene mellom sakraliteter og teknisitet skjult, og en blir ute av stand til å si noe om musikken utover de emosjonelle virkningene den har. En får en fornemmelse av at de inneholder en virkningsrealitet som er for kompleks for en oppsummering, men en tror ikke at det er mulig å nærme seg dette uten å gjøre vold på «betydningen», Derfor er det best ikke å si noe om det, men la opplevelsen tale for seg (se også kapittel 9.3). Imidlertid er forestillingen om at noe skal kunne skje automatisk mer tilsynelatende enn reell: «Det er ikke teknisiteten som uunngåelig bærer med seg automatismen, men mennesket som krever en magisk automatisme av teknisiteten som den ofte ikke kan sørge for, annet enn på en ufullkommen og fullstendig illusorisk måte»¹⁴⁰ (Simondon, 1961/2014a, s. 78). I sakralitetsperspektiv arter trosforestillinger seg som skjulte og ritualiserte kvaliteter. Simondon etterlyser en analyse som nettopp demystifiserer sakraliteten og teknisiteten som knyttes (eller nettopp ikke knyttes) til denne. «En kunne gjøre en analyse av myter og vise hvordan begjærene som manifesterer dem, er tilstedeværende i de rollene som mennesket krever av objektene at de skal spille»¹⁴¹ (Simondon, 1961/2014a, s. 80). Imidlertid er ikke Simondons poeng å se bort fra sakraliteten, men å sette den i sammenheng med teknisitet:

Vi er ikke ute etter å fjerne eller redusere sakraliteten, men å vise at det eksisterer en isomorfi¹⁴² relasjon mellom sakralitet og teknisitet, en relasjon som autoriserer eksistensen av en synergi i det psykososiale domenet i kjølvannet av en demystifisering av sakraliteten og teknisiteten.¹⁴³ (Simondon, 1961/2014a, s. 75)

Det er gjennom en slik demystifisering en kan finne synergier mellom skapningers prosjekter. Å sverge til musikkens magi er dermed ikke nødvendigvis den mest konstruktive måten å møtes gjennom musikk på tvers av sakraliteter. Sakraliteter tviholder på sammenhenger og

¹⁴⁰ Ce n'est pas la technicité qui apporte inévitablement l'automatisme, mais l'homme qui demande à la technicité un automatisme magique qu'elle ne peut souvent fournir que bien imparfaitement et de façon tout illusoire. (Simondon, 1961/2014a, s. 78)

¹⁴¹ On pourrait faire une analyse des mythes et montrer comment les désirs qu'ils manifestent sont présents dans les rôles que l'homme demande aux objets techniques de jouer. (Simondon, 1961/2014a, s. 80)

¹⁴² Simondon bruker her et begrep fra kjemien som betrakter framveksten av det sakrale og tekniske som en krystalliseringsprosess. De formes samtidig som to sider av samme logikk.

¹⁴³ Nous ne cherchons pas à remplacer la sacralité ou à la réduire, mais à montrer qu'il existe une relation d'isomorphisme entre sacralité et technicité, relation qui autorise l'existence d'une synergie dans le domaine psychosocial, après démystification de la sacralité et de la technicité. (Simondon, 1961/2014a, s. 75)

vrderer mennesker og objekter som helhet, i et vinn eller forsvinn. Enten gjør vi det slik, eller så er det ikke en del av oss. Teknisitet ser muligheter for kombinasjon av og samvirke mellom ulike sakralitet-teknisiteter, og teknisiteten holder sakraliteter på gløtt. Det er bare teknisiteten som har *økumenisk* kraft, mener Simondon (1961/2014a, s. 113). Selv om en gruppe kan ha økumeniske drømmer om at de skal være ett med andre grupper, er slike drømmer urealiserbare, ettersom sakraliteten «henter krefter og energiresurser i den menneskelige verden av motivasjoner og tro»¹⁴⁴ (s. 111). Det er mange slike konkurrerende grupper, hvis sakralitet innebærer bestemte ideer om premissene for en eventuell økumenikk. «Teknisiteten går ut fra ... at normene ikke alltid er gitt, men heller at de kan oppdages»¹⁴⁵ (Simondon, 1961/2014a, s. 120). Kun ved å engasjere teknisitet er det mulig å løse problematikk mellom ulike gruppers sakralitet.

Troen på musikkens krefter er utbredt i norsk mangfolds- og kulturpolitikk, slik jeg diskuterer i kapittel 8.6. Sakrale nettverklinjer som omgir prosjekter fra Klangrikt Fellesskap (Skyllstad, 1993; 2008; Bergh, 2007, 2010) til Fargespill, har tro på de emosjonelle tilknytningene som oppstår mellom mennesker og musikk. Gjennom analysene i denne avhandlingen mener jeg det blir det tydelig at sterke følelser, opplevelsen av at noe er magisk eller automatisk og fornemmelsen av universelle krefter i musikken må knyttes til teknisitet for at slike møter skal kunne bli en reell dialog. Utad er Fargespills forestillinger prisgitt publikums egen fantasi og affektivt-emosive prosjekter. Innad, derimot, kan Fargespill bli et musikkengasjement som både teknisk og emosjonelt fellesskaper likeverdige musikk møter. Interkulturelle musikkpraksiser vil derfor måtte ta i betraktning ritualiserte forventninger til musikkens funksjoner.

9.5 (Inter)(kulturell) musikk som generalisering av kulturen

Simondon (1965/2014, s. 328) mener en i tillegg til å snakke om kulturer og teknikker bør snakke om *kultur* og *teknikk*. Det kan kanskje virke som et skritt lukt i retning av «Den store

¹⁴⁴ «recrute des forces et des ressources énérgétiques dans le monde humain des motivations et de la foi» (Simondon, 1961/2014a, s. 111)

¹⁴⁵ La technicité suppose ... que les normes n'ont jamais été données, et qu'elles sont à découvrir (Simondon, 1961/2014a, s. 120).

fortellingen», på tvers av anstrengelser etnomusikologien har gjort for å gå fra å snakke om musikk som universell essens til å snakke om musikker (se for eksempel Elliott & Silverman, 2015). Det er likevel et grep som, slik jeg ser det, gjør det mulig å tenke kultur og teknikk, herunder musikk, som domener som kan kobles til en overgripende prosess der mer og mer kan innlemmes. Å stadig snakke om kulturer og teknikker (og musikker) kan medføre at kultur og teknikk betraktes som en ting, et individ med grenser, som en jo med Simondon må betrakte som noe i prosess, som også er mer enn seg selv. Kultur blir dermed verken en ting eller en struktur, nødvendigvis, men et samhandlingsdomene der handlinger er sjansespill i forsøk på å løse en problematikk mellom individer og omverdenen, problemer som løses teknisk. Slike handlinger vil selvsagt trekke på regulativer som har oppstått i sammenheng med en eller flere grupper, men samtidig fører det til at det ikke er nødvendig, kanskje ikke engang mulig, å snakke om handlinger som *interkulturelle*. De foregår ikke mellom kulturer, men på det kulturelle plan. Handlinger er ikke *av en kultur*, selv om en selvsagt kan snakke om slike individuasjoner, men handlinger er *av kultur*. Handlinger kan betraktes som kulturelle av vesen, ikke bare tilhørende en kultur. Det vil si at gjennom en teknisk mentalitet er det mulig å nærme seg et samspill som løser konflikter mellom mennesker og omverdenen uavhengig av om de opprinnelig «hører til» en gruppe eller ikke. Slik bærer samspillet mer preg av et fellesskap enn av et samfunn (se kapittel 3.4.3). Fellesskapsperspektivet fristiller individer fra å bli betraktet i lys av endimensjonale myter. Det fordrer imidlertid at en lærer andres og egne prosjekter å kjenne og vurderer hvordan teknisiteten som er implisitt i denne problematikken, kan planlegges og arrangeres til beste for de som har med hverandre å gjøre.

Dermed ser det også ut til at jeg foreskriver den samme resepten som norsk kulturpolitikk ifølge Ellingsen (2007) gjorde på 90-tallet, og som ble kritisert for å være lettvtint og overflatisk og ikke nødvendigvis tjenlig i minoritetsperspektiv (se også Gran, 2002): Fler-/interkulturell kunst og kultur må være hybrid. Ja, ved å lene meg på Simondon anbefaler jeg hybriditet, men det går ikke av seg selv. Det krever åpenhet og utveksling over tid. Dessuten kreves en teknisk mentalitet.

Det interkulturelle blir dermed en talemåte som strengt tatt ikke behøver å dreie seg om noe som skjer *mellom* kulturer, ettersom kultur kan sies å være et operativt domene, og som strengt tatt ikke behøver å dreie seg om *kultur som etnos*, men mellom mennesker som har forskjellige tilknytninger og foretrukne teknikker som kan være mer enn identitet.

Så hva slags musikk egner seg i (inter)(kulturelt) samspill? Svaret må etter denne diskusjonen bli nær sagt hva som helst; det er situasjonen og deltakerne som avgjør. I lys av denne avhandlingens teoretiske perspektiver blir all musikk og dans som er laget i fellesskap med fokus på at ønsket teknisitet skal bevares, interkulturell musikk. All musikk og dans som forlenger viktige prosjekter for de involverte, er interkulturell. For enkelte er det å kunne engasjere seg i en kulturtradisjon som vedkommende er sterkt knyttet til, svært viktig. Samtidig kan en ikke gå ut fra at det gjelder alle. Ikke alle er knyttet til en gammel (og for noen eksotisk) tradisjon, og hvorvidt en ønsker å lete opp, knytte seg til og ta vare på en slik tradisjon, bør være opp til den enkelte. Å bevare verdens kulturarv er et prosjekt som mange vil engasjere seg i, både innenfra og utenfra en kultur. Det er ikke i og for seg et problematisk prosjekt, men et prosjekt som av og til vil være klokt å skille fra en søken etter identitet eller anerkjennelse av identitet.

9.6 Musikk som mål og musikk som middel

Når Fargespill understreker at de først og fremst er et kunstprosjekt, som dernest har sosiale ringvirkninger, kan det sies å være i tråd med en et kretsløp som verdsetter kunsten som mål i seg selv, og som gjerne tenkes som en motsetning til instrumentell bruk der kunsten blir et middel til å oppnå noe annet. Kunst og integrering er derfor to ord som henvender seg til ulike kretsløp (Gran, 2002; Solhjell, 1995). Samtidig understreker Fargespill at de ser det som to sider av samme sak, og at det er frustrerende når de som sitter på pengene ikke forstår det. Jeg skal i det følgende forsøke å si noe om hva Simondons perspektiver kan ha å tilføre det som gjerne kalles mål-/middeldebatten.

DeNora (2000) retter oppmerksomheten mot musikkens «krefter» i vid forstand, både hva som er mulig å gjøre med musikk, men også hvordan musikk kan begrense muligheter. Hun beskriver musikk på ulike måter, blant annet som *medium* for sosiale relasjoner (s. 14), som *selv-teknologi* (s. 46), som *protese* (s. 102), som sosialt ordnende *innretning* og som *material, middel og mal* (s. 109-110), som *indikator* for sosiale relasjoner (s. 126) og som *ressurs* (s. 153). Sagt på en annen måte: «[A]esthetic materials can be understood to afford modes of action, feeling and embodiment» (DeNora, 2000, s. 110). Musikk blir dermed et slags multiverktøy, en Swiss Army Knife for livets velsignelser og viderverdigheter.

Herfra kan veien virke kort til en overveiende instrumentell bruk av musikken, en samfunnsøkonomisk nyttetenkning, som stadig er gjenstand for diskusjon i forbindelse med musikkutdanning og kulturpolitikk. Mange påpeker at musikkens egenverdi, som mål i seg selv, forsvinner når den utelukkende blir et middel for å oppnå utenommusikalske mål. Det er en tendens til at kultur blir en 'strategi for alt', som Røyseng og Varkøy (2014, s. 105) formulerer det. En *teknisk rasjonalitet* «synes å gjøre det vanskelig å forstå at vi kan eksistere som annet enn produsenter, konsumenter og ressurser», påpeker Varkøy (2012b, s. 43). Han mener det er mulig å bryte med den frihetsbegrensende formålsrasjonaliseringen dersom den musikalske aktiviteten, erfaringen, tenkningen, får egenverdi som formålsløs *handling*, ikke som arbeid eller produksjon. Et kunstverk motsetter seg en bestemt bruk og åpner for nye erfaringer. Slik er musikalsk erfaring alltid et middel til *lykke*, men lykke i det lange løp, som i «det gode liv». To tilsynelatende forskjellige perspektiver, begge opptatt av bemektigelse, framtrer dermed hos DeNora og Varkøy. DeNora foreslår «a form of grounded contextual aesthetics that links the question of what music is good for to the question of what music is good and that points to Wittgenstein's provocation that 'ethics and aesthetics are one and the same'» (DeNora, 2013, s. 124). Varkøys bekymring er, med Heidegger og Arendt som springbrett (og uten at den er rettet mot DeNora), at «det i prinsippet alltid [er] mulig å stille spørsmålet om hva noe er godt for. Problemet er bare at vi også da alltid stiller akkurat *det* spørsmålet» (Varkøy, 2012b, s. 56).

I lys av denne avhandlingens teoretiske perspektiver blir både DeNoras og Varkøys etterlysninger viktige. Simondon skiller mellom et *teknisk individ* og et *verktøy* (1958/1989). Sakralitet som skjules i objekter som musikk og dans, gjør dem til et verktøy. Objektet betraktes ikke nødvendigvis som et verktøy, men sakraliteten hindrer det i å kunne være noe annet. Verktøyet mister sin *individualitet*. Simondon henviser til Piaget, som påpeker at et verktøy er podet inn i en annen organisme som den skal «forlenge, forsterke og beskytte, men ikke erstatte»¹⁴⁶ (Piaget i Simondon, 1958/2013, s. 344). Når det er snakk om et verktøys eventuelle individualitet, er det selvsagt snakk om en *relativ* autonomi, ifølge Simondon. Musikken lever ikke sitt eget liv uten i relasjon til menneskers tilvirkning og opplevelser. Et teknisk objekt har rett og slett ikke for seg selv et ytre og et indre, slik skapninger har. Det kan jo virke selvsagt, men en kan likevel oppleve at musikken har krefter som trekker mennesket i

¹⁴⁶ «qu'il a pour fonction de prolonger, de renforcer, de protéger, mais non de remplacer» (Piaget i Simondon, 1958/2013, s. 344)

ulike retninger. Et objekts virkemåter kan te seg som galskap, skriver Simondon, den kan virke på måter vi ikke rår over, men det kan ikke gjøre opprør. Sagt med van der Schyff et al. (2016, s. 90) kan det heller ikke vise omsorg. Når kunsten holdes hellig og tillegges verdi i seg selv, er det med tanke på menneskers behov for stadig å oppleve noe nytt på en desinteressert måte. De kreftene som virker i kunsten, er kalibrert av mennesker og «fanget opp» av mennesker.

Når en så diskuterer musikk som verktøy i en interkulturell sammenheng, må en holde ut en slags svimmelhet. Et verktøy er etter Simondons definisjon noe som holder objektet fast i en bestemt funksjon. Det er et middel for å nå et mål, det tjener en bestemt nytte. Samtidig er et interkulturelt objekt, om vi skal følge Simondon, et objekt som ikke lar seg låse av en sakralitet. For at musikken skal fungere som interkulturelt verktøy, kan den ikke samtidig være et verktøy. Dette er en god, gammel innsikt i mål-middel-debatten, men Simondons perspektiver medfører en forskjell, slik jeg ser det. Poenget er her ikke å *ignorere* at musikken er et verktøy. Musikken kan på sett og vis ikke annet enn å være et verktøy. Lener en seg på Simondons perspektiver, er det ikke noe som heter *musikken i seg selv*, og en kan følgelig ikke snakke om at den har verdi i seg selv. Å gå ut fra det gjør musikkobjektet til en blind flekk, en obskur sone for kulturen. Å betrakte handlinger som mål i seg selv, er paradoksalt nok også hva Bourdieu (1980/1990, s. 18) kaller ritualer, selv om det på den ene siden er underforstått et ønske om et fastlagt utbytte og på den andre siden framheves en åpenhet for det nye. Musikkens egenverdi, dens relative autonomi, kan i lys av Simondons perspektiver snarere innebære at den stadig holdes åpen for nye sammenhenger og ny teknisitet. Å løsrive musikken fra en sakralitet blir i så fall ikke gjort av hensyn til musikken. Det å holde musikken åpen skjer av hensyn til skapningers individualitet. Når musikken betraktes som åpen, kan mennesket som står i relasjon til den, være det også.

Musikk i interkulturelle praksiser *bør* derfor betraktes som et verktøy, slik jeg ser det. Ignoreres denne dimensjonen, må det strengt tatt også betraktes som en ønsket funksjon, noe som fortsatt gjør den til et verktøy. Den bør betraktes som et verktøy, men et verktøy som kan overskride sakralitet. En må spørre med DeNora hva musikken til enhver tid skal være godt for, knytte emosjoner til teknisitet, for å sikre de involverte tilstrekkelig handlekraft og forhandlingsmuligheter i fellesskap. Samtidig vil et ensidig fokus på å bevare musikken i henhold til en sakralitet, dømme den etter en lov om alt eller intet, hindre oppdagelsen av ny teknisitet som dukker opp, som ikke var planlagt eller forventet. «Akkurat *det* spørsmålet», hva musikk skal være godt for, stilles alltid underforstått i enhver musikkhandling, og i

interkulturelt perspektiv vil det være hensiktsmessig å legge det for dagen. Da vil det være mulig, som Varkøy etterlyser, å gjøre musikkhandlinger til noe mer enn arbeid og produksjon etter allerede fastlagt teknisitet. Simondon (1958/1989, s. 248) påpeker at arbeid er fremmedgjørende fordi det bare setter individuerte skapninger i relasjon til produksjonen av individuerte objekter, og ignorerer det preindividuelle potensialet (se kapittel 3.4.2). Et transindividuell perspektiv, å betrakte samhandlende skapninger som potensielt mer enn seg selv, gjør ikke musikkhandlinger formålsløse, men åpne for nye formål. Dette krever et samspill mellom en minoritær og en majoritær holdning til musikken. I henhold til Simondon kan ikke kunsten være «fri» uten å aktivere emosjon-teknisitet og teknisitet-sakralitet. Jeg foreslår å spille på lag med nytten. Nytten presenteres, også tidvis hos Simondon, nærmest som noe uetisk, i kunstkretser kanskje nettopp fordi den forsøker å være etisk. Hvis en først skal holde fram etikk som et viktig perspektiv, og det synes jeg en skal, er det mer prekært å påpeke hva som kan skje dersom en går ut fra at musikken *ikke* tjener noen nytte, og kanskje til og med antar at den er umiddelbart og universelt tilgjengelig i kraft av sin unytte. Det er fristende å påpeke at et slikt prosjekt er, nettopp, nytteløst. Musikk kan ikke annet enn å være et verktøy podet inn i omgivelsene, men den kan være løsrevet i den forstand at den er rede til å utføre eller tilby noe annet og noe mer enn vanene tilsier.

Det finnes utvilsomt fordeler med å betrakte musikk i henhold til en bestemt bruk, slik den kan oppfylle ønskelige funksjoner. Det kommer også fordeler med å betrakte musikken som relativt autonom. En av dem er at musikken kan fungere som en gest mellom to eller flere sakraliteter, mellom mennesker som knytter seg til ulike grupper med ulike myter og verdsett. Slik kan musikken på sett og vis være en bro. Samtidig står den til disposisjon for at folk kan utvide sin erfaringshorisont og lære noe nytt. Et prosjekt som Fargespill kan være svært verdifullt med tanke på at det har muligheter til fungere på alle disse måtene. Det avgjørende, slik jeg ser det, ligger imidlertid i å overvåke balansegangen mellom verktøyets åpenhet og lukkethet, og å overvåke den balansen i fellesskap. Hvordan forventes det at musikken skal fungere, og knyttet til hva eller hvem oppstår disse forventningene? Finnes det måter å rigge til musikken slik at det som er ønskelig, kan inkorporeres? Det betyr ikke at en ikke også kan forholde seg minoritært til musikken, at en kan «la musikken styre» og se hva som skjer, men det bør være sjekkpunkter der majoritære, adekvate ideer om musikkens funksjoner kan kalibreres. Dette er spesielt viktig dersom forventningene fra noen av partene knytter seg til at noe eller noen skal representeres, slik det ofte er i interkulturelle sammenhenger.

Et verktøy kan betraktes som et redskap for å skape et objekt. Det vil si at musikken og dansen i Fargespill kan betraktes som et verktøy for å skape et godt samfunn. Samtidig kan også mennesker og deres musikk betraktes som et verktøy for å skape kunst, og for den saks skyld for å skape en arbeidsplass, og denne kunsten eller denne arbeidsplassen kan igjen betraktes som et verktøy for velvære hos dem som kunsten tjener. Hva som er verktøyet og hva som er individet, hva som er middelet og hva som er målet, er ikke entydig. Det hele foregår i nettverk som individer og objekter er knyttet til, og som trekker på deres virkelighet, på deres måte å virke på. Derfor kan det også være vanskelig å bryte ut av en slik «næringskjede», fordi det kan få konsekvenser for andre nettverk en er situert i. Å etterkomme visse ønsker, for eksempel om moderne global musikk hos aktører, kan føre til tap av en ønsket fornemmelse av flerkulturalitet, tap av publikum, tap av støtte, tap av arbeidsplass – alt på grunn av at musikken ikke virker i tråd med behovene. På den ene siden er ikke musikken «fri nok» til å fungere tilfredsstillende for et reelt møte mellom aktører og deres virkeligheter. Samtidig er det nettopp denne ufriheten som understøtter noen av fordelene ved å være med i Fargespill. Når mennesker er bundet til sakrale trosforestillinger, er det nettopp ved å være kompatibel, så å si, med disse trosforestillingene at mennesker og musikk kan få en etterlengtet anerkjennelse, slik Fargespill får av publikum.

Å betrakte musikk som verktøy for interkulturelle praksiser, vil uunngåelig måtte plassere musikken i sammenhenger av kompatibilitet. Samtidig er kriteriet for en interkulturell praksis, om en skal følge Simondon, nettopp å betrakte det tekniske objektet som åpent og ikke bundet av en viss sakralitets lov om alt eller intet. Det er å lete etter det monstrøse ingenmannslandet mellom teknisitet og sakralitet, og mellom mennesker som sverger til ulike spilleregler. Og kanskje vil ikke denne musikken være forståelig eller tiltalende for andre enn dem som har vært med på å lage den.

9.7 Pedagogiske perspektiver

9.7.1 Simondon som frigjøringspedagog

Simondon betrakter teknisk mentalitet som et pedagogisk og samtidig politisk frigjørende redskap.

[M]ennesket frigjør seg fra sin servile situasjon der det er underlagt en avsluttet helhet, ved å lære seg å skape en helhet, å organisere et avsluttet hele som det bedømmer og setter pris på, for ikke å passivt underlegge seg en reell integrasjon. ... Et menneskelig fellesskap, når det kjenner sine egentlige teleologiske mekanismer, er et resultat av den bevisste menneskelige tanke, og det inkorporerer dermed de som skaper dette fellesskapet. Det er et produkt av menneskelig organisatorisk anstrengelse og skaper et samsvar mellom det å være situert og det å situere seg. Menneskets plass i et fellesskap blir dermed en relasjon mellom et element av aktivitet og et element av passivitet, som en blandet tilstand som stadig kan gjentas og perfektioneres, fordi mennesket er avbrutt, men ikke fremmedgjort.¹⁴⁷ (Simondon, 1958/1989, s. 103-104)

Simondon peker her på en forskjell mellom *integrasjon* og *inkorporasjon*. I sakralitetsperspektiv er det vanskelig å inkludere på andre måter enn at mennesker tilpasser seg. De må integreres i det eksisterende, selv om det i dette sakralitetsperspektivet framstår som mangfold. Gjennom teknisk mentalitet er det mulig å legge konkurrerende sakralitet for dagen og forsøke å finne nye løsninger i fellesskap. For Simondon er ikke dette et spørsmål som først og fremst angår institusjoner, det er en pedagogisk holdning. En institusjon kan ikke i seg selv designes til å sørge for inkludering i form av inkorporasjon, med mindre menneskene som er tilknyttet institusjonen har lært seg å organisere en helhet med utgangspunkt i sin egen og andres selvbevarelse. Ved et minoritært perspektiv kombinert med et majoritært perspektiv når sakraliteter går på tvers, kan skapninger være «avbrutt, men ikke fremmedgjort». Når mennesker lærer seg å tenke teknisk, det vil si skape et objekt eller tenke en tanke som fungerer etter ett eller flere bestemte prinsipper, kan de forstå sin egen og andres situasjon og delta i den samfunnsbyggende aktiviteten i tråd med egne ønskelige funksjoner. Samtidig innebærer det å vite at det stadig dukker opp ny teknisitet, slik at eksisterende sammenhenger ikke nødvendigvis er gitt. Mouffe (2013) tar til orde for et *uenighetsfellesskap*¹⁴⁸, et begrep som har kommet i omløp den siste tiden (se for eksempel Enger, 2013, s. 10; Norsk kulturskoleråd, 2016, s. 7). Jeg mener det er et begrep som kan bidra til å fokusere på fellesskapsperspektivet i større grad enn samfunnsperspektivet. Begrepet kan imidlertid være nokså diffust dersom en ikke har klart for seg hva Mouffe legger i det:

¹⁴⁷ [L]’homme se libère de sa situation d’être asservi par la finalité du tout en apprenant à faire de finalité, à organiser un tout finalisé qu’il juge et apprécie, pour n’avoir pas à subir passivement une intégration de fait. ... La société humaine, connaissant ses propres mécanismes téléologiques, résulte de la pensée humaine consciente, et incorpore par conséquent ceux qui la font ; elle est un produit de l’effort humain organisateur, et crée l’adéquation entre le fait d’être situé et le fait du situer. La place de l’homme dans une société devient alors une relation entre un élément d’activité et un élément de passivité, comme un statut mixte susceptible d’être toujours repris et perfectionné, parce qu’il est de l’humain interrompu mais non aliéné. (Simondon, 1958/1989, s. 103-104)

¹⁴⁸ Den norske oversettelsen av Mouffes *agonistic society* har jeg lånt fra Iversen (2014).

In an agonistic politics (...) the antagonistic dimension is always present, since what is at stake is the struggle between opposing hegemonic projects which can never be reconciled naturally, one of the needing to be defeated. It is a real confrontation, but one that is played out under conditions regulated by a set of democratic procedures accepted by the adversaries (Mouffe 2013, s. 9).

Mouffe gjør oppmerksom på hvordan en aldri kan slå seg til ro og tro at en har funnet universelle prinsipper for en institusjon som kan representere alle. Det vil alltid være interessekonflikter og kamp om hegemoniet. Hvordan Mouffe ser for seg at dette skal foregå, og hvordan en slik institusjon skal se ut, er likevel ikke helt lett å få tak på, naturlig nok, ettersom en slik institusjon alltid må være under forhandling. Ved å koble på Simondons tekniske mentalitet kan det være mulig å nærme seg en innfallsvinkel som kan være mer håndgripelig. Den gir ingen fasitsvar, men den peker på hvordan det er mulig å starte med å framskaffe adekvate ideer om viktige funksjoner og se om det er mulig å felle dem inn i samme system. Jeg mener også at uenighetsfellesskapet som begrep er en god påminnelse om at selv om det er mulig å finne mange gode løsninger på felles engasjement, vil det aldri oppstå full enighet i ett og alt, og gruppefellesskapet vil, heldigvis, alltid være under press fra medlemmene i gruppa. Det vil være klokt å betrakte individer som relativt fristilt fra ensemblene som organiseres. Uenighetsfellesskapet som transindividuell størrelse er åstedet for både nye fellesskapstilknytninger og spredning av lojalitet.

Simondon (1965/2014, s. 325) mener teknikk kan betraktes som utdanning for persepsjonen og intellektet. Når det oppstår nye perseptuelle og kognitive inntrykk som ikke stemmer med den eksisterende kulturen eller det eksisterende individet, er det viktig å kunne bringe disse i overensstemmelse. Simondon ser med bekymring på hvordan skoleelever prepareres med kunnskap som er fortolket innen kulturelle, etisk-religiøse rammer. Barn blir «dressert» på den ene siden affektivt-emotivt og på den andre siden perseptuelt-kognitivt, og blir ute av stand til å forstå og undersøke tingenes tilstand *intuitivt*, ved tingenes virkning på en selv, og blir ute av stand til å delta i utvikling av kunnskap og invensjon. Intuisjon dreier seg ikke her om å følge magesfølelsen og umiddelbare innskytelser. Intuisjon er Spinozas (1677/1966) tredje erkjennelsesform, som hos Simondon handler om den doble holdningen til objekter i minoritært og majoritært perspektiv. Utdanning må på den måten «skape en

voksen gjennom et barn»¹⁴⁹ (Simondon, 1958/1989, s. 107), den må bestå i å knytte emosjoner og sakralitet til teknisitet. Teknisitet må forstås i sin «rene» forstand, som overskridende potensial, og ikke bare som en bruksgjenstand låst til kulturelle¹⁵⁰ føringer.

En virkelig lærlingestudie av teknisitet sørger for et større kognitivt og aksiologisk felt i individet og i gruppene. En mengde problemer, for eksempel de som gjelder relasjoner mellom grupper, kan ikke finne sin løsning i kulturelle normer. Ettersom hver gruppe bærer med seg sin egen kultur, føres en mot en konflikt, og generelt sementerer mentale strukturer enheten i hver gruppe, men de er ingen hjelp til å løse konfliktene. Teknisitet er en kraftig læremester når det gjelder planlegging av de funksjonelle nettverkene i et miljø. For lange og blodige konflikter kommer av det som i situasjonen aldri har blitt demystifisert, aldri blitt studert på objektivt nivå ved en mulig planlegging. Den kulturelt opprettholdte bruken tilegnet i barndommen, som nasjonens storhet, de verdifulle prestasjoners mot, nødvendigheten av å vinne de vantro for den sanne religion, kan ikke annet enn å fjerne seg fra en sunn analyse av problemet. Her er kulturen spesielt skjebnesvanger og skadelig, ettersom den er til hinder for en utelukkende adekvat teknisitet. Den fører til regresjon inntil en av utmattelse endelig kommer til en teknisk løsning.¹⁵¹ (Simondon, 1965/2014, s. 327-328)

I sammenheng med Spinozas (1677/1966) tanker om det å kunne la seg affektere, dukker det opp et annet pedagogisk perspektiv. Spinoza tenker seg at «sjelen går over til en større eller mindre fullkommenhet, når den bekrefter noe om sitt legeme, eller en annen del av det, som inneholder mere eller mindre realitet enn før» (Spinoza, 1677/1966, s. 181). Å åpne seg for nye måter å affekteres på er å lære mer å kjenne, det vil si lære mer om seg selv og verden utenfor i kraft av å få adekvate ideer om hvordan disse virker på hverandre. Samtidig er det slik at dersom en skal produsere intersubjektiv kunnskap, det vil si intersubjektivt i den forstand at det er kunnskap mellom to bevisstheter, er det «nødvendig med en kommunikasjon av omstendighetene for bevisstheten» (Simondon, 1958/1989, s. 259).¹⁵²

¹⁴⁹ «en faisant l'adulte à travers l'enfant» (Simondon, 1958/1989, s. 107)

¹⁵⁰ Kulturell må her forstås i sakral forstand, ikke i form av generell kultur.

¹⁵¹ Un tel apprentissage de la technicité assurerait à l'individu et aux groupes un plus vaste champ cognitif et axiologique. Un grand nombre de problèmes, par exemple dans les relations entre groupes, ne peuvent trouver leur solution dans des normes culturelles : comme chaque groupe apporte sa culture propre, on est conduit à un conflit, et généralement les constructions mentales cimentent l'unité de chaque groupe, mais ne sont d'aucun secours pour résoudre les conflits. La technicité est une éducatrice de grande force en matière de planification, de réticulation fonctionnelle d'un milieu ; or, de longs et sanglants conflits proviennent de ce que des situations n'ont jamais été démystifiées, jamais étudiées au niveau objectif d'une planification possible. L'usage de contenus culturels acquis dans l'enfance, comme la gloire nationale, le courage des exploits valeureux, la nécessité de faire triompher la vraie religion sur les infidèles, ne peut qu'éloigner d'une saine analyse du problème : ici, la culture est, comme obstacle à la technicité seule adéquate, particulièrement meurtrière et nocive ; elle conduit à une régression, jusqu'à ce que, par épuisement, on adopte enfin une solution technique. (Simondon, 1965/2014, s. 327-328)

¹⁵² [I]l faut une communication des conditions des consciences pour que la communication des consciences existe. (Simondon, 1958/1989, s. 259)

Bowden (2011, s. 130) påpeker at «for Simondon, knowledge is the structuring of a relation between two relations in pre-individual tension, one of which is in the object and the other in the subject». Det er møter og relasjoner som tvinger fram en individuasjonsprosess. Det interkulturelle møtet i snever forstand, som møte mellom sakraliteter, men også i vid forstand som møter mellom alle preindividuell ladede individer, fordrer at det er en gjensidig utveksling av hvordan den ene affekterer den andre. De må speile hverandres kultur, speile hverandres myter. Det er ikke tilstrekkelig bare å gi seg i kast med å oppleve andres musikk. Det oppstår problemer når vi tror at vi kan lære noe om den andre kun ved egenstudium. Et egenstudium blir nettopp det – et studie av en selv. Vi kan ikke lære noe om den andre uten å sette det sammen med det den andre lærer om oss.

9.7.2 Musikkfagets læreplan i lys av Simondons pedagogikk

I læreplanens formål for musikkfaget står det at «elevenes musikalske bakgrunn og den musikk- og dansekompetansen elevene tilegner seg utenfor skolen, bør tas i bruk i faget der det er naturlig» (Utdanningsdirektoratet, 2006, formål).¹⁵³ Videre blir det naturlig å spørre seg hvor og når dette er naturlig. I Fargespill-manualen framheves følgende kompetansemål i denne sammenhengen:

- delta i leker med et variert repertoar av sanger, rim, regler, sangleker og danser (etter 2. trinn)
-
- synge unisont og flerstemt i gruppe med vekt på intonasjon, klang og uttrykk (etter 7. trinn)
-
- øve inn og fremføre et repertoar av musikk og dans fra ulike sjangere med vekt på rytmisk musikk (etter 10. trinn) (Utdanningsdirektoratet i Håkansson, 2011, s. 68)

Her er vektlegges at elevene kan lære sanger fra ulike steder i verden, gjerne av hverandre. Interkulturelt arbeid dreier seg dermed om å utveksle og lære hverandre det en har med seg. Som jeg påpeker andre steder i denne avhandlingen, kan det å delta i Fargespill tilby mer enn å besøke hverandre på hver sin tue. Det er mulig å lære seg å skape noe felles, og gjennom det lære av og om hverandre. Læreplanens mål for musikkfaget vektlegger «utvikling av kreativitet og skapende evner», men dette er ikke så godt synlig i forbindelse med det flerkulturelle perspektivet og identitetsperspektivet som hefter ved:

¹⁵³ En revidering av læreplanen er på trappenes, slik at det er mulig denne diskusjonen om kort tid er foreldet.

I et flerkulturelt samfunn kan faget medvirke til positiv identitetsdanning gjennom å fremme tilhørighet til ens egen kultur og kulturarv, toleranse og respekt for andres kultur og forståelse for musikkens betydning som kulturbærer og verdiskaper lokalt, nasjonalt og internasjonalt. (Utdanningsdirektoratet, 2016, formål)

Det flerkulturelle knyttes til identitet, tilhørighet og kulturarv, og det interkulturelle som skapende prosess er i liten grad vektlagt. Musikken som «verdiskaper» får i dette tilfellet en klang av noe tilbakeskuende, beskyttende og bevarende. Nå er det ikke slik at lærere trenger flere påbud om hva de burde eller ikke burde ha gjort. I lys av denne avhandlingens perspektiver er likevel nettopp det å lage noe sammen en læringsprosess, fordi en blir nødt til å involvere seg i og forså hva som står på spill for hverandre av teknisitet og sakralitet. I et slikt perspektiv vektlegges i større grad det individuelle som seg selv og mer enn seg selv, og i mindre grad verdens kulturer. Det vil være problematisk å vurdere elever som representanter for kulturer. Perspektiver på verdens musikk bør i dette perspektivet forholde seg til en teknologisk encyklopedi (se kapittel 9.1.1), en kartlegging av funksjoner og spilleregler i et psykososialt perspektiv. Jeg mener videre det vil være klokt å skille mellom det å lære om verdens musikkulturer og det å anerkjenne elevene i klasserommet. Noen elever har en sterk tilknytning til en folkegruppe eller samfunnsgruppe som knytter sin eksistens til en viss musikkform. Det gjelder ikke nødvendigvis alle. Det å få bryne seg på å spille etter mange ulike spilleregler, er imidlertid god kunnskapsproduksjon. Det å skulle forsøke å kombinere dem, er det kanskje i enda større grad. Reelle forhandlinger skjer når viktige spilleregler artikuleres. Hva som er viktig for en, bør ikke uten videre knyttes til en etnisitet eller annen identitet, slik jeg ser det. Det kan hende det spiller en rolle, men identiteten må knyttes til det som faktisk står på spill. Dersom emosjoner og sakralitet knyttes til teknisitet, kan en spille sammen over et litt bredere repertoar enn å skape kultur- og identitetsmøter.

Kunnskapsløftets mål for musikkfaget presiserer at «musikk har ulike funksjoner og også ulik betydning for hver enkelt av oss». Den forholder seg imidlertid også til den samme uttrykkskulturen som rammeplanen for kulturskolen, selv om den er skrevet på et langt tidligere tidspunkt,¹⁵⁴ og det oppstår samme problematikk: «Musikk tar opp i seg, uttrykker og formidler stemninger, tanker og følelser ved alle sider ved det å være menneske. Musikk er derfor en kilde til selverkjennelse og mellommenneskelig forståelse på tvers av tid, sted og

¹⁵⁴ Dette kan tjene som et eksempel på hvordan diskurser er i omløp og ritualiseres over tid.

kultur». Det er altså på bakgrunn av musikkens indeksikale betydninger, dersom en følger Turinos (1999) terminologi, at vi kan møtes i musikken og forstå hverandre, ifølge læreplanen. Som Turino også påpeker, er et slikt indeksikalt fortrolighetsfellesskap som regel bare mulig i små grupper, og det er dermed ikke realistisk å tenke seg at det uten videre skal være en kilde til forståelse på tvers av tid og sted. Læreplanen påpeker da også at «[m]usikkopplevelsen er uforutsigbar, men ikke forutsetningsløs». Jeg vil dvele litt ved denne formuleringen, ettersom den har blitt en «catch phrase» som enkelte mener er en slags kjerneinnsikt og andre mener er tomme dokumentformuleringer. Slik det står, hører jeg et kritisk perspektiv som modererer et estetisk perspektiv: «Musikkopplevelsen er uforutsigbar, men ikke forutsetningsløs». Et estetisk perspektiv som modererer et kritisk perspektiv, ville kanskje si: «Musikkopplevelsen er ikke forutsetningsløs, men den er uforutsigbar». Med Simondon kunne en si: «Musikken er verken forutsetningsløs eller forutsigbar».

9.8 Om å skape seg ut av «en lat og tilfreds humanisme»

For å kunne forstå musikkens som teknisk objekt og hvordan den er knyttet til det psykiske og kollektive, trengs det altså ifølge Simondon (1958/1989) en mekanolog som på samme tid er psykolog og sosiolog. I denne avhandlingen er disse perspektivene operasjonalisert som en studie av det tekniske, det affektivt-émotive og det transindividuelle. Dersom denne typen kunnskap ikke eksisterer blant de som utøver makt, mener Simondon, vil makten utøves på feil grunnlag. Ledere og lærere er i høyeste grad i en slik posisjon, som ikke bare bør etterstrebe denne typen kunnskap selv, men også la det være utgangspunktet for undervisning og læringsmål.

Dette arbeidet for å utvide og utdype kulturen spiller også en viktig filosofisk rolle, fordi den leder til en kritikk av et visst antall myter og stereotyper, slik som den om roboten eller om den perfekte automaten som tjener en lat og tilfreds humanisme¹⁵⁵. (Simondon, 1958/1989, s. 14-15)

Simondon er ikke teknologiskeptiker, snarere tvert imot, men han vil til livs troen på, og frykten for, teknologi uten menneskelig innblanding. Mennesker er bestandig tilstede i det

¹⁵⁵ Cette œuvre d'élargissement et d'approfondissement de la culture a aussi un rôle proprement philosophique à jouer car elle conduit à la critique d'un certain nombre de mythes et de stéréotypes, comme celui du robot, ou des automates parfaits au service d'une humanité paresseuse et comblée (Simondon, 1958/1989, s. 14-15).

som de finner opp, og må ta denne relasjonen i betraktning for å unngå å bli fremmedgjort. Å gå ut fra at musikk virker automatisk eller gjennom magi skyver menneskenes tilstedeværelse i musikken ut av synsfeltet. Ved å ta for seg hvordan musikkhandlinger er investert teknisitet, vil en kunne utdype stereotype forestillinger om musikkulturer eller om musikk som løsrevet fra menneskelig engasjement. Det å «gi tilbake til kulturen den virkelig generelle karakteren som den har mistet»¹⁵⁶ (Simondon, 1958/1989, s. 13) innebærer ikke å betrakte den som universell, men å betrakte den som noe mer enn det som inngår i vanemessig bruk. Å gjøre kulturen generell medfører at tekniske objekter og handlinger problematiseres, behandles og skapes med hensyn til emosjon-teknisitet og sakralitet-teknisitet, og ikke med hensyn til forutinntatt og ritualisert bruk. Slik kan musikk som knyttes til en kultur, en etnisitet eller annen individuell identitet tas på alvor i kraft av funksjonene som settes i spill, og ikke nødvendigvis i kraft av at den er en representant for noe eller noen. En lat og tilfreds humanisme blir utfordret, enten den beskjeftiger seg med musikkulturer i kritisk forstand, der mennesker i ytterste konsekvens aldri kan forstå hverandre gjennom eller samhandle om musikk, eller i liberal forstand, der kulturer betraktes som åpne for gjensidig og uproblematisk utveksling. For Simondon er teknisk mentalitet en metode som både innebærer analyser av og synteser av teknisitet, med et blikk for å innlemme ny teknisitet. Det er ikke nødvendigvis blandingen som er fordelene i og for seg, men det å jobbe seg fram mot musikken til den fungerer for alle. Det dreier seg ikke om nytenkning som en forpliktelse til det nye for nyhetens skyld, men nytenkning for at et fellesskap skal fungere.

Ahmed (2004) skriver om *undringens* fordeler, og jeg leser henne i lys av Spinoza og Simondon.¹⁵⁷ Undringen forholder seg ikke først og fremst til det radikalt nye som oppstår som en engangshendelse, men om en radikaliserings av forholdet til fortiden slik den lever og ånder i nåtiden. Undringen kan føre oss ut av noe og nærmere noe, «not moving into the truth as such, but just towards a reading that [explains] things better» (Ahmed, 2004, s. 181).

It is through wonder that pain and anger comes to life, as wonder allows us to realise that what hurts, and what causes pain, and what we feel is wrong, is not necessary, and can be unmade as well as made. Wonder energises the hope of transformation, and the will for politics. (Ahmed, 2004, s. 181).

¹⁵⁶ «redonner à la culture le caractère véritablement général qu'elle a perdu» (Simondon, 1958/1989, s. 13)

¹⁵⁷ Det er neppe å tøyse det for langt, ettersom Ahmed foruten å vise til Spinoza, også viser til Deleuze, som jo iverksetter mange av Simondons perspektiver.

Ahmed skriver videre at følelser og pedagogikk hører sammen, men understreker at emosjoner ikke bør betraktes som læringsutbytte. Følelser kan operere som blokkeringer, men de kan også åpne opp for kommunikasjon, kanskje nettopp med utgangspunkt i blokkeringene. Emosjoner hører sammen med pedagogikk som en del av læringsprosessen, ikke som resultat. Dermed kan en ikke slå seg til ro med at musikk og dans skaper gode følelser. Det er først i møtene som butter og splitter, når vi oppdager det skjebnesvangre ved veikryssene, at vi virkelig kan lære hverandre å kjenne og etter hvert skape oss ut av det sammen. «Wonder keeps bodies and spaces open to the surprise of others. But we don't know, with such bodies, what we can do» (Ahmed, 2004, s. 183). Vi vet ikke på forhånd om vi kan gjøre det vi hadde drømt om, men vi vet heller ikke på forhånd hvilke nye virkeligheter vi kan få til, dersom vi betrakter musikk og dans som (inter)(kulturelt) verktøy.

Litteraturliste

- Aadland, C. (2012, 10. juni). Vil treffe bergenserne. *Bergens Tidende*. Hentet 9. september 2016, fra <http://www.bt.no/>
- Abril, C. R. (2006). Learning outcomes of two approaches to multicultural music education. *International Society for Music Education*, 24(1), 30-42. doi: 10.1177/0255761406063103
- Abril, C.R. (2007). Functions of a national anthem in society and education: A sociocultural perspective. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (172), 69-87. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/40319367>
- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge.
- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2012). *On being included: Racism and diversity in institutional life*. Durham: Duke University Press.
- Alexander Street. (2017). *Music online: The garland encyclopedia of world music*. Hentet 1. oktober 2017, fra <https://alexanderstreet.com/products/music-online-garland-encyclopedia-world-music>
- Allsup, R. E. (2010). On pluralism, inclusion, and musical citizenship. I S. E. Holgersen & S. G. Nielsen (Red.), *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 12* (Norges musikkhøgskole (NMH)-publikasjoner 2, 2012) (s. 9-30). Hentet fra <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/172672>
- Ansdell, G. (2010). Where performing helps: Processes and affordances of performance in community music therapy. I B. Stige, G. Ansdell, C. Elefant & M. Pavlicevic (Red.), *Where music helps: Community music therapy in action and reflection* (s. 161-187). Farnham: Ashgate.
- Anundsen, T. W. (2014). *Mainstream or marginal? A study of the musical practices of three African immigrant performers in Norway* (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Ansgar Teologiske Høgskole. (s.a.). Hildegunn Marie T. Schuff. Hentet 15. september 2017, fra <https://ansgarhogskole.no/hildegunn-marie-t-schuff>
- Association For Cultural Equity. (s.a.). *The global jukebox*. Hentet 20. mars 2018, fra <https://theglobaljukebox.org>

- Baily, J. & Collyer, M. (2006). Introduction: Music and migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(2), 167-182. doi: 10.1080/13691830500487266
- Baker, G. (2014). *El Sistema: Orchestrating Venezuela's youth*. Oxford: Oxford University.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Baklien, B. & Krogh, U. (2002). *Evaluering av Mosaikk: Et program under Norsk kulturråd*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway; Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bardin, A. (2015). *Epistemology and political philosophy in Gilbert Simondon: Individuation, technics, social systems*. London: Springer.
- Barenboim, D. (2004). *Parallels and paradoxes: Explorations i music and society*. London: Bloomsbury.
- Barth, F. (2002). An anthropology of knowledge. *Current Anthropology*, 43(1), 1-18. doi: 10.1086/324131
- Barthélémy, J.-H. (2013). Glossary: Fifty key terms in the works of Gilbert Simondon. I A. De Boever, A. Murray, J. Roffe & A. Woodward (Red.), *Gilbert Simondon: Being and technology* (s. 203-231). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bayley, A. & Dutiro, C. (2016). Developing dialogues in intercultural music-making. I P. Burnard, E. Mackinlay & K. Powell. (Red.), *The Routledge international handbook of intercultural arts research* (s. 391-403). London: Routledge.
- Becker, J. (2010). Exploring the habitus of listening: Anthropological perspectives. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 127-158). Oxford: Oxford University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, M. J. & Castiglioni, I. (2004). Embodied ethnocentrism and the feeling of culture: A key to training for intercultural competence. I D. Landis, J. M. Bennett & M. J. Bennett (Red.), *Handbook of intercultural training* (3. utg., s. 249-265). Thousand Oaks: SAGE.
- Bergen kommune. (2016, 29. januar). *Mangfoldspris til Fargespill*. Hentet 9. september 2016, fra <https://www.bergen.kommune.no/aktuelt/presserom/pressemeldinger/article-133416>

- Bergen teaterforening. (s.a.). *Statutter Pernillestatuetten og Rampeløkten*. Hentet 9. september 2016, fra <http://teaterforeningen.no/statutter-pernillestatuetten-og-rampelokten/>
- Bergensavisen. (2008, 17. november). Et musikalskt fyrverkeri. Hentet 22. juni 2016, fra <http://www.ba.no/puls/et-musikalskt-fyrverkeri/s/141-3926290>
- Bergensavisen. (2012, 8. november). Fargespillvinneren er trukket. Hentet 27. juni 2016, fra <https://www.ba.no/hvaskjeribergeren/fargespill-vinneren-er-trukket/s/141-6329581>
- Bergh, A. (2007). I'd like to teach the world to sing: Music and conflict transformation. *Musicae Scientiae*, 11(2), 141-157.
- Bergh, A. (2010). *I'd like to teach the world to sing. Music and conflict transformation* (Doktorgradsavhandling). University of Exeter, Exeter. Hentet fra <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=AFB710025B074E923C578464FD0E73F4?doi=10.1.1.474.6684&rep=rep1&type=pdf>
- Bergh, A. & Sloboda, J. (2010). Music and art in conflict transformation: A review. *Music and arts in action*, 2(2), 2-17. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/conflicttransformation/45>
- Bergman, Å & Lindgren, M. (2014). Social change through Babumba and Beethoven: Musical educational ideals of El Sistema. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 96(2), 43-58. Hentet fra http://musikforskning.se/stm-sjm/sites/default/files/pdf/Bergman_Lindgren_STM-SJM_2014_webb.pdf
- Bergman, Å., Lindgren, M. & Sæther, E. (2016). Struggling for integration: Universalist and separatist discourses within El Sistema Sweden. *Music education research*, 18(4), 364-375. doi: 10.1080/14613808.2016.1240765
- Berkaak, O. A. (2002). *Fri for fremmede: En evaluering av signalprosjekt Open Scene*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Berkaak, O. A. (2004). Riksscene for folkemusikk og folkedans: en utredning av Odd Are Berkaak på oppdrag fra Norsk Folkemusikk- og Danselag. *Kvinten* 2004, (1) (vedlegg). Hentet 28. mars 2018, fra http://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS2010/v08/undervisningsmateriale/Berkaak_Odd-Are_-_Riksscene_for_folkemusikk_og_folkedans..pdf
- Beynaud, S. (2014). Okeninkpin. På *Okeninkpin* [CD-single]. [s.l.]: Star Factory Group.

- Bhabha, H. (1996). Culture's in-between. I S. Hall & P. du Gay (Red.), *Questions of cultural identity* (s. 53-60). London: SAGE.
- Bhabha, H. (1994/2004). *The location of culture*. London: Routledge.
- Bjerkestrand, F. (2016, 26. mai). Opprykket. *Bergens Tidende*. Hentet 15. august 2016, fra <http://www.bt.no/>
- Bjørkvold, J. R. (1989). *Det musiske menneske: Barnet og sangen, lek og læring gjennom livets faser*. Oslo: Freidig Forlag.
- Bjørndal, D. (2014, 10. desember). Hyllet Malala fra Grieghallen. *Bergensavisen*. Hentet 9. september 2016, fra <http://www.ba.no/nyheter/hyllet-malala-fra-grieghallen/s/141-7725958>
- Bjånesøy, K. B. (2017, 4. juni). Mai leverte musikalsk: Først kom Eurovision, så kom «Fargespill» og ga oss tilbake troen på verden. *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/>
- Blacking, J. (1987). 'A commonsense view of all music': *Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bohlman, P. V. (1999). Ontologies of music. I N. Cook & M. Everist. (Red.), *Rethinking music* (s. 17-34). Oxford: Oxford University Press.
- Bohlman, P. V. (2002). *World music: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Bohlman, P.V. (2003). Music and culture: Historiographies of disjuncture. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Red.), *The cultural study of music: A critical introduction* (s. 45-56). New York: Routledge.
- Bor, J. (1995). Studying world music: The next phase. I M. Lieth-Philipp & A. Gutzwiller (Red.), *Teaching musics of the world: The second international symposium, Basel, 14-17 October 1993* (s. 61-81). Affalterbach: Philipp Verlag.
- Born, G. (2011). Music and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 16(4), 376-388. doi: 10.1177/1359183511424196
- Born, G. & Hesmondhalgh, D. (Red.). (2000). *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley, California: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1980/1990). *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1997/1999). *Meditasjoner*. Oslo: Pax Forlag.

- Bowden, S. (2011). *The priority of events. Deleuze's Logic of Sense*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Brinkmann, S. & Kvale, S. (2015). *Interviews: Learning the craft of qualitative research interviewing* (3. utg.). Thousand Oaks: SAGE.
- Brown, S., Merker, B. & Wallin, N. L. (2000). An introduction to evolutionary musicology. I N. L. Wallin, B. Merker & S. Brown (Red.), *The origins of music* (s. 3-24). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Brown, S. & Jordania, J. (2011). Universals in the world's music. *Psychology of Music*, 41(2), 229-248. doi: 10.1177/0305735611425896
- Bræin, I. (2011a). Gratis erfaring til salgs. I O. Hamre & S. Saue (Red.), *Fargespill* (s. 30-43). Bergen: Fargespill.
- Bræin, I. (2011b). Forskrekkelser og fornøyelse. I O. Hamre & S. Saue (Red.), *Fargespill* (s. 45-51). Bergen: Fargespill.
- Bryant, L., Smicek, N & Harman, G. (Red.). (2011). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Re.press.
- Burnard, P., Mackinlay, E. & Powell, K. (2016). Introduction and overview. I P. Burnard, E. Mackinlay, and K. Powell (Red.), *Routledge handbook of intercultural arts research* (s. 1-10). London: Routledge.
- Campbell, P. S. (2004). *Teaching music globally: Experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press.
- Campbell, P. S. (2010). *Songs in their heads: Music and its meaning in children's lives* (2. utg.). New York: Oxford University Press.
- Carstensen-Egwuom, I. (2011). Representing an "authentic ethnic identity": Experiences of Sub-Saharan African musicians in an Eastern German city. *Music and Arts in Action*, 3(3), 116-135. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/subsaharanmusicians/71>
- Chackrabarty, D. (2000/2008). *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Chow, R. (2002). *The protestant ethnic & the spirit of capitalism*. New York: Columbia University Press.

- Clayton, M. (2003). Comparing music, comparing musicology. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Red.), *The cultural study of music: A critical introduction* (s. 57-68). New York: Routledge.
- Clayton, M., Sager, R. & Will, U. (2005). In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *European meetings in ethnomusicology*, 11, 1-82. Hentet fra <http://oro.open.ac.uk/2661/1/InTimeWithTheMusic.pdf>
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in in the late twentieth century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Coessens, K. & Östersjö, S. (2014). Habitus and the resistance of culture. I D. Crispin & B. Gilmore (Red.), *Artistic experimentation in music: An anthology* (s. 333-348). Leuven: Leuven University Press.
- Cohen, C. (2008). Music: A universal language? I O. Urbain (Red.), *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*, (s. 26-39). London: I. B. Tauris.
- Columbus Globes. (2016, 8. februar). A more extended history of the globe [Bloggpost]. Hentet 20. oktober 2017, fra <http://www.columbusglobes.com/blog/2016/02/08/extended-history-of-the-globe/>
- Cooley, T. J. & Barz, G. (2008). Casting shadows: Fieldwork is dead! Long live fieldwork! Introduction. I G. Barz & T. J. Cooley (Red.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (2. utg., s. 3-24). New York: Oxford University Press.
- Coupé-décalé. (2017). I *Wikipedia*. Hentet 30. juli 2017, fra <https://fr.wikipedia.org/wiki/Coupé-décalé>
- Cross, I. (2003). Music and biocultural evolution. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Red.), *The cultural study of music: A critical introduction* (s. 19-30). New York: Routledge.
- Cross, I., Laurence, F. & Rabinowitch, T.-C. (2012). Empathy and creativity in group musical practices: Towards a concept of empathic creativity. I G. E. McPherson & G. F. Welch (Red.), *The Oxford handbook of music education* (2. utg., s. 1-21). doi: 10.1093/oxfordhb/9780199928019.013.0023
- Csikszentmihalyi, M. (2002). *Flow: The classic work on how to achieve happiness*. London: Rider.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum*. Bergen: Norsk kulturråd.
- Davidson, J. W. (2017). Performance identity. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 364-382). Oxford: Oxford University Press.

- Davies, S. (2010). Emotions expressed and aroused by music: Philosophical perspectives. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 15-44). Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (1966/2004). On Gilbert Simondon. I *Desert islands and other texts: 1953-1974*, (s. 86-89). Los Angeles; New York: Semiotext(e).
- Deleuze, G. (1968/1994). *Difference & repetition*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1969/1990). *The logic of sense*. London: The Athlone Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980/1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1986/2006). *Foucault*. London: Athlone Press.
- Deleuze, G. (1981/1988). *Spinoza: Practical philosophy*. San Fransisco: City Lights Books.
- Demorest, S. M. & Morrison, S. J. (2003). Exploring the influence of cultural familiarity and expertice on neurological responses to music. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999, 112-117. doi: 10.1196/annuals.1284.011
- Demorest, S. M. & Schultz, S. J. M. (2004). Children's preference for authentic versus arranged versions of world music recordings. *Journal of Research in Music Education*, (52)4, 300-313. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/3345384?seq=1> - [page scan tab contents](#)
- Den Norske Opera & Ballett. [2014]. Fargespill – Ja, vi elsker. Hentet 9. september 2016, fra <https://operaen.no/forestillinger/arkiv/2014/fargespill-ja-vi-elsker/> - sectionIntro
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2010). Emotion as social emergence: Perspectives from music sociology. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 159-183). Oxford: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2013). *Music asylums: Wellbeing through music in everyday life*. Burlington: Ashgate.
- Det norske kongehus. (2016a). Hagefest i Slottsparken: Velkomsttale. Hentet 9. september 2016, fra <http://www.kongehuset.no/tale.html?tid=137662&sek=26947&scope=0>
- Det norske kongehus. (2016b). Hagefest i Slottsparken: Avsluttende ord. Hentet 9. september 2016, fra <http://www.kongehuset.no/tale.html?tid=137663&sek=26947&scope=0>

- Din, I. & Cullingford, C. (2004). Boyzone and bhangra: The place of popular and minority cultures. *Race, Ethnicity and Education*, 7(3), 307-320. doi: 10.1080/1361332042000257083
- Dolphijn, R. & Van der Tuin, I. (2012). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Michigan: Open Humanities Press.
- Drummond, J. (2010). Re-thinking western art music: A perspective shift for music educators. *International Journal of Music Education*, 28(2), 117-126. doi: 10.1177/0255761410362854
- Dueck, B. (2017). Imagining identifications: How musicians align their practices with publics. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 383-402). Oxford: Oxford University Press.
- Dzamarija, M. T. (2017). Innvandrere og deres norskfødte barn: Gruppens sammensetning. I T. Sandnes (Red.), *Innvandrere i Norge 2017* (s. 16-36). Oslo: Statistisk Sentralbyrå. Hentet 18. juli 2018, fra <https://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/attachment/332154?ts=162901a1050>
- Edwards, K. L. (1998). Multicultural music instruction in the elementary school: What can Be achieved? *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, (138), 62-82. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/40318939>
- Ellingsen, A. (2007). *Music and ethnic integration in Norwegian state politics* (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Ellingson, L. L. (2009). *Engaging crystallization in qualitative research: An introduction*. Los Angeles: SAGE.
- Elliott, D. J. & Silverman, M. (2015). Response to commentaries on *Music matters: A philosophy of music education, second edition* (2015). *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, (14)3, 106-130. Hentet fra http://act.maydaygroup.org/articles/ElliottSilverman14_3.pdf
- Elliott, D. J. & Silverman, M. (2017). Identities and musics: Reclaiming personhood. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 27-45). Oxford: Oxford University Press.
- Engelstad, E. (2015, 15. november). Fargerikt festfyrverkeri på mange språk. *Bergens Tidende*. Hentet 15. august 2016, fra <http://www.bt.no/>

- Enger, A., Berdahl, G., Eriksen, A., Hungnes, T., Nåvik, E., Campos, C. L. ... Stavem, E. (2013). *Kulturutredningen 2014*. (NOU 2013:4). Oslo: Departementenes servicesenter, Informasjonsforvaltning. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2013-4/id715404/>
- Eriksen, B. B. (2016, 4. januar). Fargespill er årets hordalending. Hentet 9. september 2016, fra <http://old.hfk.no/Aktuelt/Nyhende/Fargespill-er-arets-hordalending/>
- Espeland, H. (2015, 17. november). Ein song for heimlandet. *Bergens Tidende*. Hentet 22. juni 2016, fra <http://www.bt.no/>
- Fargespill. (s.a.). *Fargespill*. Hentet 28. mars 2018, fra <https://www.facebook.com/Fargespill/>
- Fargespill. (2011). *Fargespill*. [CD]. [Bergen]: Fargespill.
- Fargespill. (2013). *Innspill til Kulturløftet III med bakgrunn i NOU 2013:4 Kulturutredningen 2014* [Høringsuttalelse]. Hentet 28. mars 2018, fra https://www.regjeringen.no/contentassets/94c4bfac03354d338363bd4fd1a1662a/kulturutredningen_190_fargespill_m.pdf
- Fargespill. (2015, 16. mai). *Ja vi elsker: Fargespill* [Videofil]. (Innspilt 17. mai 2014). Hentet 28. mars, 2018, fra https://www.youtube.com/watch?v=KPqIbz_85gU
- Fargespill [TV-program]. (2016, 20. oktober). I A. K. Goberg (Producer), *Hovedscenen*. Oslo: Norsk rikskringkasting. Hentet 28. mars 2018, fra <https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/MKMF21014316/30-10-2016>
- Fargespill. (2017). *Fargespill – KORK*. [CD]. [Bergen]: Fargespill.
- Feld, S. (1994a). Notes on “world beat”. I C. Keil & S. Feld, *Music grooves* (s. 238-246). Chicago: The University of Chicago Press.
- Feld, S. (1994b). From schizophonia ot schismogenesis: On the discourses and commodification practices of “world music” and “world beat”. I C. Keil & S. Feld, *Music grooves* (s. 257-289). Chicago: The University of Chicago Press.
- Feld, S. (2000). A sweet lullaby for world music. *Public Culture*, 12(1), 145-171. doi: 10.1215/08992363-12-1-145
- Felsenstein, R. (2013). From uprooting to replanting: On post-trauma group music therapy for pre-school children. *Nordic Journal of Music Therapy*, 22(1), 69-85, doi: 10.1080/08098131.2012.667824

- Fock, E. (1997). Music – intercultural communication? Micro musics, world music and the multicultural discourse. *Nordicom-information*, (4), 55-65. Hentet 28. mars 2018, fra http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/6_055_066.pdf
- Fock, E. (2000). *Mon farven har en anden lyd? Strejftog i 90'ernes musikliv og ungdomskultur i Danmark*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Fock, E. (2004). *World.dk: Erfaringer fra verdensmusikkprosjekter i skoler og på spillesteder*. [s.l.]: Center for Kulturpolitiske Studier. Hentet fra <http://docplayer.dk/17067795-Eva-fock-world-dk-erfaringer-fra-verdensmusikprojekter-i-skoler-og-paa-spillesteder-center-for-kulturpolitiske-studier-danmarks-biblioteksskole.html>
- Folkestad, G. (2002). National identity and music. I R. MacDonald, D. Hargreaves & D. Miell (Red.), *Musical identities* (s. 151-162). Oxford: Oxford University Press.
- Folkestad, G. (2017). Post-national identities in music: Acting in a global intertextual musical arena. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 122-136). Oxford: Oxford University Press.
- Foucault, M. (1970/1999). *Diskursens orden*. Oslo: Spartacus Forlag A/S.
- Foucault, M. (2001). The subject and power. I J. D. Faubion, J. D. (Red.), *Essential Works of Foucault 1954-1984: Vol. 3. Power*, (s. 326-438). London: Penguin Books.
- Frith, S. (1989). Introduction. I S. Frith (Red.), *World music, politics and social change: Papers from the International Association for the Study of Popular Music* (s. 1-6). Manchester; New York: Manchester University Press.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, S. (2003). Music and everyday life. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Red.), *The cultural study of music: A critical introduction* (s. 92-101). New York: Routledge.
- Frith, S. (2007/2015). Live music. I J. Shepherd & K. Devine (Red.), *The Routledge reader on the sociology of music* (s. 269-276). New York: Routledge.
- Fuhr, J. (2011). “6/8 rhythm” meets “lova-tsofina”: Experiencing Malagasy music. *Music and Arts in Action*, 3(3), 56-76. Hentet 28. mars 2018, fra <http://www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/malagasy-music>
- Gabrielsson, A. (2010). Strong experiences with music. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 547-574). Oxford: Oxford University Press.

- Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 367-400). Oxford: Oxford University Press.
- García, M. E. P. (2014). Music and reconciliation in Colombia: Opportunities and limitations of songs composed by victims. *Music and Arts in Action*, 4(2), 24-51. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicreconciliationcolombia>
- Garofalo, R. (2010). Politics, mediation, social context, and public use. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 725-754). Oxford: Oxford University Press.
- Geertz, C. (1973). Thick description: Toward an interpretive theory of culture. I C. Geertz. *The interpretation of cultures: Selected essays* (s. 3-30). New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Gemeinschaft og Gesellschaft. (2017). I *Wikipedia*. Hentet 28. mars 2018, fra https://en.wikipedia.org/wiki/Gemeinschaft_and_Gesellschaft
- Gibert, M.-P. (2011). Transnational ties and local involvement: North African musicians in and beyond London. *Music and Arts in Action*, 3(3), 92-115. Hentet 28. mars 2018, fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/transnationalties/70>
- Gibson, J. J. (1979/2015). *The ecological approach to visual perception*, New York: Taylor & Francis.
- Gilbert, J. (2004/2015). From signification to affect. I J. Shepherd & K. Devine (Red.), *The Routledge reader on the sociology of music* (s. 369-376). New York: Routledge.
- Goffman, I. (1959/2002). Front and back regions of everyday life. I Highmore, B. (Red.), *The everyday life reader* (s. 50-57). London; New York: Routledge.
- Gran, A. B. (2002). *Mosaikk – når forskjellen forener: Evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Green, L. (1988). *Music on deaf ears: Musical meaning, ideology and education*. Manchester: Manchester University Press.
- Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*. Aldershot: Ashgate.
- Green, L. (Red.). (2011). *Learning, teaching and musical identity: Voices across cultures*. Bloomington: Indiana University Press.

- Gressgård, R. (2007). 'Det beste fra to kulturer': Frihet og fellesskap. I Ø. Fuglerud & T. H. Eriksen (Red.), *Grenser for kultur? Perspektiver fra norsk minoritetsforskning* (s. 80-110). Oslo: Pax Forlag.
- Grossberg, L. (2010). *Cultural studies in the future tense*. Durham: Duke University Press.
- Grossberg, L. (1996). Identity and cultural studies: Is that all there is? I S. Hall & P. du Gay (Red.), *Questions of cultural identity* (s. 87-107). London: SAGE.
- Gullestad, M. (2004). Blind slaves of our prejudices: Debating 'culture' and 'race' in Norway. *Ethnos*, 69(2), 177-203. doi: 10.1080/0014184042000212858
- Guy, N. (2002). "Republic of China national anthem" on Taiwan: One anthem, one performance, multiple realities. *Ethnomusicology*, 46(1), 96-119. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/852809>
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. I J. Rutherford (Red.), *Identity: Community, culture, difference* (s. 222-237). London: Lawrence and Wishart.
- Hallam, S. (2017). Musical identity, learning, and teaching. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 475-492). Oxford: Oxford University Press.
- Hamre, O. (2011a). Hva er Fargespill? I O. Hamre & S. Saue (Red.), *Fargespill* (s. 12-15). Bergen: Fargespill.
- Hamre, O. (2011b). Bakgrunnen for Fargespill. I O. Hamre & S. Saue (Red.), *Fargespill* (s. 16-19). Bergen: Fargespill.
- Hamre, O. (2011c). Fargespillfilosofien. I O. Hamre & S. Saue (Red.), *Fargespill* (s. 52-57). Bergen: Fargespill.
- Hamre, O. & Saue, S. (Red.). (2011). *Fargespill*. Bergen: Fargespill.
- Hamre, O. & Saue, S. (Red.). (2012). *Kaleidiscoppe*. Bergen: Kaleidoscope.
- Hannerz, U. (1997). Flows, boundaries and hybrids: Keywords in Transnational Anthropology. *Transnational Communities*. Stockholm: Stockholm University Press.
- Hara, M. (2017). Sustaining the assemblage: How migrant musicians cultivate and negotiate their musicianship. I *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 18*. Norges musikkhøgskole (NMH-publikasjoner 8, 2017) (s. 295-315).
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. New York: Routledge.

- Hargreaves, D. J., Miell, D. & MacDonald, R. A. R. (2002). What are musical identities, and why are they important? I R. MacDonald, D. Hargreaves & D. Miell (Red.), *Musical identities* (s. 1-20). Oxford: Oxford University Press.
- Hargreaves, D. J., MacDonald, R. & Miell, D. (2017). The changing identity of musical identities. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 3-23). Oxford: Oxford University Press.
- Harrison, K. (2012). Epistemologies of applied ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 56(3), 505-529. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.56.3.0505>
- Hauge, S. (2007, 16. oktober). *Kulturarbeidarpris til «Fargespill»*. Hordaland Fylkeskommune. Hentet 9. september 2017, fra <http://old.hfk.no/Aktuelt/Arkiv-nyhende/2007/Oktober/Kulturarbeidarpris-til-Fargespill/>
- Hebert, D. G. (2010). Ethnicity and music education: Sociological dimensions. I R. Wright (Red.), *Sociology and music education* (s. 93-114). Farnham: Ashgate.
- Hebert, D. G. & Kertz-Weltzel, A. (Red.). (2012). Patriotism and nationalism in music education. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Hebert, D. G., Martinsen, T. & Hosbond, K. (2010). Launching the Nordic Master of Global Music programme. *The Finnish Journal of Music Education*, 13(1), 88-91. Hentet fra http://sites.uniarts.fi/documents/166984/205664/FJME_VOL13nro1_nettersio.pdf/c0f4175a-c2b7-4aa2-b08c-b9e156a0a514
- Hemetek, U. (2015). Applied ethnomusicology as an intercultural tool: Some experiences from the last 25 years of minority research in Austria. I S. Pettan & J. T. Titon (Red.), *The Oxford handbook of applied ethnomusicology* (s. 229-277). Oxford: Oxford University Press.
- Henningsen, E., Berkaak, O. A. & Skålnes, S. (2010). *Mangfoldsåret: Muligheter og motsigelser i politikken for et flerkulturelt kulturliv* (NIBR-rapport 18, 2010). Oslo: Norsk institutt for by- og regionsforskning. Hentet 18. juli 2018, fra <https://evalueringsportalen.no/evaluering/mangfoldsaret-muligheter-og-motsigelser-i-politikken-for-et-flerkulturelt-kulturliv/Mangfoldsaret%20NIBR%202010-18.pdf/@@inline>
- Higgins, K. M. (2012). Biology and culture in musical emotions. *Emotion Review*, 4(3), 273-282. doi: 10.1177/1754073912439762

- Hill, J., Golden Sounds & Shakira. (2010). *Waka Waka*. På *Waka Waka* [CD]. [s.l.]: Sony Music.
- Hovde, S. S. (2013). *Global musicking: Om innvandring og den farlige forskjelligheten* (Doktorgradsavhandling). Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Huron, D. (2015). Affect induction through musical sounds: An ethological perspective. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 370(20140098), 1-7. doi: 10.1098/rstb.2014.0098
- Huron, D. & Margulis, E. H. (2010). Musical expectancy and thrills. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 575-604). Oxford: Oxford University Press.
- Høgskulen på Vestlandet (s.a.). *Interkulturell pedagogikk og fargespelmetodikk*. Hentet 2. juni 2017 fra <https://www.hvl.no/studier/studieprogram/2017h/bped-int/>
- Høydahl, E. (2014). *Innvandrere og norskfødte med innvandrerforeldre i Bergen*. Oslo; Kongsvinger: Statistisk sentralbyrå. Hentet fra https://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/_attachment/182514?_ts=146dc7bb000
- Håkansson, M. (2011). Fargespill og læreplanen. I O. Hamre & S. Saue (Red.), *Fargespill* (s. 68-69). Bergen: Fargespill.
- Idika, C. (2015). The primacy of question and the task of intercultural philosophy *InterCultural Philosophy*, (2), 13-30. Hentet 28. mars 2018, fra <http://interculturalphilosophy.com/wp-content/uploads/2016/04/Idika-Question.pdf>
- Ilari, B. (2017). Children's ethnic identities, cultural diversity, and music education. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 527-542). Oxford: Oxford University Press.
- Iliadis, A. (2013). A new individuation: Deleuze's Simondon connection. *Media Tropes*, 4(1), 83-100. Hentet 28. mars 2018, fra <http://www.mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/20385/16793>
- Integrerings- og mangfoldsdirektoratet. (s.a.). *Integreringen i Bergen kommune: Tall og statistikker over integreringen i kommunen*. Hentet 18. juli 2018, fra [https://www.imdi.no/tall-og-statistikk/steder/K1201/befolkning/befolkning_hovedgruppe/enkeltaar/@\\$u=prosent;\\$y=2017;innvkat5=innvandrere%2Cbef_u_innv_og_norskf%2Cnorskfodte_m_innvf;kjonn=alle](https://www.imdi.no/tall-og-statistikk/steder/K1201/befolkning/befolkning_hovedgruppe/enkeltaar/@$u=prosent;$y=2017;innvkat5=innvandrere%2Cbef_u_innv_og_norskf%2Cnorskfodte_m_innvf;kjonn=alle)

- Integrerings- og mangfoldsdirektoratet. (2014). *Innvandring og integrering: Holdninger og erfaringer blant personer med innvandrerbakgrunn* (Integreringsbarometeret 2013/2014). Hentet 28. mars 2018, fra <https://www.imdi.no/om-imdi/rapporter/2014/integreringsbarometeret-2013-2014/>
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ja, vi elsker dette landet. (2017, 10. september). I *Wikipedia*. Hentet 28. mars 2018, fra https://no.wikipedia.org/wiki/Ja,_vi_elsker_dette_landet
- Johansen, A. (1995). *Den store misforståelsen: «Kulturarv» og «nasjonal egenart» i norgesreklame og politisk kultur: En advarsel*. Oslo: Spartacus forlag; Tiden norsk forlag.
- Jones, A. & Jenkins, K. (2008). Indigenous discourse and “the material”: A post-interpretivist argument. *International Review of Qualitative Research*, 1(2), 125-144. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/10.1525/irqr.2008.1.2.125>
- Juslin, P. N. & Timmers, R. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 453-489). Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, P. N., Liljeström, S., Laukka, P., Västfjäll, D. & Lundqvist, L.-O. (2011). Emotional reactions to music in a nationally representative sample of Swedish adults: Prevalence and causal influences. *Musicae Scientiae*, 15(2), 174-207. doi: 10.1177/1029864911401169
- Jørgensen, M. W. & Phillips, L. (1999). *Diskursanalyse som teori og metode*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kabir, A. J. (2011). Salsa/Bhangra: Transnational rhythm cultures in comparative perspective. *Music and Arts in Action*, 3(3), 40-55. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/salsabhangra>
- Karlsen, S. & Westerlund, H. (2010). Immigrant students' development of musical agency: Exploring democracy in music education. *British Journal of Music Education*, 27(3), 225-239. doi: 10.1017/S0265051710000203
- Karlsen, S. (2011). Fra teori til metodisk verktøy: Operasjonalisering av begrepet ‘musikalsk aktørskap’ som eksempel på utvikling av analyseredskap. I P. Dyndahl, T. O. Engen & L. I. Kulbrandstad (Red.), *Lærerutdanningsfag, forskning og forskerutdanning: Bidrag til kunnskapsområder i endring*, (s. 161-184). Vallset: Oplandske Bokforlag.

- Karlsen, S. (2013). Immigrant students and the “homeland music”: Meanings, negotiations and implications. *Research Studies in Music Education*, 35(2), 161-177. doi: 10.1177/1321103X13508057
- Karlsen, S. (2014). Inkludering – av hva og av hvem? En problematisering av musikkpedagogisk praksis i det flerkulturelle samfunnet. I S. E. Holgersen, E. Georgii-Hemming, S. G. Nielsen & L. Väkevä (Red.), *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 15*. Norges musikkhøgskole (NMH-publikasjoner 8, 2014) (s. 61-84). Hentet fra https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2372696/NMPF_aarbok_15_hel.pdf?sequence=2
- Karlsen, S., Westerlund, H. & Miettinen, L. (2016). Intercultural practice and research in higher music education: The imperative of an ethics-based rationale. I P. Burnard, E. Mackinlay & K. Powell. (Red.), *The Routledge international handbook of intercultural arts research* (s. 369-379). London: Routledge.
- Kavlifondet. (s.a.). «Ja, vi elsker». Hentet 21. juni 2017, fra <https://kavlifondet.no/2014/02/ja-vi-elsker/>
- Keil, C. (1994). Motion and feeling through music. I C. Keil & S. Feld, *Music grooves* (s. 53-76). Chicago: The University of Chicago Press.
- Kent, G. (2008). Unpeaceful music. I O. Urbain (Red.), *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*, (s. 104-114). London: I. B. Tauris.
- Kiwan, N. & Meinhof, U. H. (2011). Music and migration: A transnational approach. *Music and Arts in Action*, 3(3), 3-20. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicandmigration/65>
- Knudsen, J. S. (2005). Sted, tilhørighet og musikk i et innvandremiljø. I O. Alsvik (Red.), *Musikk, identitet og sted*, (s. 258-288). Oslo: Norsk lokalhistorisk institutt.
- Knudsen, J. S. (2011). Music of the multiethnic majority: A postnational perspective. *Music and Arts in Action*, 3(3), 77-91. <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/multiethnic/69>
- Knudsen, J. S. (2014). Den nasjonale minneseremonien etter 22. juli 2011. I J. S. Knudsen, M. S. Skånland & G. Trondalen (Red.), *Musikk etter 22. juli* (s. 49-72). Oslo: Norges musikkhøgskole.

- Knudsen, J. S. & Berkaak, O. A. (1998). *Følg tonen verden rundt!: prosjekt flerkulturelle musikk møter i Akershus: evalueringsrapport*. [Oslo]: Akershus fylkeskommune. Hentet fra <http://folk.uio.no/janskn/rapport98.htm>
- Knudsen, S. Ø. (2016, 23. juni). *En stor gave*. Hentet 28. mars 2018, fra <https://rikskonsertene.squarespace.com/nyheter/2362016-1>
- Kleveland, G. (2015, 29. januar). Et klangrikt fellesskap. *Ballade.no*. Hentet 28. mars 2018, fra <http://www.ballade.no/sak/et-klangrikt-fellesskap/>
- Krag, C. (2014). Harald 1 Hårfagre. I *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 23. juni 2017, fra https://nbl.snl.no/Harald_1_Hårfagre
- Kraidy, M. M. (2005). *Hybridity, or the cultural logic of globalization*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kubik, G. (1994). Ethnicity, cultural identity, and the psychology of culture contact. I G. Béhague (Red.), *Music and black ethnicity: the Caribbean and South America* (s. 17-46). New Brunswick: Transaction Publishers.
- Kulset, N. B. (2014, 17. november). Fargespill [Bloggpost]. Hentet fra <https://norabkulset.com/2014/11/17/fargespill/>
- Kulset, N. B. (2015). Sang som sosialt handlingsberedskap for andrespråklæringen i barnehagen: «Det doble dilemma» i lys av Bourdieu. I S. Kibsgaard og M. Kanstad (Red.), *Lek og samspill i et mangfoldsperspektiv* (s. 79-95). Bergen: Fagbokforlaget.
- Kuuse, A.-K., Lindgren, M. & Skåreus, E. (2016). «The feelings have come home to me.» Examining advertising films on the Swedish website of El Sistema. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(1) 187-215. Hentet fra http://act.maydaygroup.org/articles/KuuseLindrenSkareus15_1.pdf
- Kvaal, C. (2017). Crossing affordances: Hybrid music as a tool in intercultural music practices. I *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 18*. Norges musikkhøgskole (NMH-publikasjoner 8, 2017) (s. 117-132).
- Kvifte, T. (2001). Hunting for gold at the end of the rainbow: Identity and global romanticism: On the roots of ethnic music. *Popular Musicology Online*, (4). Hentet fra <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/kvifte.html>
- Kvifte, T. (2014). Teknologien og tradisjonen: Noter og opptak nok en gang. *Musikk og tradisjon*, 28, 7-26. Hentet fra <http://ojs.novus.no/index.php/MOT/article/view/687/682>

- Kvifte, T. (2016, 19. oktober). Fargespill og eksotifiserende akademikere. *Ballade.no*. Hentet 18. juli 2018, fra <http://www.ballade.no/sak/fargespill-og-eksotifiserende-akademikere/>
- Langenkamp, H. (2017). Contested imaginaries of collective harmony: The poetics and politics of “Silk Road” nostalgia in China and the West. I H.-L. Yang & M. Saffle (Red.), *China and the West: Music, representation, and reception* (s. 243-264). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and form: A theory of art*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- Latour, B. (1991/1996). *Vi har aldri vært moderne*. Oslo: Spartacus forlag.
- Latour, B. (2011). Reflections on Etienne Souriau’s *Les différents modes d’existence*. I L. Bryant, N. Smicek & G. Harman (Red.), *The speculative turn: Continental materialism and realism* (s. 304-333). Melbourne: Re.press.
- Latour, B. (2013). *An inquiry into modes of existence*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, B. & Woolgar, S. (1979/1986). *Laboratory life*. Princeton: Princeton University Press.
- Laurence, F. (2008). Music and empathy. I O. Urbain (Red.), *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*, (s. 13-25). London: I. B. Tauris.
- Law, J. (2004). *After method: Mess in social science research*. London: Routledge.
- Lenette, C. & Procopis, B. (2016). ‘They change us’: The social and emotional impacts on music facilitators of engaging in music and singing with asylum seekers. *Music and Arts in Action*, 5(2), 55-68. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/136/pdf>
- Lomax, A. (1949/2003). Tribal voices in many tongues. I R. D. Cohen (Red.). *Alan Lomax: Selected writings (1934-1997)*, (s. 107-112). New York: Routledge.
- Lomax, A. (1961/2003). Song structure and social structure. I R. D. Cohen (Red.). *Alan Lomax: Selected writings (1934-1997)*, (s. 248-274). New York: Routledge.
- Longfellow, H. W. (1846). *Outre-mer: A pilgrimage beyond the sea*. Cambridge: Metcalf and Company.
- Lum, C.-H. (2017). My country, my music: Imagined nostalgia and the crisis of identity in a time of globalization. *International Journal of Music Education*, 35(1), 47-59. doi: 10.1177/07720255761415619425
- Lundberg, D., Malm, C. & Ronström, O. (2000). *Musik medier mångkultur: Föreningar i svensk musiklandskap*. Hedemora: Gidlund.

- Lykke, N. (2010). *Feminist studies: A guide to intersectional theory, methodology and writing*. New York: Routledge.
- MacLure, M. (2008). Broken voices, dirty words: On the productive insufficiency of voice. I A. Jackson & L. Mazzei (Red.), *Voice in qualitative inquiry: Challenging conventional, interpretive, and critical conceptions in qualitative research*, (s. 97–113). London: Routledge.
- MacLure, M. (2013). Researching without representation? Language and materiality in post-qualitative methodology. I *International Journal of Qualitative Studies in Education* 6(26), s. 658–667. doi: 10.1080/09518398.2013.788755
- Mall, R. A. (2014). Intercultural philosophy: A conceptual clarification. *Confluence: Online Journal of World Philosophies*, 1, 67-84. Hentet fra <https://scholarworks.iu.edu/iupjournals/index.php/confluence/article/view/514/25>
- Mangset, P. (2012). *Demokratisering av kulturen? Om sosial ulikhet i kulturbruk og deltakelse*. Bø: Telemarksforskning. Hentet fra <https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/filer/2006.pdf>
- Manning, E. (2013). *Always more than one: Individuation's dance*. Durham: Duke University Press.
- Mars, A., Sæther, E. & Folkestad, G. (2015). Musical learning in a cross-cultural setting: A case study of Gambian and Swedish adolescents in interaction. *Music Education Research*, 17(3), 296–311. doi: 10.1080/14613808.2014.930120
- Marsh, K. (2012). "The beat will make you be courage": The role of a secondary school music program in supporting young refugees and newly arrived immigrants in Australia. *Research Studies in Music Education*, 34(2) 93-111. doi: 10.1177/1321103X12466138
- Marsh, K. & Dieckmann, S. (2016). Interculturality in the playground and playgroup: Music as shared space for young immigrant children and their mothers. I P. Burnard, E. Mackinlay & K. Powell. (Red.). *The Routledge international handbook of intercultural arts research*, (s. 358-368). London: Routledge.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Mazzei, L. A. (2013): A voice without organs: Interviewing in posthumanist research. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26(6), 732-740. doi: 10.1080/09518398.2013.788761

- Mazzola, A. (2016). The Flemish Lions singing: Community imagination and historical legitimisation of nationalism at the 76th Flemish National Song Festival. *Music and Arts in Action*, 5(2), 20-38. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/131/pdf>
- McCrary, J. (2000). Ethnic majority/minority status: children's interactions and affective responses to music. *Journal of Research in Music Education*, 48(3), 249-261. doi: 10.2307/3345397
- Medaasprisen. (2015). *Om Medaasprisen*. Hentet 9. september 2016, fra <http://medaasprisen.no/om-medaasprisen/>
- Mehndi, D. (1998). Tunak tunak tun. På *Tunak tunak tun* [CD]. [s.l]: Magnasound Media; Sony Music India.
- Meinhof, U. H. & Schiller, N. G. (2011). Singing a new song? Transnational migration, methodological nationalism and cosmopolitan perspectives. *Music and Arts in Action*, 3(3), 21-39. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/singingnewsong/64>
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Middleton, R. (2003). Introduction. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Red.), *The cultural study of music: A critical introduction* (s. 1-15). New York: Routledge.
- Moberg, F. & Hamre, O. (2014, 27. august). Ja, vi elsker? *Bergens Tidende*. Hentet 20. oktober 2017, fra https://www.bt.no/btmener/kronikk/i/avAka/Ja_vielsker
- Moberg, F., Pedersen, A. E., Hamre, O., Saue, S., Tunestveit, S. R., Berge, K. & Guino-o, E. (2016, 17. oktober). Ja til god forskning om Fargespill. *Ballade.no*. Hentet 20. oktober 2016, fra <http://www.ballade.no/sak/ja-til-god-forskning-om-fargespill/>
- Moe, R. C. (2015). *Kunst og kultur som felles møteplass: En studie av bruken av kunst og kultur på Verdensmester'n mottaksskole i Larvik* (Masteroppgave, Høgskolen i Telemark). Hentet 2. juni 2017, fra <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2438861>
- Monoskop. (2017). *Gilbert Simondon*. Hentet 2. juni 2017, fra https://monoskop.org/Gilbert_Simondon
- Monson, I. (1999). Riffs, repetition, and theories of globalization. *Ethnomusicology*, 43(1), 31-65. Hentet fra http://wayneandwax.com/pdfs/monson_riffs-repetition.pdf

- Morrison, S. J., Demorest, S. M., Campbell, P. S., Bartolome, S. J. & Roberts, J. C. (2013). Effect of intensive instruction on elementary students' memory for culturally unfamiliar music. *Journal of Research in Music Education*, 60(4), 363–374. doi: 10.1177/0022429412462581
- Morton, C. (2001). Boom diddy boom boom: Critical multiculturalism and music education. *Philosophy of Music Education Review*, 9(1), 32-41. Hentet fra <https://www.jstor.org/stable/pdf/40495451.pdf?refreqid=excelsior%3Aa4c86e7fb422cb694eb1e69159597ef5>
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics: Thinking the world politically*. London: Verso.
- Mæland, P. A. (2016, 24. juni). Sjekk kongefamiliens program i Bergen. *Bergens Tidende*. Hentet 9. september 2016, fra <http://www.bt.no/nyheter/lokalt/Sjekk-kongefamiliens-program-i-Bergen-587b.html>
- Nettle, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nilsson, Ø. (2016). «Fargespill fikk Herman Friele på beina». *Bergensavisen*. Hentet 27. juni 2016, fra <http://www.ba.no/>
- Norsk kulturskoleråd. (s.a.) *Fargespill – Flere farger*. Hentet 2. juni 2017, fra <http://www.kulturskoleradet.no/vi-tilbyr/arrangement/fargespill-flere-farger>
- Norsk kulturskoleråd. (2016). *Rammeplan for kulturskolen: Mangfold og fordypning*. [Oslo]: Norsk kulturskoleråd. Hentet fra <http://www.kulturskoleradet.no/rammeplanseksjonen/rammeplanen>
- O'Flynn, J. (2005). Re-appraising ideas of musicality in intercultural contexts of music education. *International Journal of Music Education*, 23(3), 191-203. doi: 10.1177/0255761405058238
- Odland, A. M. (2016). Forstår ikke hvorfor entreprenørskap er et fyord. *Musikkultur*. Hentet 23. september 2017, fra <http://musikkultur.no/nyheter/forstar-ikke-hvorfor-entreprenorskap-er-et-fyord-6.54.357686.d5c4f544db>
- Orth, J. (2005). Music therapy with traumatized refugees in a clinical setting. *Voices*, 5(2). Hentet fra <https://voices.no/index.php/voices/article/view/227/171>
- Osloworld. (2015, 2. september). *Verden i Oslo – Oslo World Music Festival 2014* [videofil]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=ZJz2MDqSAwM>

- Pavlicevic, M. & Ansdell, G. (Red.). (2004). *Community music therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Pedersen, A. E. & Moberg, F. (2017). Response to Thomas Solomon's article "The play of colors: Staging multiculturalism in Norway". *Danish Musicology Online*, 8, 45-52. Hentet 28. mars 2018, på http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_08/dmo_08_artikel_04.pdf
- Pettan, S. (2010). Applied ethnomusicology: Bridging research and action. *Music and Arts in Action*, 2(2), 90-93). Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/ethnomusicology>
- Pettan, S. (2015). Applied ethnomusicology in the global arena. I S. Pettan & J. T. Titon (Red.), *The Oxford handbook of applied ethnomusicology* (s. 29-52). Oxford: Oxford University Press.
- Piaget, J. (1964/1973). *Barnets psykiske utvikling*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Portera, A. (2011). Intercultural and multicultural education: Epistemological and semantic aspects. I C. A. Grant & A. Portera. (Red.). *Intercultural and multicultural education: Enhancing global interconnectedness*, (s. 12-30). New York: Routledge.
- Pruitt, L. J. (2011). Music, youth, and peacebuilding in Northern Ireland. *Global Change, Peace & Security*, 23(2), 207-222, DOI: 10.1080/14781158.2011.580961
- Puwar, N. (2004). Thinking about making a difference. *The British Journal of Politics and International Relations*, 6 (65-80). Hentet fra <http://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1467-856X.2004.00127.x>
- Rabinowitch, T.-C., Cross, I. & Burnard, P. (2012). Long-term musical group interaction has positive influence on empathy in children. *Psychology of Music*, 41(4), 484-498. doi: 10.1177/0305735612440609
- Rasmussen, H. W. (Produsent). (2016, 8. juni). *Kulturhuset* [Radioprogram]. Oslo: Norsk rikskringkasting. Hentet 25. juni 2016, fra <https://radio.nrk.no/serie/kulturhuset-hovedsending/MKTR15011316/08-06-2016#t=1m5s>
- Regelski, T. (2016). Music, music education, and institutional ideology: A praxial philosophy of musical sociality. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(2), 10-45. Hentet fra http://act.maydaygroup.org/articles/Regelski15_2.pdf

- Reklamefilmercom. (2010, 25. oktober). *Ringnes reklame: Norwegian Inherited Stiffness Syndrom* [Videofil]. Hentet 30. juli 2017, fra https://www.youtube.com/watch?v=hGOLJIZW_qc
- Rice, T. (2008). Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology. I G. Barz & T. J. Cooley (Red.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (2. utg., s. 42-61). New York: Oxford University Press.
- Rice, T. (2014/2017). Ethnomusicology in times of trouble. I T. Rice, *Modeling ethnomusicology* (s. 233-254). New York: Oxford University Press.
- Richardson, L. & St. Pierre, E. (2005). Writing: A method of inquiry. I N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln (Red.), *The SAGE handbook of qualitative research* (3. utg., s. 959-979). Thousand Oaks: SAGE.
- Riiser, S. (2010). National identity and the West-Eastern Divan Orchestra. *Music and Arts in Action*, 2(2), 19-37. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/nationalidentity>
- Rizwan, S. (2016). How Daler Mehndi's «Tunak Tunak Tun» became a global viral phenomenon. Hentet 30. juli 2017, fra https://www.buzzfeed.com/sahilrizwan/tunak-tunak-tun?utm_term=.amBZ8qE7N#.mx8nOE3VQ
- Robertson, C. (2010). Music and conflict transformation in Bosnia: Constructing and reconstructing the normal. *Music and Arts in Action*, 2(2), 38-55. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/conflicttransformationbosnia>
- Rock, P. (2001). Symbolic interactionism and ethnography. I P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland & L. Lofland (Red.). *Handbook of ethnography*, (s. 26-38). London: SAGE.
- Rosabal-Coto, G. (2016). Costa Rica's SINEM: A perspective from postcolonial institutional ethnography. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(1), 154-187. Hentet fra http://act.maydaygroup.org/articles/Rosabal-Coto15_1.pdf
- Ruud, E. (1997). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, E. (2011). Musikk med helsekonsekvenser: Et musikkpedagogisk prosjekt for ungdommer i en palestinsk flyktningleir. *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 12*. Norges musikkhøgskole (NMH-publikasjoner 2, 2011) (s. 59-80). Hentet fra

https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/172289/Ruud_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Rønningen, A. (2015). *Det etniske steget: En drøfting av kulturelt mangfold i pedagogiske tekster for musikk for norsk ungdomsskole* (Doktorgradsavhandling). Norges Musikkhøgskole, Oslo.
- 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), s. 101-125. Hentet fra http://act.maydaygroup.org/articles/RøysengVarkøy13_1.pdf
- Sandoval, E. (2016a). Music in peacebuilding: a critical literature review. *Journal of Peace Education*, 13(3), 200-217, doi: 10.1080/17400201.2016.1234634
- Sandoval, E. (2016b). Potential contributions of music education to peacebuilding: curricular concerns. *Journal of Peace Education*, 13(3), 238-251, doi: 10.1080/17400201.2016.1234647
- Salole, L. (2018). *Identitet og tilhørighet: om ressurser og dilemmaer i en krysskulturell oppvekst* (2. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Sanderson, G. (2016). Creating a dialogue through improvisation in cross-cultural collaborations. *Music and Arts in Action*, 5(1), 19-37. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/improvdialog/102>
- Schaanning, E. (1997). *Vitenskap som skapt viten. Foucault og historisk praksis*. Oslo: Spartacus Forlag A/S.
- Schiller, N. G. & Meinhof, U. H. (2011). Singing a new song? Transnational migration, methodological nationalism and cosmopolitan perspectives. *Music and Arts in Action*, 3(3), 21-39. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/singingnewsong/64>
- Schippers, H. (2010). *Facing the music: Shaping music education from a global perspective*. New York: Oxford University Press.
- Schuff, H. M. T. (2016). Supporting identity development in cross-cultural children and young people: Resources, vulnerability, creativity. *Fleks*, 3(1), 1-23. doi: 10.7577
- Schuff, H. M. T. (2017). Identitet i kulturmøter: Å oppdage seg selv gjennom den andre. I Balsnes, A. H. & da Silva, A. B. (Red.), *Hva er nå et menneske? Tverrfaglige bidrag* (s. 182-207). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

- Scott, D. (2014). *Gilbert Simondon's psychic and collective individuation: A critical introduction and guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Serge Beynaud (2014, 14. september). *Okeninkpin démo danse - nouvel album Accelerate en précommande* [Videofil]. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=i3Q931zpnmw>
- Shehan, P. K. (1985). Transfer of preference from taught to untaught pieces of non-Western music genres. *Journal of Research in Music Education*, 33(3), 149-158. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/pdf/3344802.pdf?refreqid=excelsior%3A7a34975ae610c2f2bafbeb728238f6da>
- Silliman, S. W. (2015). A requiem for hybridity? The problem with frankensteins, purées, and mules. *Journal of Social Archaeology*. SAGE. doi: 10.1177/1469605315574791
- Simondon, G. (1958/1989). *Du mode d'existence d'objets techniques*. Paris: Aubier.
- Simondon, G. (1958/2013). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Million. Hentet 17. oktober 2017 fra <http://aaaaarg.fail/ref/5b017b431b6e52adbd7cbaf8c1612276#0.01>
- Simondon, G. (1958/2017). *On the mode of existence of technical objects*. Minneapolis: Univocal.
- Simondon, G. (1961/2014a). Psychosociologie de la technicité. I G. Simondon. *Sur la technique*, (s. 27-129). Paris: Presses Universitaires de France.
- Simondon, G. (1961/2014b). La mentalité technique. I G. Simondon. *Sur la technique*, (s. 295-313). Paris: Presses Universitaires de France.
- Simondon, G. (1965/2014). Culture et technique. I G. Simondon. *Sur la technique*, (s. 315-329). Paris: Presses Universitaires de France.
- Skanding, M. (2016, 27. juni). Kritikkens plass på paletten. *Ballade.no*. Hentet 20. oktober 2017, fra <http://www.ballade.no/sak/kritikkens-plass-pa-paletten/>
- Skogheim, R. & Vestby, G. M. (2010). *Kulturarv og stedsidentitet: Kulturarvens betydning for identitetsbygging, profilering og næringsutvikling* (NIBR-rapport 14, 2010). Oslo: By- og regionsforskningsinstituttet. Hentet fra <http://www.hioa.no/extension/hioa/design/hioa/images/nibr/files/filer/2010-14.pdf>
- Skyllstad, K. (1993). Rikskonsertenes innvandrersprosjekt Klangrikt Fellesskap 1998-1992. Evalueringsrapport. Oslo: Rikskonsertene; Universitetet i Oslo.
- Skyllstad, K. (2008). Managing conflicts through music: Educational perspectives. I O. Urbain (Red.), *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*, (s. 172-183). London: I. B. Tauris.

- Sloboda, J. A. (2010). Music in everyday life: The role of emotions. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 493-514). Oxford: Oxford University Press.
- Small, C. (1987/1998). *Music of the common tongue: Survival and celebration in African American music*. Hannover: Wesleyan University Press.
- Smithsonian Institution. (2017). *Smithsonian Folkways Recordings*. Hentet 1. oktober 2017, fra <https://folkways.si.edu>
- Solbue, V. [2016]. *Intercultural education in the footsteps of Fargespill* [Konferansesammendrag]. Beyond communication? Musical challenges in a transforming society, GRS summer school. Hentet 28. mars 2018, fra <http://www.uib.no/en/rs/grieg/73261/beyond-communication-musical-challenges-transforming-society--quot-fargespill-quot-seminar-nbsp-tuesday-07-06>
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge: En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solomon, T. (2011). Whose diaspora? Hybrid identities in “Turkish Rap” in Germany. I T. Solomon (Red.), *Music and identity in Norway and beyond: Essays commemorating Edvard Grieg the humanist*, (s. 253-268). Bergen: Fagbokforlaget.
- Solomon, T. (2016a). The play of colors: Staging multiculturalism in Norway. *Danish Musicology Online, Special Edition – 17th Nordic Musicological Congress, 187-201*. Hentet fra http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernummer_2016/dmo_saernummer_2016_NMC_10.pdf
- Solomon, T. [2016b]. *The play of colors: Staging multiculturalism in Norway* [Konferansesammendrag]. Beyond communication? Musical challenges in a transforming society, GRS summer school. Hentet 28. mars 2018, fra <http://www.uib.no/en/rs/grieg/73261/beyond-communication-musical-challenges-transforming-society--quot-fargespill-quot-seminar-nbsp-tuesday-07-06>
- Sommerseth, K. (2014). Årets rettighetspris til Fargespill! *Redd Barna*. Hentet 9. september, 2016, fra <https://www.reddbarna.no/nyheter/setter-barna-i-sentrum>
- Sortland, S. & Espeland, C. (2007, 20. februar). *Opplevingsgave til Kongeparet*. Hentet 9. september 2016, fra <http://old.hfk.no/Aktuelt/Arkiv-nyhende/2007/Februar/Opplevingsgave-til-Kongeparet/>

- Spinoza, B. d. (1677/1966). *Etikk i utvalg*. Oslo: Pax Forlag.
- Spinoza, B. (1992). *Ethics: Treatise on the emendation of the intellect and Selected letters*. Indianapolis; Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Spinoza, B. d. (1996). *Ethics*. London: Penguin Books.
- Spinoza, B. (2001). *Ethics*. London: Wordsworth.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? I C. Nelson & L. Grossberg. (Red.), *Marxism and the interpretation of culture* (271-313). Urbana: University of Illinois Press.
- Statistisk Sentralbyrå. (s.a.). *Innvandrere og norskfødte med innvandrerforeldre*. Hentet 18. juli 2018, fra <https://www.ssb.no/statbank/table/07108/tableViewLayout1/>
- Stiegler, B. (2012). Relational ecology and the digital *pharmakon*. I *Culture Machine*, 13. Hentet fra <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/issue/view/24>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.a). *Hele verden på én scene*. Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/article/hele-verden-pa-en-scene/>
- Stiftelsen Fargespill (s.a.b) *Historien*. Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/historien/>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.c). *Kort om Fargespill*. Hentet 10. april 2018, fra <https://fargespill.no/om-fargespill/>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.d). *Fargespill i andre byer*. Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/fargespill-lisenser/>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.e). *Vedtekter*. Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/vedtekter/>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.f). *Fargespill-KORK*. Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/fargespill-kork/>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.g). *Aktørene*. Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/aktorene/>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.h). *Bjarte Hjelmeland*. Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/slides/bjarte-hjelmeland-3/>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.i). *Ellen Horn – Riksteateret*. Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/slides/ellen-horn-riksteateret/>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.j). *Album 12.mai!* Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/article/album-5-mai/>
- Stiftelsen Fargespill. (s.a.k). *Fargespill + Real Ones!* Hentet 2. juni 2017, fra <http://fargespill.no/fargespill-real-ones/>

- Stige, B. (2010). A society for all? The *Cultural Festival* in Sogn og Fjordane, Norway. I B. Stige, G. Ansdell, C. Elefant & M. Pavlicevic (Red.), *Where music helps: Community music therapy in action and reflection* (s. 115-124). Farnham: Ashgate.
- Stige, B., Ansdell, G., Elefant, C. & Pavlicevic, M. (Red.). (2010). *Where music helps: Community music therapy in action and reflection*. Farnham: Ashgate.
- Stokes, M. (Red.). (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Oxford: Berg.
- Stokes, M. (2003). Globalization and the politics of world music. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Red.), *The cultural study of music: A critical introduction* (s. 297-308). New York: Routledge.
- Stokes, M. (2007). On musical cosmopolitanism. *The Macalester international roundtable 2007, paper 3*. Hentet 21. mai 2016, fra <http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>
- Storsve, V. R. & Danielsen, B. Å. B. (Red.). (2013). *Løft blikket – gjør en forskjell: Erfaringer og ringvirkninger fra et musikkprosjekt i Libanon* (NMH-publikasjoner 9, 2013). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Strøm, I. (2016). «Jeg er ikke norsk, vet du, jeg er internasjonal»: En etnografisk studie av musikalsk aktørskap blant ungdom i krysskulturelle kontekster. (Doktorgradsavhandling). Høgskolen i Hedmark, Hamar.
- Swanwick, K. (1994). *Musical knowledge: intuition, analysis, and music education*. London: Routledge.
- Sæther, E. (2006). Hybriditet och gränsöverskridande musklärare. I H. Lorentz & B. Bergstedt (Red.), *Interkulturella perspektiv: Pedagogik i mångkulturella lärandemiljöer* (s. 71-85). Lund: Studentlitteratur.
- Sæther, E. (2008). When minorities are the majority: Voices from a teacher/researcher project in a multicultural school in Sweden. *Society for Education, Music and Psychology Research*, 30(1), 25-42. doi: 10.1177/1321103x08089888
- Sæther, E. (2010). Music education and the other. *The Finnish Journal of Music Education*, 13(1), 45-59. Hentet fra http://sites.uniarts.fi/documents/166984/205664/FJME_VOL13nro1_netdiversio.pdf/c0f4175a-c2b7-4aa2-b08c-b9e156a0a514

- Sæther, E. (2017). Under the surface: Reflections on the symbiosis between ethnomusicology and music education. *Puls 2*, 11-25. Hentet fra <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/publikationer/puls/>
- Taguchi, H. L. (2010). *Bortenfor skillet mellom teori og praksis: En introduksjon til intra-aktiv pedagogikk i barnehagefeltet*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Taylor, C. (1994). The politics of recognition. I A. Gutman (Red.). *Multiculturalism: Examining the politics of recognition*, (s. 25-73). Princeton: Princeton University Press.
- Taylor, T. D. (1997). *Global pop: World music, world markets*. New York: Routledge.
- Thompson, W. F. & Balkwill, L.-L. (2010). Cross-cultural similarities and differences. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 755-788). Oxford: Oxford University Press.
- Thorgersen, C. F., Brinck, L., Kvaal, C. & Thorgersen, K. (2015). Musical activism towards equality among youths in Scandinavia. *The Finnish Journal of Music Education*, 18(2), 88-101.
- Ticketmaster Norge. (2016). *Fargespill*. Hentet 22. juni 2016, fra <http://www.ticketmaster.no/artist/fargespill-billetter/913784>
- Titon, J. T. (2015). Applied ethnomusicology: A descriptive and historical account. I S. Pettan & J. T. Titon (Red.), *The Oxford handbook of applied ethnomusicology* (s. 4-28). Oxford: Oxford University Press.
- Tjelmeland, H. & Brochmann, G. (2003). *Norsk innvandringshistorie: I globaliseringens tid, 1940-2000*. Oslo: Pax.
- Toppe, M. S. (2016). *Folkemusikk og folkedans som et verktøy for integrering og inkludering i møte med barn og unge fra ulike kulturer: En kvalitativ undersøkelse av deltakerne i «Fargespill» sine opplevelser av å bruke folkemusikk og folkedans som et potensiale for integrering og inkludering* (Masteroppgave, Universitetet i Bergen). Hentet 2. juni 2017 fra <https://bora.uib.no/handle/1956/12311>
- Trehub, S. E., Becker, J. & Morley, I. (2015). Cross-cultural perspectives on music and musicality. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 370(20140096). doi: 10.1098/rstb.2014.0096
- Trehub, S. E., Hannon, E. E. & Schachner, A. (2010). Perspectives on music and affect in the early years. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (s. 645-668). Oxford: Oxford University Press.

- Trevarthen, C. & Malloch, S. (2017). The musical self: Affections for life in a community of sound. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 155-175). Oxford: Oxford University Press.
- Tunstall, T. (2012). *Changing lives: Gustavo Dudamel, El Sistema, and the transformative power of music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Turino, T. (1999). Signs of imagination, identity, and experience: A Peircean semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255. doi: 10.2307/852734
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- UNESCO. (s.a.a). *Browse the lists of intangible cultural heritage and the register of good safeguarding practices*. Hentet 22. juli 2017, fra <https://ich.unesco.org/en/lists?display=default&text=&inscription=0&country=0&multinational=3&type=0&domain=0&display1=countryIDs - tabs>
- UNESCO. (s.a.b). *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage 2003*. Hentet 22. juli 2017, fra http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Universitetet i Bergen. (s.a.a). *GIG-Akademiet med Fargespill og Ole Hamre*. Hentet 15. september 2017, fra <http://www.uib.no/grieg/101570/gig-akademiet-med-fargespill-og-ole-hamre>
- Universitetet i Bergen. (s.a.b). *Beyond communication? Musical challenges in a transforming society*. Hentet 20. oktober 2017, fra <http://www.uib.no/en/rs/grieg/73261/beyond-communication-musical-challenges-transforming-society - -quot-fargespill-quot-seminar-nbsp-tuesday-07-06>
- Utdanningsdirektoratet. (2006). *Læreplan i musikk: Formål*. Hentet 28. mars, 2018, fra <https://www.udir.no/kl06/MUS1-01/Hele/Formaal>
- Utlendingsdirektoratet. (2017a). *Beboere i asylmottak etter statsborgerskap og måned, 2017*. Hentet 4. april 2017, fra <https://www.udi.no/statistikk-og-analyse/statistikk/beboere-i-asylmottak-etter-statsborgerskap-og-maned-2017/>
- Utlendingsdirektoratet. (2017b). *Beboere i asylmottak etter fylke og måned (2017)*. Hentet 18. juli 2018, fra <https://www.udi.no/statistikk-og-analyse/statistikk/beboere-i-asylmottak-etter-fylke-og-maned-2017/>
- Urbain, O. (2008). Introduction. I O. Urbain (Red.), *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*, (s. 1-12). London: I. B. Tauris.

- Uy, M. (2012). Venezuela's national music education program *El Sistema*: Its interactions with society and its participants' engagement in praxis. *Music and Arts in Action*, 4(1), 5-21. Hentet fra <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/elsistema/80>
- Van der Schyff, D., Schiavio, A. & Elliott, D. (2016). Critical ontology for an enactive music pedagogy. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(5), 81-121. Hentet fra <http://act.maydaygroup.org/volume-15-issue-5/act-15-5-81-121/>
- VanValkenburgh, P. (2013). Hybridity, creolization, mestizaje: A comment. I V. P. van Pelt (Red.), *Archaeology and cultural mixture* (Archaeological Review from Cambridge, 28(1), s. 301-322). Cambridge: University of Cambridge.
- Varkøy, Ø. (Red.). (2012a). *Om nytte og unytte*. [Oslo]: Abstrakt forlag.
- Varkøy, Ø. (2012b). «... nytt liv av daude gror»: Om å puste nytt liv i døde talemåter. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 41-58). [Oslo]: Abstrakt forlag.
- Vestad, I. L. (2013). *Barns bruk av fonogrammer: Om konstituering av musikalsk mening i et barnekulturelt perspektiv* (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Vestel, V. (2004). A community of differences: hybridization, popular culture and the making of social relations among multicultural youngsters in "Rudenga", East side Oslo (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Visions A/S (Produsent) & Frøshaug, O. B. (Regissør). (1995/2007). *Når øyeblikket synger: Om det musiske menneske, med Afrika som spill* [DVD]. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Wade, B. (2004/2013). *Thinking musically: Experiencing music, expressing culture* (3. utg.). New York: Oxford University Press.
- Weisethaunet, H. (2011). Music and national identity: Grieg and beyond. I T. Solomon (Red.), *Music and identity in Norway and beyond: Essays commemorating Edvard Grieg the humanist* (s. 41-86). Bergen: Fagbokforlaget.
- Weisethaunet, H. (2017). Roots, routes, and cosmopolitanism: David Lindley meets Harding Hank. I F. Holt & A.-V. Kärjä (Red.), *The Oxford handbook of popular music in the Nordic countries* (s. 91-110). New York: Oxford University Press.
- Westerlund, H. (2003). Reconsidering aesthetic experience in praxial music education. *Philosophy of Music Education Review* 11(1), (45-62). doi:10.22176/act15.5.81

- Westerlund, H., Partti, H. & Karlsen, S. (2017). Identity formation and agency in the diverse music classroom. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 493-509). Oxford: Oxford University Press.
- Wetherell, M. (2012). *Affect and emotion: A new social science understanding*. Los Angeles: SAGE.
- White, B. W. (2012). The promise of world music: Strategies for non-essentialist listening. I B. W. White (Red.), *Music and globalization: Critical encounters* (s. 189-217). Bloomington: University Press.
- Williams, R. (1958/2002): Culture is ordinary. I Highmore, B. (Red.), *The everyday life reader* (s. 91-100). London; New York: Routledge.
- Willson, R. B. (2009). Whose utopia? Perspectives on the West-Eastern Divan Orchestra. *Music & Politics*, 3(2), 1-21. doi: 10.3998/mp.9460447.0003.201
- Wilson, G. B. & MacDonald, R. (2017). The ear of the beholder: Improvisation, ambiguity, and social contexts in the constructions of musical identities. I MacDonald, R. Hargreaves, D. J. & Miell, D (Red.), *Handbook of musical identities* (s. 105-121). Oxford: Oxford University Press.
- Windsor, W. L. & de Bézenac, C. (2012). Music and affordances. *Musicae Scientiae* 16(1), 102-120. doi: 10.1177/1029864911435734
- WordPress. (s.a.). *Though music be a universal language, it is spoken with all sorts of accents*. Hentet 1. oktober 2017, fra <https://quoteinvestigator.com/2015/06/20/music/-return-note-11493-6>
- Wright, R. (2008). Kicking the habitus: Power, culture and pedagogy in the secondary school music curriculum. *Music Education Research*, 10(3), 389-402. doi: 10.1080/14613800802280134
- Yousefi, H. R. (2007). On the theory and practice of intercultural philosophy. *On Community: Community and civil society*, 12(47/48), 105-124. Hentet fra <http://www.yousefi-interkulturell.de/inphile.pdf>
- Zamina mina (Zangaléwa). (2017). I *Wikipedia*. Hentet 30. juli 2017, fra [https://en.wikipedia.org/wiki/Zamina_mina_\(Zangalewa\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Zamina_mina_(Zangalewa))
- Zawinul, J. (1977). Birdland. [Innspilt av Weather Report]. På *Heavy Weather*. [LP]. [s.l.]: Columbia.
- Zharinova-Sanderson, O. (2004). Promoting integration and socio-cultural change: Community music therapy with traumatised refugees in Berlin. I M. Pavlicevic & G.

Ansdell (Red.), *Community music therapy* (s. 233-248). London: Jessica Kingsley Publishers

Østern, T. P. (2008). Forhandlinger om rom: En postmoderne estetikk med ulikkroppede dansere. I T. Ø. Sveg (Red.), *Dans og didaktikk* (s. 283-302). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.

Östersjö, S. (2013). The resistance of the Turkish makam and the habitus of a performer: Reflections on a collaborative CD-project Erdem Helvacioğlu. *Contemporary Music Review*, 32(2), 197-209. doi: 10.1080/07494467.2013.775812

Vedlegg

Vedlegg 1

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

Camilla Kvaal
Institutt for kunsthøgskolen og informasjonsvitenskap Høgskolen i Hedmark
Postboks 4010, Bedriftssenteret
2306 HAMAR

Vår dato: 11.06.2014

Vår ref: 38841 / 3 / SSA

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 20.05.2014. Meldingen gjelder prosjektet:

<i>38841</i>	<i>Hvordan oppfattes og utspilles musikalsk mangfold i flerkulturelle musikkpraksiser?</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Høgskolen i Hedmark, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Camilla Kvaal</i>

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, 31.12.2021, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Sondre S. Arnesen

Kontaktperson: Sondre S. Arnesen tlf: 55 58 33 48

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. kyrre.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no*



Utvalget informeres skriftlig om prosjektet og samtykker til deltakelse.

Viser til telefonsamtale den 10.06.2014. Forsker ønsker å oppbevare datamaterialet til 2021 og ombudet forutsetter at denne dato tilføyes i informasjonsskrivene til utvalget. Revidert informasjonsskriv skal sendes til personvernombudet@nsd.uib.no før utvalget kontaktes.

Det behandles sensitive personopplysninger om etnisk bakgrunn eller politisk/filosofisk/religiøs oppfatning.

Det behandles enkelte opplysninger om tredjeperson. Det skal kun registreres opplysninger som er nødvendig for formålet med prosjektet. Opplysningene skal være av mindre omfang og ikke sensitive, og skal anonymiseres i publikasjon. Så fremt personvernulempen for tredjeperson reduseres på denne måten, kan prosjektleder unntas fra informasjonsplikten overfor tredjeperson, fordi det anses uforholdsmessig vanskelig å informere.

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Høgskolen i Hedmark sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

Forventet prosjektslutt er 31.12.2021. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)
- slette lyd- og videoopptak

Vedlegg 2

Skisse til intervjuguide, ledere i Fargespill

Hva dreier Fargespill seg om for deg?

Hva er bakgrunnen for ditt engasjement i Fargespill?

Hva er din rolle i Fargespill?

Har du noen episoder du vil trekke fram fra arbeidet med Fargespill som har vært spesielle for deg?

Kan du fortelle litt om din egen musikkbakgrunn?

Musikkpraksiser du kjenner/har kjent deg hjemme i?

Hva tilbyr eventuelt disse musikkpraksisene deg?

Hva slags musisering/dansing har foregått/foregår der?

Hvordan jobber dere pedagogisk for å komme fram til det dere viser på scenen?

Hva er grunnlaget for utvelgelsen av materialet dere bruker i Fargespill-forestillingene?

Hva kjennetegner en god Fargespill-låt og et godt Fargespill-arrangement?

Jobber dere med annet materiale enn det dere bruker på forestillingene?

Hva er viktig for dere å vektlegge under øvingene?

Hvordan responderer ulike deltakere på øvings-/læringsmetodene? Gjør dere spesielle tilrettelegginger?

Hvordan vil du beskrive Fargespills ideologi/filosofi?

Hvilket syn på mangfold mener du Fargespill representerer?

Hvilket syn på musikk representerer Fargespill?

I hvilken grad opplever du at dette stemmer i praksis?

På hvilke måter opplever du at dere er sammen om musikken i Fargespill?

Har du opplevd situasjoner der det tydelig har vært ulike oppfatninger av den musikalske situasjonen?

Har det vært misforståelser eller uenigheter om det musikalske materialet?

Beskriv en vellykket Fargespill-øvelse og -opptreden.

Fortell om en øvelse eller opptreden som du mener har vært mindre vellykket. Hva skyldtes dette?

Har dere opplevd konflikter? Hva har disse gått ut på?

Dersom dere får kritikk, hva går den ut på?

Hvem er eventuelle kritikere av Fargespill?

Hva antar du ulike deltakere får ut av å være med på Fargespill?

Hva får du selv ut av det?

Hva antar du publikum får ut av det?

Hva mener du er framtidens Fargespill?

Skisse til intervjuguide, deltakere

(Dette vil variere med alder og norskferdigheter. Tolk vurderes.)

Hva er Fargespill?

Hvordan ble du med?

Hva liker du med å være med i Fargespill?

Hva gjør du i Fargespill?

Kan du syng/danse/vise meg/lære meg noe av det du liker å gjøre i Fargespill?

Hva liker du ved det?

Hvem er du sammen med/synger/danser sammen med i Fargespill?

Hvordan er de voksne i Fargespill?

Hva slags musikk hører du på/bruker du eller hva danser du når du ikke er med Fargespill?

Sammen med hvem?

Når?

Kan du vise meg/lære meg?

Hva liker du ved det?

Bruker du Fargespill-musikk/-dans hjemme?

Hvordan lærer du sangene og dansene og det dere gjør i Fargespill?

Hvem bestemmer hva dere skal gjøre?

Har du lært bort noe til de andre?

Har du hjulpet noen med noe i Fargespill?

Er det noen som hjelper deg med noe?

I hvilken grad opplever du at dere som er med i Fargespill er forskjellige?

Hva har dere til felles?

Liker dere samme musikk/dans?

Hva er likt/hva er forskjellig i måten dere synger/spiller/danser?

Er det noe du synes er vanskelig/dumt i Fargespill?

Er det noe du skulle ønske dere gjorde i Fargespill som dere ikke gjør?

Stimulated recall på bakgrunn av opptak av Fargespill-aktivitet:

Hva skjer her?

Hva hører du?

Hva ser du?

Hva føler du?

Hva gjør du?

Hva gjør han/hun?

Hva synes du om denne musikken/dansen?

Hvordan lærte du dette?

Jeg ser/hører at du/dere... Hvordan er det?

Vedlegg 3



Høgskolen i **Hedmark**
Campus Hamar

Camilla Kvaal
PhD-stipendiat i musikk
Institutt for kunstfag og informasjonsvitenskap
+47 900 98 626
camilla.kvaal@hihm.no

Dato 13.08.2014
Side 1 av 3

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

«Hvordan oppfattes og utspilles musikalsk mangfold i flerkulturelle musikkpraksiser?»

Bakgrunn og formål

Jeg heter Camilla Kvaal og er doktorgradsstipendiat ved Høgskolen i Hedmark. Jeg er tilknyttet doktorgradsprogrammet PhD i profesjonsrettede lærerutdanningsfag under Institutt for kunstfag og informasjonsvitenskap ved Avdeling for lærerutdanning og naturvitenskap. Jeg har et forskningsprosjekt som har som formål å utforske roller og opplevelser innenfor rammene av flerkulturelle musikkpraksiser. Jeg vil undersøke hvordan musikk brukes på ulike måter og hva den «tilbyr» for de ulike involverte. I den forbindelse følger jeg Fargespill med stor interesse, og i du inviteres til å delta i denne studien som deltaker i Fargespill. Prosjektet er lagt opp etnografisk, og datamaterialet vil bli behandlet kvalitativt. Studien veiledes av Odd Skårberg og Petter Dyndahl, begge professorer i musikk ved HiHm.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Jeg ønsker å ha samtaler/intervju med deg om ditt forhold til Fargespill og til musikk og dans. Jeg ønsker også å intervju deg i tilknytning til spesielle hendelser og arrangementer med Fargespill. Jeg tenker meg en lengre samtale på 1-2 timer og noen kortere på 15-30 min. Jeg ønsker gjennom disse samtale/intervjuene å få høre dine tanker og opplevelser rundt musikk og rundt mangfold. Jeg vil gjøre lydopptak av samtale, som deretter transkriberes i et digitalt dokument. Hvis du ønsker, vil du få tilsendt dette for gjennomsyn og få mulighet til å komme med eventuelle tilføyelser og endringer.

Jeg ønsker å komme og observere aktiviteter som du er med på i Fargespill i løpet av høsten 2014 og våren 2015. Jeg ønsker å ta bilder, ta opp lyd og filme noen av situasjonene du er med på, Hvis du gir tillatelse til det, vil jeg bruke opptakene som utgangspunkt for samtaler mellom dere og meg om musikk, dans og Fargespill.



Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Lyd-/filmopptak, bilder, og transkripsjoner av intervju vil bevares i digitale filer med passord og kryptering, slik at bare jeg som prosjektleder har tilgang til dette. Min veileder vil kunne få se dette sammen med meg, men da vil navnet ditt bli anonymisert. Dersom jeg ønsker å konferere med andre forskere om datamateriale som innebærer personopplysninger om deg eller opptak av deg, vil du få en forespørsel om dette med anledning til å samtykke eller avslå.

Når jeg publiserer forskningen, kan det hende jeg henviser til eller siterer samtaler vi har hatt og observasjoner jeg har gjort av situasjoner du har vært med i. Da vil jeg bruke et annet navn enn ditt navn, slik at det ikke blir så lett å forstå at det er deg det handler om. Jeg kommer ikke til å publisere opptak, bilder eller film av deg. Dersom jeg skulle ønske å framlegge lyd- eller bildemateriale i forbindelse med presentasjon av forskningen, vil jeg be om spesifikk tillatelse til dette i eget skriv senere.

Doktorgradsprosjektet skal etter planen avsluttes høsten 2016. Jeg ønsker å lagre datamaterialet fram til 31.12.2021 for senere forskning og oppfølgingsstudier i min regi. Dette materialet vil bli oppbevart i passordbeskyttede og krypterte filer som kun jeg har tilgang til. Ved utgangen av 2021 vil lyd- og videoopptak slettes, direkte personopplysninger fjernes fra materialet og indirekte personopplysninger anonymiseres ved omskriving.

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. Dette gjelder også dersom du ikke lenger ønsker at opplysningene skal lagres etter endt prosjekt. Studien er godkjent av Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS (NSD).

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Camilla Kvaal på telefonnummer 900 98 626 eller på e-postadresse camilla.kvaal@hihm.no.

Ved å delta i studien, vil du bidra til viktig forskning på hvordan ulike mennesker bruker og oppfatter musikk. Dersom du takker ja til dette, ser jeg fram til å stifte bekjentskap med deg og din musikkverden!

Mvh Camilla Kvaal
Doktorgradsstipendiat ved HiHm



Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

- Jeg samtykker til å delta i intervju
- Jeg samtykker til at det gjøres lydopptak av aktiviteter jeg er med på
- Jeg samtykker til at det blir tatt bilder av meg i aktiviteter jeg er med på
- Jeg samtykker til at det gjøres filmopptak av aktiviteter jeg er med på
- Jeg samtykker til at datamaterialet kan lagres etter prosjektslutt (fram til 31.12.2021)

Jeg/vi har mottatt informasjon om studien, og som foresatt(e) samtykker vi til at vår sønn/datter deltar.

(Signert av foresatt(e) til prosjektdeltaker under 18 år, dato)



Høgskolen i **Hedmark**
Campus Hamar

Camilla Kvaal
PhD-stipendiat i musikk
Institutt for kunstfag og informasjonsvitenskap
+47 900 98 626
camilla.kvaal@hihm.no

Dato 14.05.2014
Side 1 av 3

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

«Hvordan oppfattes og utspilles musikalsk mangfold i flerkulturelle musikkpraksiser?»

Bakgrunn og formål

Jeg heter Camilla Kvaal og er doktorgradsstipendiat ved Høgskolen i Hedmark. Jeg er tilknyttet doktorgradsprogrammet PhD i profesjonsrettede lærerutdanningsfag under Institutt for kunstfag og informasjonsvitenskap ved Avdeling for lærerutdanning og naturvitenskap. Jeg har et forskningsprosjekt som har som formål å utforske roller og opplevelser innenfor rammene av flerkulturelle musikkpraksiser. Jeg vil undersøke hvordan musikk brukes på ulike måter og hva den «tilbyr» for de ulike involverte. I den forbindelse følger jeg Fargespill med stor interesse, og i du inviteres til å delta i denne studien som kunstnerisk leder i Fargespill. Prosjektet er lagt opp etnografisk, og datamaterialet vil bli behandlet kvalitativt. Studien veiledes av Odd Skårberg og Petter Dyndahl, begge professorer i musikk ved HiHm.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Jeg ønsker å ha samtaler/intervjuer med deg angående ditt engasjement og dine perspektiver generelt, samt å intervju deg i tilknytning til spesielle hendelser og arrangementer med Fargespill. Jeg ser i utgangspunktet for meg en lengre samtale på 1-2 timer og noen kortere på 15-30 min. Jeg ønsker gjennom disse samtalen/intervjuene å få høre dine tanker og opplevelser rundt musikk og rundt mangfold. Jeg vil gjøre lydopptak av samtalen, som deretter transkriberes i et digitalt dokument. Du vil få tilsendt dette for gjennomsyn og få mulighet til å komme med eventuelle tilføyelser og endringer.

Jeg vil observere forberedelser til forestillinger og eventuelle andre aktiviteter dere har i løpet av høsten 2014 og våren 2015. Jeg ønsker å gjøre lyd-/filmopptak og ta bilder av noen av situasjonene for å kunne studere situasjoner nærmere i etterkant. Opptakene vil også kunne brukes som utgangspunkt for samtaler/intervju.



Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Lyd-/filmpptak, bilder, og transkripsjoner av intervju vil bevares i digitale filer med passord, slik at bare jeg som prosjektleder har tilgang til dette. Min veileder vil kunne få se dette sammen med meg, men da vil navnet ditt bli anonymisert. Dersom jeg ønsker å konferere med andre forskere om datamateriale som innebærer personopplysninger om deg eller opptak av deg, vil du få en forespørsel om dette med anledning til å samtykke eller avslå.

Ettersom det eksisterer offentliggjorte uttalelser og publisert materiale der du som leder av Fargespill er involvert, vil det potensielt kunne svekke muligheten for anonymisering når forskningsresultatene skal publiseres. Jeg ønsker derfor å ha en dialog med deg angående mulige løsninger på dette.

Ved publisering vil jeg henvise til samtaler og observasjoner samt eventuelt allerede offentliggjort materiale. Lyd- eller bildemateriale fra mine observasjoner vil ikke legges fram annet enn ved skriftlige/muntlige beskrivelser. Dersom jeg skulle ønske å framlegge lyd- eller bildemateriale i forbindelse med presentasjon av forskningen, vil jeg be om spesifikk tillatelse til dette i eget skriv senere.

Prosjektet skal etter planen avsluttes høsten 2016. Jeg ønsker å lagre datamaterialet for senere forskning og oppfølgingsstudier i min regi. Dette materialet vil bli oppbevart i passordbeskyttede filer som kun jeg har tilgang til.

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. Dette gjelder også dersom du ikke lenger ønsker at opplysningene skal lagres etter endt prosjekt. Studien er godkjent av Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Camilla Kvaal på telefonnummer 900 98 626 eller på e-postadresse camilla.kvaal@hihm.no.

Ved å delta i studien, vil du bidra til viktig forskning på hvordan ulike mennesker bruker og oppfatter musikk. Dersom du takker ja til dette, ser jeg fram til å stifte bekjentskap med deg og din musikkverden!

Mvh Camilla Kvaal
Doktorgradsstipendiat ved HiHm



Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

- Jeg samtykker til å delta i intervju
- Jeg samtykker til at det gjøres lydopptak av aktiviteter jeg er med på
- Jeg samtykker til at det blir tatt bilder av meg i aktiviteter jeg er med på
- Jeg samtykker til at det gjøres filmopptak av aktiviteter jeg er med på
- Jeg samtykker til at datamaterialet kan lagres etter prosjektslutt

Vedlegg 4



Høgskolen i Hedmark
Campus Hamar

Stiftelsen Fargespill
Nina Griegsgt. 2
5015 Bergen

Camilla Kvaal
PhD-stipendiat i musikk
Institutt for kunstfag og informasjonsvitenskap
+47 900 98 626
camilla.kvaal@hihm.no

Dato 02.06.2014
Side 1 av 2

Forespørsel om forskningsprosjekt knyttet til Fargespill

Jeg heter Camilla Kvaal og er doktorgradsstipendiat ved Høgskolen i Hedmark. Jeg er tilknyttet doktorgradsprogrammet PhD i profesjonsrettede lærerutdanningsfag under Institutt for kunstfag og informasjonsvitenskap ved Avdeling for lærerutdanning og naturvitenskap. Jeg har et forskningsprosjekt som har som formål å utforske roller og opplevelser innenfor rammene av flerkulturelle musikkpraksiser. Studien vil undersøke hvordan musikk brukes på ulike måter og hva den tilbyr de ulike involverte. I den forbindelse følger jeg Fargespill med stor interesse. Blant annet var jeg tilstede i Operaen i Oslo da dere hadde forestilling i anledning grunnlovsjubileet. Jeg er spesielt interessert i å undersøke hvordan ulike musikkopplevelser kan krysse hverandre og tilbyr ulike kollektive og individuelle praksiser. Det ser ut til at det i Fargespill oppstår mange situasjoner som er egnet for å utforske dette nærmere, og jeg legger herved fram en forespørsel om dere kunne tenke dere å delta i dette forskningsprosjektet. Jeg ønsker å stifte nærmere bekjentskap med noen av dere og musikkaktivitetene deres, både deltakere og ledere. Som sentrale aktører i Fargespill og på arenaer for flerkulturelle musikkpraksiser i Norge, ville dere være viktige stemmer å ha med inn i denne studien.

Min prosjektperiode strekker seg fram til høsten 2016, og jeg ser eventuelt for meg å gjennomføre feltarbeid hos dere høsten 2014 og våren 2015. Prosjektet er lagt opp etnografisk, og datamaterialet vil bli behandlet kvalitativt.

Dersom dere stiller dere positive til dette, ønsker jeg å komme og observere forberedelser til forestillinger og eventuelle andre aktiviteter dere har i løpet av denne perioden. Jeg ser også for meg å gjennomføre samtaler/intervjuer med ledere og deltakere i Fargespill, samt noen foresatte. Om mulig, dersom det ligger til rette for det, kunne jeg gjerne tenke meg å få være med på enkelte aktiviteter, både for å få en egen opplevelse av den musikalske deltakelsen og samspillet og for å tilrettelegge for tillit og samtaler med de involverte. Jeg ønsker å gjøre lyd-/filmopptak og ta bilder av noen av situasjonene, forutsatt at alle de aktuelle medvirkende samtykker. Slike opptak vil være et godt supplement til notater og inntrykk jeg gjør meg i situasjonen, og jeg får anledning til å oppfatte nyanser, ikke minst hos meg selv, dersom jeg deltar. Disse opptakene vil også kunne brukes som utgangspunkt for samtaler mellom dere og meg.

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt, og kilder vil bli anonymisert der det er naturlig, jf. god forskningsetisk skikk og bruk. Prosjektet er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS (NSD), og metodene vil bli skreddersydd etter eventuelle samtykker fra dere. Jeg vil gjøre individuelle avtaler med de som skal være informanter i studien. Ettersom mange av dere figurerer i



offentlig publisert materiale, vil jeg være nøye med informasjon og samtykke der dette fører til at det i praksis blir vanskelig å anonymisere. Lyd- og bildemateriale er ikke tenkt til bruk ved publisering av forskningen. Dersom ønsker om dette skulle dukke opp, vil jeg be om spesifikk tillatelse i det enkelte tilfelle.

Jeg tar gjerne en nærmere prat med dere om dette på telefon eller e-post og ser i så fall frem til å høre fra dere!

Med vennlig hilsen

Camilla Kvaal

Vedlegg 5

Oversikt over Fargespill-aktørers nasjonalitets- og folkegruppertilknytning

Nasjonalitet	Antall aktører av 92 oppgitt i jubileumsprogrammet 16 november 2014	F	T	Antall aktører av 81 oppgitt i programmet til konsert med Real Ones i 2016	F	T	Antall aktører av 78 oppgitt i programmet til konsert med KORR i 2017	F	T
Norge	19 (20,7%)	1 samisk	3	15 (18,5%)		1	21 (26,9%)		6
Belgia	1			0			0		
Frankrike	1		1	0			0		
Irland	1			0			0		
Italia	1		1	0			0		
Portugal	1			0			0		
Tyskland	2		2	2		2	2		2
Aktører oppgitt med tilknytning til Vest-Europa utenom Norge totalt	7 (7,6%)	Prosentandel av de med innvandrer-tilknytning: 7/76 = 9,2%	4	2 (2,5%)	Prosentandel av de med innvandrer-tilknytning: 2/67 = 3,0%	2	2 (2,6%)	Prosentandel av de med innvandrer-tilknytning: 2/63 = 3,2%	2
Litauen	2			1			0		
Makedonia	1			1		1	1		
Polen	2			1			0		
Romania	1		1	0			0		
Serbia	0			1			0		
Tsjekkia	0			1			0		
Ungarn	1			0			0		
Aktører oppgitt med tilknytning til Øst-Europa totalt:	7 (7,6%)	7/76 = 9,2%	1	5 (6,1%)	5/67 = 7,5%		1 (1,3%)	1/63 = 1,6%	
Afghanistan	1			1			0		
Irak	4		2	0			0		
Iran	0			0			1		
Kurdistan	1			0			1		
Palestina	1			0			0		
Syria	0			1			2		
Tyrkia	3		3	0			0		
Aktører oppgitt med tilknytning til Midtøsten totalt:	8 (8,7%)	8/76 = 10,5%	1*	2 (2,5%)	2/67 = 3%		4 (5,1%)	4/63 = 6,3%	

