

Marie Ernstsén

# En kveks i underbuksa?

---

Om dansebandsjangerens posisjon og framstilling i den kulturelle offentligheten.



Masteroppgave i medievitenskap  
Institutt for informasjons- og medievitenskap

Universitetet i Bergen  
Vår 2013



## Forord

Oppgaven er ferdig! Det har vært tungt, men også svært interessant. Takk til mine informanter som velvillig stilte opp og ga meg verdifull innsikt:

William Kristoffersen, Jenny Jenssen, Frode Viken, Anne Nørdsti, Tommy Michaelsen og Sindre Aam.

En stor takk rettes til følgende:

Åsa Garshol Welle for korrekturlesing, og Stine Malene Foss Berg som på kort varsel trådte til forside-designer da jeg innså at dårlig tid og begrensede word-kunnskaper er en dårlig kombinasjon.

Fritt Ord som trodde nok på prosjektet mitt til å tildele meg forskningsstipend.

Studentradioen i Bergen som sjenerøst har latt meg bruke deres studio til opptak av telefonintervjuer.

Takk til gjengen på lesesal 539, og andre flotte medstudenter på instituttet, dere har gjort Fjordland-middagene til en trivelig affære!

Jeg vil også takke Rune Arntsen som med sitt blide vesen har lyst opp korridorene og alltid tatt seg tid til å slå av en liten prat.

Sist, men ikke minst, en stor takk til min veileder, Karl Atle Knapskog, for gode faglige innspill og visdomsord på veien.

Marie Ernsten

Bergen, 15. mai 2013

# Innhold

<b>1. Introduksjon.....</b>	<b>5</b>
1.1 Bakgrunn og teoretisk fundament .....	7
1.2 Oppgavens forløp .....	8
<b>2. Teoretiske perspektiver.....</b>	<b>9</b>
2.1 Lite forskning på dårlig musikk .....	9
2.2 Den kantianske kunstforståelse .....	11
2.3 Habitus, felt og kulturell kapital.....	14
2.4 Populærkulturell kapital .....	15
2.5 Gadamer og Dewey: kunst som erfaring .....	16
2.6 Kunst- og kulturjournalistikken i offentligheten .....	18
2.6.1 I periferien av kulturjournalistikken .....	19
2.6.2 Kritikerrollen .....	20
2.6.3 Felles kritisk diskurs.....	22
<b>3. Metodologiske problemstillinger.....</b>	<b>23</b>
3.1 Utvalg av informanter .....	23
3.2 Det kvalitative intervju .....	24
<b>4. Dansebandkulturen i offentligheten .....</b>	<b>28</b>
4.1 Dansebandstereotypien.....	28
4.2 Kritikk av danseband.....	32
4.2.1 En musikalsk kopimaskin.....	32
4.2.2 Best til fest.....	35
4.3 Kulturell kollisjon.....	37
4.3.1 Musikkens sammenheng .....	39
4.3.2 Bygd og by .....	39
4.3.3 Image og status.....	40
4.3.4 Lokale medier.....	42
4.4 Medienes forståelsesrammer .....	43
4.4.1 Når <i>Morgenbladet</i> setter ned foten.....	44
4.4.2 Ole Ivars i Operahuset .....	45
4.5 Forskjellen på legitimitet og synlighet .....	46

4.5.1 Dansebandvennlige programmer.....	47
4.5.2 Publikum framfor kritikk.....	48
<b>5. Verdier og distinksjoner i dansebandfeltet.....</b>	<b>50</b>
5.1 Fellestrekk og stridigheter blant dansebandmusikere.....	50
5.1.1 Country og rock'n roll.....	51
5.1.2 Ikke bare kloninger av Vikingarna.....	52
5.1.3 Dansebandsjangerens fettere.....	54
5.2 Den norske dansebandteksten.....	55
5.2.1 «Man går ikke rundt grøten».....	56
5.2.2 Ærlig og ekte.....	58
5.3 Egne dansebandkanaler.....	59
5.3.1 Artistene om <i>Dansefot jukeboks</i> .....	60
5.3.2 Artistene om <i>De danseglade</i> .....	61
5.3.3 Vurderingskriterier i dansebandmusikk.....	63
5.3.5 Lite kritikk i dansebandkulturen.....	64
5.4 I kjernen av dansebandfeltets verdier.....	65
5.4.1 Likeverdighet mellom artist og publikum.....	66
5.4.2 Når fest blir kunst.....	67
5.4.4 Distinksjon til det øvrige kulturfeltet.....	69
<b>6. Konklusjoner.....</b>	<b>71</b>
<b>7. Referanser.....</b>	<b>75</b>

## 1. Introduksjon

«Alle vil ha det til at danseband er søppel. Det er liksom ikke fint nok. [...] Vi representerer musikk som mange hundretusen liker og som de er sulteforet på» (Hekkli 2011). Ordene kommer fra Ole Ivars' frontfigur Tore Halvorsen, og dette er ikke første gang representanter fra et av Norges eldste og største danseband uttrykker frustrasjon over egen status: I 2008 uttalte William Kristoffersen at "dansebandene blir stemoderlig behandlet". Årsaken var TV 2s manglende kringkasting av prisen for beste danseorkester under Spellemannpris-utdelingen, noe Kristoffersen tolket som at sjangeren sees på som «en pest og en plage» og at den fortsatt ikke er «stuerein» (Hammershaug 2008). Samme år ble imidlertid utdelingen vist på fjernsyn for første gang (Fjellidal 2008), men stadig er det altså misnøye å spore blant dansebandartister.

Dansebandmusikken lever i beste velgående, men den er gjerne ikke lett å få øye på for andre enn fansen. Musikken er i hovedsak forvist til bensinstasjoner, og det er begrenset med spalteplass og sendetid i fjernsyn og radio. Festivalene finner sted på avsidesliggende steder og blir sjelden dekket av den riksdekkende pressen. Meningene om dansebandmusikken er gjerne mange og sterke, og den blir ofte kritisert for dens enkelthet og vulgaritet. I løpet arbeidet med denne oppgaven har jeg ikke sjelden fått forbausede ansiktsuttrykk når jeg har presentert oppgavetema for folk. Det har vært mye latter og i mange tilfeller liten forståelse for at dette kunne være tema for en masteroppgave. Men det er nettopp disse reaksjonene som gjør at fenomenet danseband er verdt å forske på. De fungerer som en god illustrasjon på den holdningen, og kanskje fordommene, mange har.

Oppgavens tittel henviser til Ole Ivars' sangtittel «Kveks i underbuksa», veps på bokmål, og henger sammen med deler av oppgavens underliggende spørsmål: Framstår danseband som et irriterende element i offentligheten, en kultur man vil ha bort? Mens de fleste populærkulturelle uttrykk har oppnådd stor grad av legitimitet, sliter fortsatt dansebandsjangeren med sin status. Nærland poengterer at dansebandsjangeren «utgjør den negative men konstituerende motsetningen til den legitime populærmusikken» (Nærland 2007: 6). Dermed oppstår det irritasjon blant flere aktører som mener at et stort og levende musikkfelt ignoreres. Det er en spenning mellom popularitet og utbredelse på den ene siden, og offentlig og akademisk taushet på den andre siden (Stavrum 2007: 2). Nærland har også

poengtert at dansebandsjangeren er ”normalkultur og marginalkultur på samme tid: Normal på grunn av sin utbredelse og folkelighet, marginal på grunn av sin mangel på status og legitimitet” (Nærland 2007:39).

Fra å være et fullstendig utforsket felt, har dansebandkulturen de siste årene opplevd økt oppmerksomhet i norsk akademia. Torgeir Nærland har skrevet masteroppgaven *Dansebandfeber* (2007) der han med utgangspunkt i tekstanalyse av Ole Ivars undersøker kulturens mediale framstillinger. Heidi Stavrum ved Høgskolen i Bø avslutter i skrivende stund sin doktorgradsavhandling om danseband, hvor hun forsker på dansebandkulturen i vid forstand. På bakgrunn av feltarbeid på dansebandfestivaler og intervjuer med dansebandfolk skriver hun om dansebandkulturens verdier og praksiser i dansebandfeltet. Om man ser til Sverige har etnolog og ungdomsforsker Mats Trondman (1994) sett nærmere på kritikken av danseband – han mener kulturen blir framstilt gjennom sjablongbilder og at musikkritikere utøver «symbolsk vold» mot dansebandkulturen.

I denne oppgaven skal jeg forklare dansebandsjangerens framstilling og posisjon i den kulturelle offentligheten basert på samtaler med dansebandmusikere. Hvordan definerer de egen musikk og hvilke verdier regjerer på feltet deres? Jeg ønsker samtidig å avdekke variasjonen i dansebandfeltet, og i hvilken grad disse er synlige i offentligheten.

Jeg baserer meg på følgende teser:

*- Dansebandsjangeren blir ofte omtalt negativt i offentligheten: den stigmatiseres og settes i bås som et dårlig kulturuttrykk.*

*- Musikkjournalister- og kritikere, i tillegg til øvrige journalister og mediefolk, forstår ikke dansebandsjangeren og dens verdier.*

*- Den regjerende kunstforståelsen bidrar til å nedvurdere dansebandsjangeren, samt utelukke den som kunst.*

## 1.1 Bakgrunn og teoretisk fundament

Dansebandsjangeren har en nokså kort historie, med utspring fra populærkulturen som oppsto på 1950- og 1960-tallet (Nærland: 10). Den har først og fremst posisjon i Norge og Sverige, og kan i internasjonal sammenheng sammenlignes med countrymusikken. Redaktør i dansebandmagasinet *De Danseglade*, Dag Mangseth, forklarer at danseband representerer et bredere musikalsk uttrykk enn mange har inntrykk av: «Det er en blanding av det svenske folkeparkfenomenet og den norske på lokalet-kulturen, sammen har dette utviklet seg til et positivt kulturuttrykk. Men det gjenstår nok ennå litt jobb med å endre folks oppfatning» (Henriksen 2012). Målt i salgstall er likevel danseband et av de største kulturuttrykkene i Norge (Stavrum 2007: 2). I 2005 solgte Ole Ivars hele 300 000 plater og tallene viser at dette er en av de hyppigst voksende musikkjangrene her til lands (Nærland 2007: 5). Nye suksessfulle aktører har også kommet på banen de siste årene: dansebandartisten Anne Nørdsti solgte til gull på to uker i 2011, og var i en periode Norges mestselgende artist. (Grønneberg 2012). Med deres siste plate solgte også Vassendgutane til gull, 17.000 eksemplarer på tre dager, i tillegg til å ligge høyt på iTunes' liste over mest solgte digitale album – noe som tyder på at denne typen musikk også beveger seg fra det tradisjonelle CD-formatet. (Riise 2013).

I denne oppgaven vil jeg se på hvordan danseband plasserer seg i forhold til populærkultur og ulike kunstbegrep. Det er tradisjonelt gjort lite forskning på såkalt «dårlig musikk» som Washbourne og Derno (2004) kaller de tilsidesatte sjangrene. Det blir fra flere hold hevdet at tradisjonelle estetiske og kulturelle grenser og skillelinjer er i ferd med å forsvinne, og at man ikke kan snakke om «høy» og «lav» kultur på samme måte som tidligere. Visst er konsum av kulturelle produkter mer komplekst enn før, men som Gripsrud påpeker vil det alltid være noe som nedvurderes i kulturlivet. (Gripsrud 2002: 19) Medieforsker Espen Ytreberg har også i avisen *Nationen* diskutert kiosklitteraturens, dansebandenes og revyenes popularitet i Norge, og hevdet at det kulturelle hierarkiet står sterkt. Lavkulturen blir fortsatt «lågt rangert, underprioritert og latterleggjort» (Stavrum 2007: 7). Jeg har derfor blant annet tatt utgangspunkt i det kantianske synet på kunst, da dette i stor grad er gjeldende i den vestlige kunstforståelsen. I tillegg har jeg benyttet meg av Bourdieu fordi hans teoretiske bidrag framstår som fundamentale når det er snakk om kultur og status.

Det er imidlertid viktig å forstå dansebandmusikken på dens egne premisser – hva som anses som *verdifullt* av dansebandartister og deres publikum. Derfor presenterer jeg Gadamer og

Deweys kunstbegreper, hvor kunst først og fremst regnes som en *erfaring*. I dansebandkulturen spiller dansen og det sosiale en svært viktig rolle – det kreves ofte et svært aktivt og engasjert publikum i møtet med musikken. Sett fra Gadamer og Deweys perspektiv blir publikum *medskapere* av kunstopplevelsen. Dette synet åpner for nye måter å forstå dansebandkulturen på, og gir et begrepsapparat som lettere lar seg koble til flere kunstuttrykk på tvers av det «høye» og det «lave». Videre er det relevant å trekke inn Simon Frith som presenterer begrepet *populærkulturell kapital*: kunnskap er like viktig i lave sjangre og det forekommer også distinksjoner her.

Til sist gir jeg en innføring i kunst- og kulturjournalistikkens betydning i den kulturelle offentligheten, og hvordan journalistisk makt henger sammen med definisjonsmakt. De ovennevnte punktene er nødvendige for å forstå mekanismene bak dansebandkulturens status i journalistiske kretser, og videre hvordan den posisjonerer seg i den kulturelle offentligheten.

## 1.2 Oppgavens forløp

I det følgende vil jeg først presentere relevant teori og slik legge et bakteppe for oppgaven. Deretter vil jeg drøfte valg av metode og utvalg av informanter. Oppgaven består av to analysekapitler: «Dansebandkulturen i offentligheten» og «Verdier og distinksjoner i dansebandfeltet». Førstnevnte omhandler kritikk av dansebandmusikk og ulike framstillinger i mediene – her presenteres dansebandstereotypen, og det diskuteres hvordan dansebandkulturens status påvirker kritikken og omtalen av den. Spenningen mellom journalister og dansebandpublikum blir diskutert, og hvordan det foregår en kulturell kollisjon basert på verdier. Informantenes uttalelser blir så koblet med eksemplifiserende medietekster.

Siste analysekapittel undersøker dansebandkulturens verdier, og hvordan disse plasserer seg i forhold til Kant, Gadamer og Deweys kunstbegrep. Jeg redegjør også for hvordan dansebandmusikere definerer og tolker egen musikk, og hvordan det forekommer stridigheter internt i feltet. Dette gjøres ved å vise til informantenes uttalelser og ved å se nærmere på egne dansebandkanaler, *Dansefot jukeboks* og *De danseglade*. I tillegg diskuterer jeg hvordan dansebandfeltet distingverer seg fra det øvrige kulturfeltet. I siste kapittel oppsummeres oppgaven og jeg konkluderer med de funn som er gjort.



## 2. Teoretiske perspektiver

### 2.1 Lite forskning på dårlig musikk

Washburne og Derno (2004) påpeker forskeres og akademikers manglende interesse for musikk som har bred appell. I *Bad Music: the music we love to hate* påpekes det hvordan forskere med få unntak er opptatt av «music that has special value in terms of influence, competence, and historical genealogy all the while avoiding the mundane music of everyday». (Washburne & Derno 2004: ix). Med cultural studies-tradisjonen fikk populær- og folkekulturen en oppvurdering og visjonen var «demokratisering av kulturen» gjennom oppvurdering av kulturuttrykk som tidligere var blitt sett ned på som lavkulturelle». (Mangset 2012: 591). Populærmusikkforsker og sosiolog Simon Frith mener imidlertid at neglisjeringen av populærkulturens kvaliteter fortsatt tenderer til ikke å bli tatt på alvor:

Contemporary popular culture may now be a familiar topic on the curriculum, but in being constituted as a fit object for study it has become an oddly bloodless affair – the aesthetics of the popular continues to be at best neglected and at worst dismissed. One obvious reason for neglect is that cultural studies emerged from disciplines in which questions of taste and judgment were already kept well away from issues of academic analysis and assessment. (Frith 1996: 11).

Videre har også Tia DeNora poengtert at musikk sosiologiske studier og studier av musikk innenfor cultural studies-tradisjonen gjerne er teoretiske og abstrakte. Det er få studier som har gått empirisk inn i «how music is used and works as an ordering material in social life» (DeNora 2000: ix). DeNora mener at man i større grad må utforske hvordan musikk fungerer i alle de handlinger som utgjør det sosiale livet (DeNora 2000: xi). Dette er relevant for dansebandsjangeren, da det her er viktig å spre glede og samhørighet, aspekter som ikke fanges opp av tradisjonelle musikkvitenskapelige analytiske parametere. (Stavrum 2007: 10). Frith mener også at akademiske tilnærminger til populærkultur er preget av kritikken mot massekulturen på 1930- og 40-tallet, spesielt den marxistiske kritikken hvor populærkultur ble koblet til produksjon. I tillegg hevder han at man kan se spor av Adorno og Horkheimers tankegang om at all kommersiell populærkultur er estetisk verdiløs (Frith 1996: 13).

Dansebandmusikk faller under populærmusikken på den måten at den er «godt likt av mange» som er den vanligste betydningen av populærkultur. Men sjangeren plasserer seg også godt innenfor den opprinnelige betydningen: «det som tilhører folket» eller «folkelig» (Gripsrud 2002: 12). Likevel påpeker Gripsrud at det etter hvert har utviklet seg en kritisk estetisk

diskurs omkring mange av de populære musikk- og kulturformene, noe som viser seg i økende mengder akademiske studier, bøker, magasin- og avisartikler. Gjennom en slik diskurs blir det lettere å snakke om populærkulturen, «man har funnet en måte å snakke om «vulgære» kulturelle former på en «dannet» måte» (Gripsrud 2002: 18). Den «høye» kulturen er i større grad i stand til å oppdage kvalitetene i det populærmusikalske feltet (Gripsrud 2002: 22). Det er likevel grenser for hva som plukkes opp og aksepteres av «den kulturelle eliten», og Gripsrud nevner dansebandsjangeren som et kraftig skille i musikkverdenen (ibid: 19). Flere stilarter innen pop og rock er akseptert, men danseband nedvurderes stadig. Derfor faller danseband, som Nærland skriver, utover den populærmusikalske kanon, og «utgjør den negative men konstituerende motsetningen til den legitime populærmusikken» (2007: 6). Musikken spilles særdeles lite på generell fjernsyn og radio og er i liten grad representert i den i rikspresen, i tillegg til å ha få egne riksdekkende mediekkanaler.

I kulturfeltet vil det alltid være noe som nedvurderes og utskilles fra det akseptable, respektable og høyverdige. Dette viser seg også i kulturpolitikken hvor det populære ofte knyttet til den kalkulerende og manipulerende kulturindustrien, og «populært» blir synonymt med «av lav kvalitet» (ibid: 12). Dermed er det nevneverdig at dansebandmusikere og arrangører var pålagt å betale moms på inngangsbillettene helt fram til 1. januar 2006. I boken *De svinger oss i dansen*, beskriver Monica Kvernes fritaket av moms som en stor seier for dansebandfolket:

På vårparten i fjor (2004), stilte representanter fra Scandinavia, Picazzo, Dønsebåndet og Ole Ivars på Stortinget med ønske om fjerning av dansemomsen. Mange arrangører og danseband har følt seg diskriminert og dårlig behandlet siden andre musikkarrangementer, konserter og show har vært momsfrie. Finansdepartementet har tidligere ikke regnet dans som kultur. Konserter, teater og opera regnes som kultur, og har dermed sluppet momsen. NRK-programmet FBI (forbrukerinspektørene) har ved tidligere anledning tatt opp spørsmålet rundt dansemomsen uten at det hjalp noe. Personlig mener jeg at dansemomsen skulle vært fjernet for lengst, og synes det er merkelig at andre arrangementer som opera, teater og konserter har vært momsfrie». (Kvernes 2006: 132).

I artikkelen *The rhetoric of bad quality* diskuteter Ole Marius Hylland hvordan “*negative aesthetics is textualized and conceptualized*” (Hylland 2012: 11). Her er han innom forholdet mellom kvalitetsbedømmelser og makt, og presenterer poenget om at den siste kulturpolitiske rapporten fra regjeringen (2003) nettopp har *kvalitet* som et «decisive criteria for a cultural project to be supported in the governments cultural policy» (ibid: 10) Kvalitetsbedømmelser utgjør generelt en viktig faktor når det kommer til makt i den kulturelle sektoren. Det er snakk om utdelinger av pengestøtte, hvor bedømmelsene skjer bak «lukkede dører». (ibid). Hvilke kunst- og kulturprodukter har så kvalitet? Og er det i det hele tatt mulig å snakke om *dårlig*

*kunst*? Ikke i et essensialtisk perspektiv – noe er enten kunst eller ikke: «If it is art, it has transcended the potential judgment of negative qualities. If it is not art, it is dismissed and excluded from the relevant discourse: Bad art is non-art.» (Hylland 2012: 11-12). I *Estetisk teori* skriver Adorno at “As long as the boundary between art and reality is no completely fudged, tolerance for bad art is a transgression against the very idea of art” (Adorno i Hylland 2012: 12). Dette påpeker også Gripsrud når han skriver at populærkultur kvalitetsmessig skiller seg fra kunst ved ganske enkelt å være “ikke-kunst» (Gripsrud 2002: 20).

## 2.2 Den kantianske kunstforståelse

Den sparsommelige forskningen på dårlig musikk, henger sannsynligvis sammen med at det tradisjonelt også har vært lite forskning på dårlig kunst, noe Feibleman poengterer i artikkelen *Bad Art* (1971). Dette kan knyttes til synet på *kunst som objekt*, som er den tradisjonelle vestlige tilnærmingen til kunsten. For å få forståelse av nåtidens situasjon for ulike kunst- og kulturuttrykk, er det derfor nødvendig med en presentasjon av estetikkens historie.

Ordet estetikk stammer fra gresk og er satt sammen av *aisthetis* som betyr fornemmelse eller sans og *aisthetikos* som betyr sansende. Den tyske filosofen Alexander Baumgarten var den første til å ta i bruk begrepet i filosofisk sammenheng. Han snakker om estetikk som «vitenskapen om den sanselige erkjennelse» (Bale 2009: 10). Baumgarten vil at kunsterfaring skal betraktes som en spesiell form for kunnskap – den måtte ikke bare «renskes og klargjøres av intellekt og logikk. Den ga en annen type innsikt, verdifull i seg selv» (Gripsrud 2007: 86).

Etter Baumgarten ble naturen og hverdagslivet definert ut av estetikkens gjenstandsfelt. Hos Kant blir slike estetiske former diskutert, men i motsetning til Hegel er ikke Kant noen kunstkjenner. Der Kant bruker blomster og frihåndstegning som eksempler på estetiske objekter, innsnevrer Hegel estetikk til kunstfilosofi (Bale 2009: 11-13). Fra 1700-tallet ble også denne tanken mer og mer rådende, og det oppsto et hierarki. Stor kunst befant seg på den ene siden av skalaen, mens håndverk, kulturindustri og kitsch befant seg på den andre (Bale 2009: 13). Etter hvert utgjorde også kunst et eget felt, og ble atskilt fra resten av samfunnet:

Hegels tese om at kunsten er noe forgangent, innebærer at moderne kunst møter et krav om legitimering. Det ble fram til 1800-tallet innfridd ved at den skapende kunsten var den del av fellesskapet mellom stat, samfunn og kirke. Men fra 1800-tallet av inngikk den ikke lenger i en slik selvsagt felles selvforståelse. Kunstfeltet ble etter skilt ut som et eget samfunnsmessig område med egne regler og normer som skilte det fra for eksempel politikk. Dette fikk også konsekvenser for kunstens interne utvikling (Bale 2009: 15).

Den sterke motsetningen som oppsto mellom kunstfeltet og samfunnet generelt, gjorde at det ble et nytt skille i kunstens verden: kunst som følger tradisjonen og dens konvensjoner, og kunst som er et brudd med den. (Bale 2009: 15). Kunsten fikk større betydning som et *distinksjonsmiddel*. Kant skulle også etter hvert bli mer dominerende i kunstfilosofien. I *Kritikk av dømmekraften* (1790) diskuterer han *smak*, og hevder at en estetisk dom er en smaksdom. (Bale 2009: 11).

Hos Kant er estetikken en form for erkjennelsesteori, hvor *følelsen*, framfor forstanden og fornuften, danner grunnlaget for dømmekraften. (Gripsrud 2007: 86). Kant har en «subjektivistisk» tilnærming til estetikken, ved at den knytter seg til subjektets erfaring, fornemmelser, mentale kategorier og forstands- og følelsesregister (ibid). Dermed er det altså avgjørende *hvem* som betrakter verket. Her er begrepet *interesse velbehag* viktig – kunstverket skal ikke vekke menneskelig appetitt eller lyst – og på denne måten privilegerer han en *distansert* betraktningmåte (ibid). Dette knyttes videre til *ren* og *barbarisk* smak, der førstnevnte er kjennetegnet av det «interesseløse velbehag» som fungerer som et kjennetegn på «skjønnheten». Uten det interesseløse velbehaget vil det ifølge Kant ikke lenger være en estetisk dom – det vil heller være en sanselig erfaring (Østerberg 1995: 13). Grondin påpeker at man i Kants *Kritikk av den rene fornuft* kan lese mellom linjene at han sidestiller mangel på dømmekraft med «dumhet» (Grondin 2003: 28). Og det er grunn til å hevde at denne implisitte tankegangen fortsatt er gjeldende, da hans filosofi har holdt seg sterkt i moderne, vestlig kultur. Med dens spenningsforhold er den «grunnleggende for den vestlige kunstinstitusjonen og alle tradisjonelle måter å snakke om kunst på [...]» (Gripsrud 2007: 87-88). Dette viser seg for eksempel i kunstpolitiske avgjørelser, og i hvordan man i offentligheten generelt «stempler» kulturprodukter som «høy» eller «lav» eller «god» og «dårlig».

Mens Kant først og fremst gjorde en analyse av den «rene» smaksdommen, undersøker Bourdieu i større grad den «barbariske», og knytter disse til høy- og lavkultur. Han kritiserer Kant for å overse smakens samfunnsmessige funksjon og undersøker hvordan estetiske valg opprettholder klasseskiller. (Gjesdal og Lending 1995: 5). Han setter altså estetikken, og *smaken*, i et sosiologisk perspektiv. Den barbariske smak tilhører folk som ikke har tilstrekkelig kunnskap om kunst - den forholder seg ikke distansert. Bedømmelsen er tuftet på det helt konkrete og håndfaste, gjerne med synspunkter og målestokker hentet fra dagliglivet. Videre skal det være moralsk forsvarlig – i billedkunsten er det gjerne et poeng at «gode bilder viser gode ting». (Østerberg 1995: 13). Kunstverkene skal vise noe man kjenner igjen

og forstår (Gripsrud 2007: 89). Østerberg skriver at den barbariske, eller folkelige smaken, ikke skiller skarpt mellom det «interesseløse behag» og sansenes pirring. Den vil enkelt og greit ha «pene ting på veggene». Videre er det *funksjonelle* viktig:

Den folkelige smaken er innstilt på det som er funksjonelt i den umiddelbare sosiale sammenhengen, den dyrker ikke kunst for kunstens egen skyld, men vil at kunsten skal ha en betydning til hverdag og fest, og helst gjøre livet lettere og lysere.» (Østerberg: 1995: 13)

Dette henger sammen med store deler av dansebandsjangeren, der det er trivsel og munterhet vektlegges (Nærland 2007). Som vi senere skal se, er også festen en viktig del av dansebandkulturen. Den tilhører den barbariske smaken – den er ikke distansert, men fortoner seg heller svært sanselig med dansen som sentral. Det er det spontane, det fysiske og sosiale i øyeblikket som er viktig. Den barbariske smaken vil ifølge Bourdieu ha «kontinuitet mellom kunsten og livet, noe som innebærer at formen underordnes funksjonen» (Østerberg 1995 – 15). Den legitime kunsten skal derimot møtes med en «estetisk innstilling som innebærer evne til å betrakte verker i seg selv og for seg selv, med hensyn til formen og ikke funksjonen». (Bourdieu 1995: 47). Dansebandmusikk har av mine informanter blitt beskrevet som *bruksmusikk*, den skal tjene et formål, være funksjonell. Dermed skiller den seg fra mer abstrakte kunst- og musikkformer, og betraktes som lavstatus. Når funksjonen går foran formen vil det i følge dette kunstsynet heller være snakk om *kitsch* snarere enn kunst. Derfor er det nærliggende å kalle dansebandmusikk for *musikalsk kitsch*. I tillegg kobles kitsch til kommersielle markedskrefter og massekultur:

Kitsch is art that could be judged bad on the basis of the criteria of any age, the result of substandard production, a certain kind of art aimed at uninstructed mass appeal. There is needless to add no cultivated version of kitsch. Kitsch is art with its values dulled down, in effect the echoes of genuine works of art which in another connection had retained all of its sharp edges and its full power. (Feibleman 1971: 61).

Samme syn kan kobles til musikkfeltet, der populærmusikken tradisjonelt har vært kritisert på et slikt grunnlag. Det tradisjonelle skillet mellom høy- og lavkultur baserer seg på forskjellen mellom massekultur og mer unike, sjeldne produkter: «anything with mass appeal has typically been regarded as culturally suspect» (Wasburne & Derno 2004: 2). En vanlig oppfattelse av dårlig musikk er også at den ikke er *autentisk*; at den er kynisk og kommersiell (ibid: 28). I likhet med kitsch eller dårlig kunst *etterligner* den i stedet for å være innovativ og original, og vi skal senere se eksempler på der dansebandartister knyttes opp mot dette synet. Frith er inne på at dårlig musikk ofte henger sammen med dårlige produksjonssystemer (kapitalisme) og dårlig oppførsel (sex og vold). Dermed blir bedømmelsen av musikk en bedømmelse av noe enda større: ”social institutions or social behavior for which the music

simply acts as a sign” (Frith 1996: 20). Hylland nevner også hvordan musikk blir beskrevet som dårlig hvis den leder til dårlige ting (Hylland 2012: 13).

Etnolog Mats Nilsson trekker i *Dans – kontinuitet i förändring* fram hvordan dans etter opplysningstidens også idealer ble sett på som primitivt og umoralsk. Dansen ble symbol på noe kroppslig og dyrisk som stilte seg i motsetning til idealene om fornuft og rasjonalitet (Nærland 2007: 11). Nærland har imidlertid avdekket dansebandsjangeren som *anstendig*. I motsetning til rockesjangeren er man i dansebandkulturen ikke opptatt av overskridelse og villskap, men heller munterhet og trivsel. Det er ikke hedonismen, men tvert i mot anstendigheten som er idealet. (Nærland 2007: 40). Dette stemmer også overens med mine informanternes svar; musikken skal ikke ta for seg «kompliserte» tema, den skal ikke være vanskelig å forstå eller utfordre samfunnsmessig. Slik baserer den seg på konvensjoner og god moral, som altså er sentrale verdier i den folkelige smaken.

### **2.3 Habitus, felt og kulturell kapital**

Ifølge Bourdieu skiller disse smaksforskjellene folk i ulike *klasser*. I motsetning til marxismen som hovedvekt på økonomiske forhold i defineringen av klasser, åpner Bourdieu for *kulturell kapital* (Gripsrud 2007: 76). Det vil si den «mengden av *sosialt anerkjente* og følgelig verdifulle kunnskaper og ferdigheter av kulturell art som en person har» (ibid). Den kulturelle kapitalen har tatt form i takt med det moderne samfunn, der skrivekunst og utdanningsvesen har blitt mer betydelig, og innebærer å ha god kjennskap til de legitime kunstartene. Kulturell kapital viser seg tydelig i «objektiverte og institusjonelle former. I våre dager henger kulturell kapital sterkt sammen med anerkjennelse og status, og den er særdeles viktig om man vil opp og fram på de ulike kulturelle feltene» (ibid). Evnen til å tilegne seg kunstverk vil ifølge Bourdieu være avhengige av samfunnsmessige forhold, med utdanning som en sterk faktor (ibid: 88). Høy kulturell kapital er det som først og fremst kjennetegner høykulturen. (Frith 1996: 9). Med den sterke forankringen i det folkelige, grasrota av *samfunnet*, plasserer dansebandkulturen seg langt nede i det kulturelle hierarkiet. De ulike estetiske preferansene henger sammen med «ulike levekår og disses tilhørende *habitus*» (Østerberg 1995: 15).

Egenskaper og kunnskaper vi har fått gjennom sosialisering viser seg i individuell versjon (Gripsrud 2007: 73), og plasserer folk i hva Bourdieu kaller det sosiale rommet. Bourdieu forklarer det slik: «Til enhver klasse av posisjoner svarer det en type *habitus* (eller en type

smak), som er blitt frambrakt av den sosiale betigningen som knytter seg til de tilsvarende betingelsene» (Bourdieu 1995: 36). Videre har habitusbegrepets hensikt er blant annet «å redegjøre for den stilmessige enheten som forbinder en enkelt aktørs eller en klasse av aktørers goder og virksomheter med hverandre» (ibid). Dette betyr altså at folk med lik habitus samles om en slags «enhetlig livsstil», samtidig som habitus også virker atskillende (ibid 36-37). Ulike *felt* oppstår, som betyr «samfunnsmessige områder der det foregår bestemte aktiviteter etter bestemte regler, og hvor det til enhver tid foregår strid om status eller anerkjennelse blant de involverte» (ibid). Feltene varierer i størrelse og omfang, for eksempel kan denne oppgaven knyttes til det «kulturelle felt», det «musikalske felt» og «dansebandfeltet». Innad i feltene utvikles det selvsagte normer og regler som danner det Bourdieu kaller feltets *doxa*. Om noen skulle bryte med deler av feltets doxa kalles da *heterodokse* – det vil altså si at de utfordrer personer eller gjeldende holdninger på feltet. (Gripsrud 2007: 75). Slik kan et felt etter hvert forandre seg, eller det kan oppstå intern uenighet og diskusjon i feltet, noe vi senere skal se eksempler på fra dansebandfeltet.

## 2.4 Populærkulturell kapital

Frith bygger på Bourdieus oppfatning av felt, men poengterer i større grad at det også innenfor lavkulturen skilles mellom de med mye og lite kunnskap – det er hierarkiske systemer også her og det Frith kaller *populærkulturell kapital* (Frith 1996: 9) I tillegg er det ikke bare den «høye kulturen» som har behov for å distingvere seg:

If social relations are constituted in cultural practice, then our sense of identity and difference is established *in the process of discrimination*. And this is as important for popular as for bourgeois cultural activity, important at both the most intimate levels of sociability, and at the most anonymous levels of market choice. These relationships between aesthetic judgments and the formation of social groups are obviously crucial to popular practice, to genres and cults and subcultures (Frith 1996: 18).

Frith velger å operere ut fra prinsippet om at det ikke er forskjell på høy- og lavkultur. Han argumenterer heller for at folk tilhørende alle klasser bruker de de samme evaluerende prinsippene – det er de samme spørsmålene som stilles til høy og lav kunst, og gleden og tilfredstilelsen bunner i de samme analytiske spørsmål. Forskjellen ligger i “the objects at issue (what is culturally interesting to us is socially structures), in the discourses in which judgments are cast, and in the circumstances in which they are made”. (Frith 1996: 19). Oppdelingen av «høyt» og «lavt» oppstår fordi disse spørsmålene bunner i historiske og materielle forhold, og uttrykkene får dermed ulik karakter – de er koblet til forskjellige sosiale

situasjoner, mønstre og behov (ibid). I likhet med Frith, deler heller ikke Gadamer og Dewey, kunsten i «høyt» og «lavt».

## 2.5 Gadamer og Dewey: kunst som erfaring

Filosofen Hans Georg Gadamer utga i 1977 *Det skjønnes aktualitet. Kunst som spill, symbol og fest*, hvor han argumenterer for kunst som *erfaring*. Han vil finne de antropologiske forutsetningene for en slik erfaring, og videre prøve å forstå hva kunst er, både når det gjelder tradisjonsbundet og moderne kunst (Bale 2009: 14). Som nevnt skjedde det et skille i kunsten da kunstfeltet ble et eget samfunnsområde: kunst som følger tradisjonen og dens konvensjoner, og kunst som er et brudd med den. Med denne utviklingen må man ifølge Gadamer tenke nytt om kunst, noe som kan være utfordrende hvis man både skal ha en forståelse av fortidens og samtidens kunst. Kunstverket er resultatet av en arbeidsprosess, og når kunstverket er ferdig frigjøres det fra denne prosessen. Det møter publikum, og det er det som er hovedtanken i verkbegrepet. Hovedpoenget er *kunst som erfaring framfor objekt*. Nøkkelen til kunsten ligger i selve erfaringen, i det som oppstår mellom objekt og publikum. (Bale 2009: 15). Kunsterfaringen er en opplevelse av å være, og i motsetning til hos Kant, kommer den subjektive opplevelsen av kunst i andre rekke (Grondin 2003: 39).

En slik tilnærming til kunsten «rettferdiggjør» lavkulturens smak og verdier, og åpner for et mer nyttig begrepsapparat i møtet med mange lavkulturelle uttrykk. I dansebandsjangeren er møtet mellom artist og publikum gjerne sterkere enn i flere andre sjangre. Vektleggingen på erfaring utvider oppfatningen av hva kunst er – Gadamer nevner for eksempel sport og utøvende kunst, musikk, skuespill, musikk og dans – alle kan gi kunstnerisk erfaring (Bale 2009: 16). Han benytter seg av begrepet *spill* som henviser til de antropologiske forutsetningene for kunsterfaringen, og han tenker spesielt på spill som bevegelse uten mål:

Til syvende og sist dreier deg seg om selve spillbevegelsen og det at den står fram i sin egen rett som en mulighet for å oppleve frihet, fascinasjon, glede, nytelse og selvforglemmelse. Dette gjelder for både tradisjonsbundne og moderne verk. Fordi verket er en form for kommunikasjon som ikke nødvendigvis dreier seg om begrepslig mening, fordrer det at leseren, betrakteren eller lytteren spiller med (Bale 2009: 16).

Ut fra Gadamers kunstforståelse gjelder det for publikum å la seg rive med i erfaringsøyeblikket. Publikum blir *medskapere* av kunstverket (Bale 2009: 16). Dette betyr også at kunst aldri er helt i ferdig stand, men noe publikum alltid må forholde seg aktivt til. Medskapelsen og det sanselige aspektet tydeliggjør kunstens pluralitet og dynamikk.



Passivitet fra publikum gjør at opplevelsen mister sin kunstkarakter (ibid). Alle involverte i spillet har et ansvar:

There is something serious, even sacred, about the game. We say of those who do not play seriously, and who prefer to take the lead, that they *violate* the rules of the game. Effectively, the game has its own autonomy in which the player lets himself be carried away. (Grondin 2003: 40).

Som vi senere skal se, er dette viktig trekk ved dansebandkulturen. Mange artister uttrykker nødvendigheten av å la seg *rive med i øyeblikket*.

John Dewey legger også stor vekt på kunst som erfaring. I *Art as Experience* (1934) skriver han om kunstens antropologiske trekk med tanke på riter og feiringer. Han mener at det moderne samfunnet har skilt ulike funksjoner fra hverandre, og at kunst, eller «fine arts» ikke er en del av den daglige erfaringen, men heller avsluttede verk forbeholdt museer og gallerier. (Bale 2009: 17). Han skiller mellom å betrakte og sanse kunst: For å sanse må tilskueren *skape* sin egen erfaring. Dette krever gjerne øvelse: «Skaperaktiviteten må omfatte relasjoner som kan sammenliknes med relasjonene hos opphavsmannen selv [...] Uten denne gjenskapende handlingen vil ikke objektet oppfattes som et kunstverk» (Dewey 1934: 211).

Ifølge Dewey skal ikke kunst og kunstmottakelse løsrives fra andre erfaringer, og han vil derfor «retablere den estetiske erfaringens kontinuitet med alminnelige livsprosesser (Bale 2009: 17). Han ser på erfaring, estetisk erfaring og kunst som grader av det samme:

Erfaring vil si høynet vitalitet, som betyr aktiv og våken samhandling med verden. Når interaksjonene mellom livet og dets omgivelser bringer til et toppunkt, transformeres de til deltakelse og kommunikasjon. (Bale 2009: 17)

Som presentert senere i oppgaven utgjør publikum, både møtet dem imellom og møtet mellom publikum og artist, en stor del av opplevelsen i dansebandkulturen. Informantene trekker ofte fram publikum som en særdeles viktig del av sitt virke, og publikum er igjen særdeles tro mot dansebandartistene. Kunsterfaringen oppstår i den sosiale samhandlingen mellom andre publikummere og mellom publikum og artist. For Dewey er «aktiv deltakelse i verden en nødvendig forutsetning for å gjøre en erfaring. (Bale 2009: 18). Han forklarer *estetisk erfaring* som en vurderende, sansende og nytende handling. Denne kjennetegnes av følelsesmessige, praktiske, i tillegg til intellektuelle distinksjoner. Erfaringen får struktur og har en gjennomgående og dominerende emosjonell kvalitet (Bale 2009: 18). Hos Dewey er det, som hos Gadamer, viktig å gi seg hen i en i kunsterfaringen:

I persepsjonen strømmer energien ut for å kunne motta, det dreier seg ikke om å holde energi tilbake. For å fordype oss i et emne, må vi først stupe ut i det. Når vi bare er passive overfor et opptrinn vil det

overvelde oss, og fordi vi ikke møter det med en responsiv aktivitet, oppfatter vi ikke hva det er som påvirker oss. Vi må samle energi og bruke den i vår respons for å kunne *ta inn noe*. (Dewey 1934: 210-211).

Ifølge Dewey behøver heller ikke en estetisk erfaring å ha noe med kunst, eller *fine arts*, å gjøre. Den kan kobles til for eksempel en nyttig, teknisk erfaring som å reparere en bruksgjenstand – dette blir kunst som en praktisk disiplin. Videre finnes den *kulturelle* erfaringen, for eksempel opplevelsen av et utsøkt måltid. Dewey ser på kunst som en feiring av intense livsøyeblikk. Både han og Gadamer ser på kunst som kommunikasjon på grunn av publikums nødvendige tilstedeværelse, men også fordi kunsten er en del av menneskers samhandling med omgivelser – den er en del av livsprosessen. Dette gir «kunsten en mening som går utover den begreplige mening. For erfaringen er også kroppslig» (Bale 2009: 18). Dette strider mot det kantianske synet hvor det skilles mellom en estetisk og sanselig opplevelse – det skal være distanse framfor aktiv deltakelse. Hos Gadamer og Dewey er det derfor heller ikke snakk om kunst og ikke-kunst, eller elite- og massekultur, og slik tilsidesettes ikke den folkelige smaken og «dårlige kunsten». Bale poengterer også at det i dag er flytende grenser mellom kunst og massekultur, og at folk i større grad beveger seg mellom ulike former for kunst og kultur (Bale 2009: 13). Dermed er det også høyst relevant at man åpner for en bredere kunst- og kulturforståelse.

## 2.6 Kunst- og kulturjournalistikken i offentligheten

Per Mangset har diskutert demokratisering av kulturen, og mener i likhet med Ytreberg at det stadig er høyst relevant å snakke om høy- og lavkultur i dag:

[...] jeg oppfatter det som et empirisk faktum at et slikt skille gjør seg tungt gjeldende på kulturfeltet – også uavhengig av sosiale forskjeller i faktisk kulturbruk: Noen kulturtilbud er tungt offentlig subsidierte og nyter høy prestisje; andre kulturtilbud mottar lite eller ingen offentlig støtte og har nokså lav prestisje. (Mangset 2012: 591).

Som tidligere nevnt var dansebandbillettene pålagt moms helt fram til 2006, noe som er et sterkt tegn på dens nedvurdering. Det hele kan framstå som et høykulturelt hegemoni (ibid). Denne spenningen gjør seg nok også til en viss grad gjeldende i mediene: det legitime og prestisjetunge får mer oppmerksomhet enn det som er knyttet til lav status. Dermed har den kulturelle offentligheten sterk betydning for hvordan dette arter seg:

Mens Habermas i sitt standardverk fra 1962 primært så den litterære offentlighetens bidrag til etablering av politiske offentligheter som et spørsmål om form, der organisasjonsmodell og argumentasjonsmåter fra den litterære offentligheten kopieres av den politiske, er det i dag grunn til å legge sterke verk på

medienes og de kulturelle offentligheters bidrag til individers sosialisering, kunnskapstilegnelse og identitetsdannelse. (Knapskog og Larsen 2008: 24).

Det kulturjournalistiske feltet utgjør den kulturelle offentligheten: det dreier seg om kulturytringer, verdisetting og verdihierarki. Hva anses som god eller dårlig kunst? (Knapskog og Larsen 2008: 18). Kulturjournalistikken skal formidle fra og om kulturfeltet, men samtidig være arena for kritikk, debatt og analyse. Mediene er også selv «sentrale kulturelle institusjoner, og deres selvforståelse er ikke uvesentlig for om og hvordan kulturjournalistikken fungerer som kulturell offentlighet. (Knapskog og Larsen 2008: 11). I volum er den kulturelle offentligheten den mest dominerende offentligheten sett som helhet, og den står sentralt i opplevelsen av demokrati (ibid: 13).

Offentligheten har stor betydning for sosial interaksjon og meningsdanning, og det er grunn til å tro at kulturjournalistikken kan ha sterk betydning for identitets- og opinionsdannelse, og videre for samfunnsoppfatning- og engasjement. Derfor er det nødvendig å være kritisk til måten kulturaktiviteter og produkter blir omtalt på gjennom kulturjournalistikken, og diskutere hvordan denne framstillingen påvirker oss (ibid: 14). På bakgrunn av dette er det nemlig viktig at bredden av kultur representeres i mediene - kulturstoffet skal optimalt fungere som et speil på hele folket. Dermed er det verdt å spørre: «Hvordan ivaretas mediens doble rolle som kritiker av og rapportør fra kulturens felt og som (selv-)reflekterende kulturprodusent?» Og videre: «Hva gjøres synlig, og hva er det som forblir i det dunkle?» (Knapskog og Larsen 2008: 16). Nærland mener at dansebandfolket tilhører et segment som har avgrenset mulighet til å delta i den tradisjonelle offentligheten, men at for eksempel dansebandsfestivalene kan fungere som en egen del-offentlighet hvor det diskuteres små og store spørsmål. (Dahl 2010).

### **2.6.1 I periferien av kulturjournalistikken**

Inspirert av Mangset benytter Stavrum skillet mellom kunstnerisk sentrum og kunstnerisk periferi i sin dansebandforskning. Denne idéen bygger på at noen kunstnere og kunstuttrykk kan være perifere både i kunstnerisk og geografisk forstand. (Stavrum 2007: 4). Dette er svært relevant, da dansebandsjangeren har sterk forankring i bygdekulturen. Det er videre et viktig poeng at kulturjournalistikken har *en klar storbyprofil*, både individuelt og publikasjonsmessig: hele 20 prosent av kulturjournalistene vokst opp i Oslo, mot 10 prosent av øvrige journalister. (Knapskog og Hovden 2008: 58). Her er det altså en motsetning

mellom det urbane og det perifere, i tillegg til utdanning og status: Rekruttene til kulturjournalistikken i økende grad har mindre utdanning og kulturell kapital enn tidligere generasjoner av kulturjournalister, men fortsatt er kulturjournalister bedre utdannet og har mer kulturell kapital enn journalister flest (Knapskog og Larsen 2008: 30-31). Ifølge Hovden og Knapskog har nesten halvparten tatt humanistisk eller samfunnsvitenskapelig universitets- eller høyskolefag, i tillegg til at en fjerdedel har avlagt hovedfagseksamen. (Knapskog og Larsen 2008: 58).

Hovden påpeker dessuten at journalistikken generelt fortsatt preges av skeiv rekruttering. Selv om yrket er åpent for alle, uansett sosial bakgrunn, må ikke denne åpenheten forveksles med en faktisk åpenhet:

Journalistyrket går til ein viss grad i arv frå foreldre til born, og sjansen for å verte journalist aukar tydeleg når ein går oppover i dei sosiale laga. Born av foreldre med typiske lågstatusyrke er nesten fråverande i yrket. Det skjer alt i rekrutteringa: dei største statlege journalistutdanningane, som tradisjonelt har vore snarvegar inn til dei mest prestisjefulle journalistredaksjonane, har lenge hatt nokon av dei høgste karakterkrava i landet. Det har bidrege til ein overrepresentasjon av dei sosialt mest privilegerte studentane (Hovden 2013).

Det finnes også et hierarki i det journalistiske feltet: jo høyere status en redaksjon har blant journalister, jo mer privilegert sosial bakgrunn har journalistene som jobber der. Sosial bakgrunn påvirker også den enkelte journalists karriereplaner; for eksempel vil studenter fra lave sosiale lag oftere arbeide i mindre lokalaviser og i lokalradio. Det er også en generell forskjell å spore i verdisynet hos «høyere» og «lavere» journalister. Førstnevnte er oftere «samde i naudsynet av å ha «ein viss kynisme» når ein som journalist omtalar folk, og ser det sjeldnare som ein viktig eigenskap for journalistar å ha medkjensle med svake grupper». (Hovden 2013). Det er også et skille i hvorvidt journalister skal være deltager eller tilskuer: de med minst privilegerte bakgrunner ser på journalisten som en objektiv og nøytral observatør, i stedet for å være aktiv og kritisk (ibid). Hovden mener derfor at sosial klasse er en sentral del av det journalistiske blikket, og at det spiller en rolle i «prioritering av saker, i val av vinkling og ramme, i val av intervjuobjekt og anna» (Hovden 2013).

### **2.6.2 Kritikerrollen**

Kritikeren spiller en viktig rolle i den kulturelle offentligheten, og skal ifølge Larsen fungere som en talsmann; han eller hun er publikums representant (2008: 98). Kritikken inngår imidlertid i større sammenhenger, hvor makt står sentralt, ikke minst den verdimeslige definisjonsmakt. Kunstdommeren har likevel selv en dommer: «det publikum av opplyste

legmenn som han representerer. Kritikerer er bare kritiker så lenge *hans* publikum kan akseptere han» (Larsen 2008: 99).

Jeg har ovenfor nevnt hvordan det journalistiske feltet, og den kulturelle offentligheten, tenderer til å være dominert av folk fra urbane og privilegerte bakgrunner. De fleste av dansebandfolket tilhører derfor et felt langt ifra majoriteten av journalister, smak og preferanser blir deretter, og dermed er det sannsynlig at det skjer en *kulturell kollisjon*. I denne sammenhengen er det nærliggende å trekke fram musikkantropolog Steven Feld som snakker om nødvendigheten av riktig *lytteerfaring* (Weisethaunet 2008: 170). Musikkritikken har som utgangspunkt at musikk til en viss grad lar seg beskrive rent språklig, og vår kulturelle sosialisering gjennom språket gjør derfor at vi har forskjellige måter å lytte og oppfatte musikken på:

Lytteprosessen er aktiv og konstituerende på en slik måte at lytteren er medskaper av musikken». Dette forklarer også hvorfor vi alltid legger merke til nye detaljer når vi hører musikk igjen. Musikk er som oftest rik på informasjon – og musikken er, som musikalsk objekt, åpen for ulike typer fortolkning. (Weisethaunet 2008: 170).

Denne kompleksiteten gjør at hver lytter har en egen personlig lyttebiografi som virker avgjørende på hvordan musikk oppleves (ibid). Dermed er det et viktig poeng at kritikere har et forhold til den musikken de kritiserer – de må ha en musikalsk lyttebiografi eller habitus som til en viss grad kan knyttes til den musikken de skal si noe om. For kjennere av ulike sjangre vil elementer tillegges ulik betydning. Sjangerfortrolighet er viktig, og er man stilfortrolig innenfor en sjanger vil man oppfatte helt andre elementer enn en «nybegynner» vil gjøre. Dette regnes gjerne som selve grunnlaget i musikkritikken, kritikeren skal ha rollen som «ekspert»-lytter. Hver sjanger har ulike kriterier, og for en «utenforstående» vil det være vanskelige å registrere disse. (ibid).

Hylland skriver at offentlige medier inneholder «bad reviews»: «Bad reviews are – naturally – all about explaining why and in what way a certain piece of culture is, for lack of a better word, *bad*.” (Hylland 2012: 17). Han viser til at dette nærmest er en egen kunst, og at de finnes egne bøker som tar for seg hvordan man skal skrive dårlige anmeldelser om dårlige produkter. Det gis ifølge Hylland tips til hvordan man kan skrive negativt om kunst og kultur, og han trekker fram et eksempel fra Brayfield: «if you want to write bad reviews, you’ll need to draw on your reserves of two qualities: wit and wisdom” (Brayfield 2008: 94 i Hylland).

Dansebandsjangeren ser ut til å være rammet av dette, da den generelt sees på som et *dårlig kulturprodukt* i den kulturelle offentligheten. Trondman beskriver musikken som et av

nåtidens mest folkeligste uttrykk, og at det er snakk om «kulturella skamkänslor som dess kritiker både medvetet och omedvetet, explicit och implicit, försöker tilldela dansbandspubliken i den folkliga kulturen.» (Trondman 1994: 177).

### 2.6.3 Felles kritisk diskurs

Musikologen Peter Van Der Merwe foreslår i boka *Origins of Popular Style* at «reviewing the popular music of the twentieth century as a whole, most people would probably agree that some of it is excellent, some unbearable and most of it indifferent. What the good, bad and indifferent share is a musical language» (Frith 1996: 10). Han påpeker at det kun er mulig å komme med estetiske argumenter innenfor en felles kritisk diskurs. Det må være en viss enighet om hva som er «bra» og hva som er «dårlig» (ibid: 11). Gripsrud forklarer hvilken betydning en felles kritisk diskurs kan ha:

[...] forskning og kritikervirksomhet videreutvikler et analytisk språk som står i forhold til de aktuelle musikkformenes særtrekk, samtidig som det både kvalifiserer dem som kunstuttrykk og gir dem ordentlig grunnlag for musikalske kvalitetsvurderinger som blant annet må kreves i mange kulturpolitiske sammenhenger. Dette kan over tid selvfølgelig også tenkes å bidra til å bedre musikkens kvalitet på flere vis – på dens egne premisser (Gripsrud 2002: 23).

En felles kritisk diskurs bidrar til å gjøre kulturen mer synlig og forståelig for alle. Den blir lettere å snakke om og vil i større grad manifestere seg i offentligheten. Smak og preferanser er som nevnt like viktig i lavkulturen som i høykulturen, men i motsetning til de fleste legitime sjangre har dansebandsjangeren få arenaer hvor musikken blir presentert gjennom studier og publikasjoner.

### 3. Metodologiske problemstillinger

I starten av prosjektet var jeg inne på tanken om å gjennomføre et kvantitativt opplegg basert på anmeldelser, artikler og andre medietekster med danseband involvert. Jeg bestemte meg imidlertid nokså tidlig for heller å gjøre kvalitative intervjuer med dansebandartister. Med tanke på oppgavens tesser mente jeg at det ville være mest nyttig å la dansebandartister få uttrykke seg selv. Gjennom kvalitative intervju ville jeg få dypere innsikt i hva artistene faktisk mener om egen posisjon og framstilling, lære mer om hvordan definerer seg selv og musikken sin, i tillegg til å avdekke spennvidden i sjangeren. Dette så jeg på som viktig for å forstå sjangerens forhold til den kulturelle offentligheten. Det hadde også vært interessant å gjøre en nærmere analyse av medietekster som omfatter danseband, men på grunn av oppgavens omfang har ikke dette vært mulig. Eksempler på ulike medietekster har i stedet fungert som supplerende og illustrerende materiale.

#### 3.1 Utvalg av informanter

Det er vanskelig å orientere seg i en sjanger man ikke er kjent med. Personlig hadde jeg liten kjennskap til dansebandmusikk før jeg gikk i gang med dette prosjektet. Samtidig var det viktig å skaffe et representativt utvalg til intervjuene. Etter å ha lest ulik litteratur på feltet, i hovedsak *De svinger oss i dansen* av Kvernes, ble ulike forskjeller tydeligere for meg. Her gis det en presentasjon av et titalls norske danseband fra 1960-tallet til i dag. I utvalget har jeg vektlagt å finne artister som til en viss grad skiller seg fra hverandre musikalsk og som har ulik geografisk tilknytning. Det har også vært viktig både å ha med mannlige og kvinnelige representanter, i tillegg til et forholdsvis vidt aldersspenn. Disse kriteriene henger sammen med at jeg gjennom oppgaven også ønsket å undersøke forskjellene i dansebandsjangeren, da jeg har registrert at det snakkes om dansebandstereotyper. Til sist har berømmelse og popularitet vært nødvendige kriterier, da informantene måtte kunne relatere seg til spørsmål knyttet representasjon i den kulturelle offentligheten: kritikk og omtale i dagspressen og spilletid i TV og radio.

Jeg har valgt å intervju to artister som ikke definerer seg selv som danseband, men som har en folkelig appell: Frode Viken i D.D.E. og Sindre Aam i Vassendgutane. De definerer musikken sin som henholdsvis *trønderrock* og *fest-country*, men spiller på

dansebandfestivaler og figurerer også i danseband-programmer. Viken har tidligere uttalt seg offentlig om det han mener er kritikernes mobbing av folkelig musikk, noe som gjorde han relevant til denne oppgaven. I tillegg mente jeg at det ville være nyttig å snakke med artister som befinner seg i gråsonen, da det kunne gi informasjon om hva som definerer og avgrenser dansebandfeltet. Det fullstendige utvalget består av følgende:

*William Kristoffersen* (født 1951) er låtskriver og bassist i Ole Ivars som startet opp på Hamar i 1964. Bandet består av seks menn og har gjennom årenes løp hatt noen utskiftninger av medlemmene, og Kristoffersen ble selv med i 1983. Han har utdanning som faglærer fra Musikkhøgskolen i Oslo med trompet som hovedfag, og i 2009 mottok han Kongens fortjenestemedalje i sølv for sitt arbeid.

*Jenny Jenssen* (født 1964) er fra Bjerkvik utenfor Narvik, men er nå bosatt i Asker. Hun ble i 1990 vokalist og frontfigur i Oslo-bandet Septimus som startet opp på slutten av 1960-tallet. Jenssen er imidlertid hovedsakelig kjent som soloartist og går ofte under kallenavnet «danseband-dronningen».

*Tommy Michaelsen* (født 1969) er vokalist i Vagabond. Fra 1992 til 2004 var han vokalist i dansebandet Picazzo, og hadde etter dette noen år som soloartist. Vagabond ble dannet på Hamar i 2008 med Michalesen som vokalist og trommeslager.

*Anne Nørdsti* (født 1977) er fra Alvdal i Hedmark og ga ut første soloalbum i 2004. Før det hadde hun lenge vært vokalist i dansebandet Kolbus. Hun blir gjerne omtalt som Norges nye «danseband-dronning».

*Frode Viken* (født 1955) er som resten av D.D.E. fra Namsos. Han er gitarist og har skrevet de fleste melodiene og tekstene. Han ble i 1985 med som bassist i After Dark, forløperen til D.D.E. som ble dannet i 1992.

*Sindre Aam* (født 1969) er vokalist, bassist og låtskriver i Vassendgutane fra Ørsta. Han har vært med siden starten i 1995.

### **3.2 Det kvalitative intervju**

Siden informantene mine bor spredt utover hele landet og ofte har fulle timeplaner, ville det vært veldig tidkrevende å møte alle ansikt-til-ansikt. Samtidig ville jeg ha muntlige samtaler med informantene, og valget falt derfor på telefonintervju. Samtalene har jeg tatt opp og



deretter transkribert i sin helhet. I likhet med ansikt-til-ansikt-intervjuet preges telefonintervjuet av direkte og personlige samtaler, men det skiller seg altså ut ved at man ikke ser hverandre. Forsker og informant befinner seg ikke sammen i fysisk direkte kommunikasjonssituasjon, og dermed går for eksempel observasjoner av informantens kroppsspråk tapt. Telefonsamtaler brukes ikke hyppig i kvalitative opplegg, og en årsak til dette kan være at det ikke gir de fordeler som det umediate nærværet (Gentikow 2005: 84). Telefonintervjuet bærer i liket med ansikt-til-ansikt-intervjuet preg av direkte og personlige samtaler, men samtidig er det annerledes siden man ikke kan se hverandre. Jeg mener imidlertid at telefonintervjuet har fungert fint i denne sammenhengen, da informantene er medievanne personer som har et bevisst forhold til samtaletema. Jeg tror også telefonsamtalene virket mindre avskrekkende enn om jeg skulle møtt dem personlig – det blir kanskje lettere å snakke fritt om meningene sine når man er mer distansert. Samtalene kjentes heller aldri unaturlig eller anstrengt.

Intervjuformen heller mest mot det semistrukturerte intervju (Østbye m.fl 2007: 99). I mine samtaler med informantene ønsket jeg en uformell tone uten for sterk struktur. Jeg ville jeg gi informantene spillerom til å snakke om seg selv, musikken og feltet sitt med egne ord. Likevel hadde jeg en sterk intensjon bak samtalene med enkelte tema og spørsmål som måtte stilles. Semistrukturerte intervju kjennetegnes av at temaene det skal spørres om er definert på forhånd, men har samtidig stor grav av fleksibilitet siden det er mulig å forfølge overraskende innspill og å stille oppfølgingsspørsmål (ibid: 100). Jeg utformet derfor en intervjuguide med spørsmål som grovt kan deles inn i to kategorier: artistenes definisjon av egen musikk og deres synspunkter rundt kritikken og framstillingen av den.

I forkant av intervjuene tok jeg først kontakt med artistene på e-post hvor jeg kort presenterte meg selv og prosjektet. Min erfaring var imidlertid at det tok lang tid å få svar på e-postene, og noen ganger fikk jeg ikke svar i det hele tatt. Etter hvert tok jeg heller kontakt med artistene på telefon, noe som til tider kunne være et krevende arbeid. Siden flere har hemmelig telefonnummer, måtte jeg ty til kreative grep for å få tak i dem, som for eksempel å ringe ektefeller. Det viste seg fort at det ikke var manglende interesse for prosjektet mitt. Ingen av dem jeg kontaktet nølte med å la seg intervju, og jeg ble møtt med stor entusiasme og nysgjerrighet. Stavrum har beskrevet samme reaksjon fra sine informanter som besto av både aktører og publikum. Hun opplever hvordan flere av dem uttrykte glede over at noen «endelig» skulle «ta tak i dette» (Stavrum 2009: 17). Stavrum mener at motivasjonen bak å stille opp ikke bare bunnet i et ønske om å være «hyggelig», det var heller gjerne snakk om å

være med på «å motbevise» en eller annen oppfatning om dansebandkultur (ibid). Selv oppfattet jeg enkelte av informantene mine som takknemlige for at jeg tok kontakt med dem og lot dem snakke om sitt eget virke. I avslutningen til en av samtalene, konkluderte informanten og jeg spøkefullt med at jeg hadde fungert som en slags terapeut – dette fordi han jo «aldri fikk snakke om dette ellers».

Det er imidlertid viktig å påpeke min objektivitet til temaet. Gjennom dette prosjektet har jeg lært mye nytt om dansebandmusikk og kulturen rundt, og med tanke på problemstillingen kan man fort havne i en posisjon som ukritisk sympatisør. Det er heller ikke til å komme fra at jeg har en del meninger og antagelser, og disse har i stor grad vært med på å skape diskusjon mellom meg og informantene. Jeg har uansett strebet etter å ordlegge meg nøytralt og ikke tre mine egne eller andres oppfatninger over dem. Likevel har jeg tatt hver samtale i betraktning og sett hvilken retning sjargongen har tatt. Samtlige var klar over sin egen posisjon og status i det kulturelle hierarkiet, og «harry» og «drittmusikk» var dermed ord de la fram selv.

Det har også vært et poeng for meg å spille mer uvitende enn jeg er, og slik få mer utdypende svar. I den kvalitative metoden kan forskeren ha hypoteser som han eller hun vil få bekreftet eller avkreftet, men ofte befinner forskeren seg i en situasjon av *kulturell uvitenhet*. Det betyr altså at han eller hun står overfor et forholdvis ukjent fenomen (Gentikow 2007: 38) I prosessen med å forske på danseband har jeg som nevnt lært en god del, samtidig som det hele tiden har åpenbart seg nye oppdagelser. Den kulturelle uvitenheten regnes gjerne for å være nokså fruktbar, og dermed anbefales det ofte å holde en slik posisjon ved empiriske studier. Betegnelser som *bevisst naivhet* eller et *bevisst fremmed blikk* kan også brukes (Gentikow 2007: 39). Dette gjelder gjerne kjente fenomener i ens kultur som man så prøver å fremmedgjøre for å se det hele med et ferskt blikk. I utgangspunktet var dansebandsjangeren et svært fremmed felt for meg, men den nye kunnskapen har vært med på å forme nye spørsmål og innfallsvinkler. Likevel har jeg hele tiden vært bevisst på å innta rollen som en slags «lærling» og heller gravd for mye enn for lite. Som Gentikow skriver minsker en åpent utforskende holdning «faren for å få bekreftet egne «yndlingsforklaringer». Den åpner dessuten øynene (og ørene) for ny, uventet informasjon og kan dermed resultere i nye erkjennelser» (ibid).

Det var aldri et problem å få informantene til å snakke. Som nevnt viste de fleste stor iver over å delta. Noen ganger opplevde jeg at informantene begynte å snakke av seg selv, uten at jeg hadde stilt noen spørsmål eksplisitt. Det skal nevnes at ikke alt som ble sagt under

samtalene var like relevant for oppgaven. Enkelte ganger kunne jeg kanskje strammet grepet mer, da det er viktig å passe på at informantene ikke fører intervjuet på irrelevante spor (Grønmo 2004: 163). Samtidig ville jeg la informantene få nokså fritt spillerom, og slik kom det også en del nyttig fram. Jeg opplevde også at en lett tone med enkelte digresjoner kunne hjelpe på gangen i samtalen.

Det var altså ikke vanskelig å få informantene til å føle seg trygge i intervjusituasjonen, og dette henger nok sammen med at dette er medievannte folk. I tillegg ble de spurt om ting som de gjerne har et svært bevisst forhold til og mange meninger om. Jeg forsøkte likevel å holde en lett tone med ukompliserte spørsmål uten akademisk klang. Det kan være mer eller mindre skjulte maktdimensjoner mellom forsker og informant, og dette foregår gjerne gjennom et komplekst samspill i kvalitative studier. Selv i Norge finnes det et hierarkisk system, og i dette tilfellet representerer jeg den akademiske verden. I og med at jeg også har igangsatt denne forskningsprosessen innehar jeg en viss maktposisjon. (Gentikow 2007: 49). Dette har jeg tenkt en del igjennom, spesielt siden jeg utforsker et felt som kanskje representerer det folkeligste av det folkelige. Det har imidlertid gått overraskende bra, og jeg har ikke kjent noe ubehag ved min rolle. Jeg har lurt på om min nord-norske dialekt har vært gunstig siden den har rot i «utkant-Norge». Å snakke Oslo vest-dialekt hadde muligens ikke vært like heldig, da den representerer noe som mange av mine informanter har en negativ holdning til. Stavrum er også inne på tanken om at hennes trønder-dialekt kan ha vært en fordel i hennes møte med folk fra dansebandfeltet (2009: 15).

Det er viktig å understreke at jeg ikke skal fungere som en ambassadør for verken artistene eller resten av dansebandfolket. Jeg har operert utfra en hypotese og det har hele tiden stått høyt i kurs å forholde meg objektiv. I arbeidet med sin doktorgradsavhandling har Stavrum opplevd et slags «trykk» fra feltet for å få henne til «å fortelle en positiv og anerkjennende historie om dansebandkultur. (2009: 17). Dette har jeg ikke opplevd som et problem, noe oppgavens resultater til dels vitner om.

Jeg veksler mellom å gjengi informantenes svar som bearbeidet tekst og direkte sitat. Direkte sitat er brukt der jeg synes det fungerer veldig illustrerende og gjerne tegner et bilde av informanten. I tillegg har det også vært viktig å la informantene tale for seg selv, da denne oppgaven også vil belyse dansebandfeltets natur. Vektleggingen av informantene varierer fra tema til tema, da mengden svar og synspunkter var ulik hos informantene.

## 4. Dansebandkulturen i offentligheten

En av tesene for oppgaven er at musikkritikere og andre med journalistisk makt ikke forstår dansebandsjangeren og dens verdier. I dette kapitlet skal vi se hvordan oppfatningen av danseband påvirker kritikken og ulike medieframstillinger av sjangeren. Jeg vil presentere ulike aspekter ved den *kulturelle kollisjonen* som foregår mellom dansebandfeltet og det journalistiske feltet, og vise i hvilken grad dette irriterer dansebandartister og ødelegger for deres virksomhet.

### 4.1 Dansebandstereotypien

«The cultural status of the dance band culture is also indicated through more subtle mechanisms, such as the fact that the music is being object to a lot of joking and mocking, e.g. from Norwegian comedians», skriver Stavrum (2012: 7). Når dansebandkulturen blir parodiert og gjort narr av kommer dens særtrekk tydelig fram, eller rettere sagt: de særtrekkene utenforstående pålegger den. Stavrum poengterer at det i utgangspunktet er snakk om uskyldigheter, men at disse innslagene befester oppfatningen av dansebandkulturen (2009: 4). Hun viser til etnologene Billy Ehn og Barbro Klein som understreker kraften av komikken, og beskriver komikere som treffende kulturalanalytikere, som framstiller ting morsomt, samtidig de som de stiller seg kritiske og får oss til å se ting distansert. Slik gjør altså komikere en slags ubevisst kulturalanalyse (Stavrum 2009: 4-5). Stavrum mener at flere elementer i dansebandparodiene framstår svært karikert og baserer seg på myter (ibid). Disse antagelsene om kulturen er ikke alltid like eksplisitt, det kan dreie seg om implikasjoner, *små stikk*, rettet mot både dansebandmusikere og deres publikum. I det følgende skal jeg presentere eksempler på framstillinger av dansebandkulturen gjort i underholdningsprogrammer.

Jon Niklas Rønning og Anders Bye har parodiert sjangeren flere ganger i NRK1-programmet «Bye & Rønning» (NRK 2012). Her presenterer de bandet «Ronald & Terjes», et navn som tydelig spiller på typiske dansebandnavn. I sketsjen «Ut og nave» har begge hockey-lignende hårsveiser, mens Rønnings figur i tillegg har bart. De er ikledd karakteristiske glitrende skjorter og framstår overdrevent blide og joviale. Stemmene deres er tilgjort og de synger nokså nasalt med en «folkelig» østlandsk dialekt. I sketsjen er det en scene hvor den ene

kommer gående med hvite lakksko, for så å tråkke på en sneip. Bruken av slike rekvisitter er med på å forsterke de assosiasjoner mange har til dansebandsjangeren. Lakkskoene er et tegn på dårlig eller *vulgær* smak og rulletobakken har et sterkt preg av arbeiderklasseliv og *lavstatus*. Dansebandet har følgende å si til publikum før de går i gang med sangen sin:

Vi er dansebandet Ronald & Terjes. Dere kjenner oss sikkert fra våre mange hits på Dansefot jukeboks. Ja, nå har i fått den ære av å boltre oss i beste sendetid på NRK 1, tusen takk for det! Og i gave til dere dansebandelskende seere, så skal vi gi dere en splitter ny musikkvideopremiere. (NRK 2012).

Det hele kompletteres av sangen «Ut og nave» som har hentet melodien fra Rune Rudbergs «Ut mot havet», og handler om å leve av NAV-penger. Det sies også indirekte at sjangeren får lite tid fjernsyntid ved at de «nå har fått den ære av å boltre seg i beste sendetid på NRK1». I musikkvideoen er det gjort filmatiske grep som å snu seg rundt mens det hele går i saktefilm – filmen skal slik gi inntrykk av å være lite påkostet og med billige, nærmest påtrengende, effekter. Omgivelsene er landlige, hvor karakterene blant annet løper på engen og sitter ved en gammel gårdsbygning. Dette viser til sjangerens rurale forankring. Teksten preges av enderim og dansen har svært enkle trinn som det klønes med. Bye og Rønning skal ikke beskyldes for å henge ut dansebandfolk som NAV-misbrukere, men dansebandsjangeren er nok ikke tilfeldig plukket ut til å fronte denne sketsjen. Det er snakk om «ingen utdanning» og jobb på «fabrikk» og «skobutikk», noe som forbindes med grasrota - den delen av samfunnet som dansebandsjangeren henvender seg til. I sangen vil karakteren heller «nave» enn å jobbe, noe som er stikk i strid med den arbeidsmoralen Nærland og Stavrum mener finnes hos dansebandfolket.

I sketsjen «Bak fasaden: Ronald og Terjes» ([Hakmexul](#) 2009) får vi vite at de to karakterene i Ronald og Terjes heter Sven Ørngren og Arnt Stefansen, navn som henviser til den svenske dansebandtradisjonen. De presenterer så en sang som utelukkende er basert på enderim, og viser til «disko», «fyll» og «chartertur», der sistnevnte er et sterkt symbol på folkelighet. Parodien benytter seg aktivt av kjente preferanser innen dansebandkulturen. Videre hinter den om en utagerende og uansvarlig livsstil, noe som kan gi dansebandfolket et urettferdig stempel. I mange av dansebandtekstene er fest og fyll gjennomgangstema, men som Nærland påpeker er det et sterkt skille mellom hverdag og fest. Den gode moralen er som regel framtrepende.

Ronald & Terjes forteller om enorm produktivitet: «Vi har jo bare holdt på i fire år, så vi har jo ikke «rekki» å gi ut mer enn fem og tjueplater». Her spøkes det med dansebandsjangerens

vektlegger *kvantitet* foran *kvalitet*. 25 plater på fire år er lite i deres øyne, men Byes rollefigur svarer forsvarende: «Nei, men til gjengjeld så har jo alle solgt til gull da». Bye & Rønning viser til det faktum at slikt faktisk selger, selv om det beskyldes for å være «dårlig». Ronald & Terjes skriver over 400 låter i året og at de etter hvert går tom for ideer: «så derfor gjør vi som danseband flest, vi fyller opp plata med masse sanger med bare tulleord». Uttalelsene og teksten spiller på inntrykket av at dansebandmusikken preges av å være kitsch. Som vi har sett eksempler på ovenfor beskyldes den for lite original og autentisk.

Bye & Rønnings karakterer framstår som nevnt overdrevent joviale – til det punktet at de virker naive og lite reflekterte, på grensen til *dumme*. Riktignok gjør kanskje de fleste parodier inntrykk av at den parodierte er dum, men på grunn av sjangerens status er det verdt å merke seg dette punktet. Vinteren 2013 hadde *Trygdekontoret* på NRK3 (2013) en episode som handlet om «annerledeshet» i samfunnet og gjestene besto av deltakere fra TV Norges dokumentarserie *Tangerudbakken borettslag*. I denne serien følger man seks utviklingshemmede, blant dem Olav Grimdalen jr. I åpningen til denne episoden av *Trygdekontoret* får vi se Grimdalen vente backstage, hvor programleder Thomas Seltzer kommer for å spørre om det går bra. Grimdalen svarer: «Jeg har non-stop, jeg har Ole Ivars (det ligger en CD på bordet), men jeg har ikke *Morgenbladet!*». Denne åpningssekvensen setter ting på spissen, men fungerer som en illustrasjon på oppfatninger som finnes. Med Ole Ivars og *Morgenbladet* settes lavkulturen opp mot høykulturen. Grimdalen, som altså er utviklingshemmet, er fornøyd over å la seg underholde av Ole Ivars, og Seltzer har ikke forutsett at han ville savne *Morgenbladet*. Her skjer det en «logisk brist» for sjelden vil en person like begge disse tingene. Det mest bemerkelsesverdige ved denne scenen er imidlertid at Ole Ivars kobles til en utviklingshemmet – den utviklingshemmede har fått en underholdningsartikkel tilpasset han: dansebandmusikk. Altså sies det implisitt at det ikke kreves stor tankevirksomhet og at produktene slik er tilpasset hans nivå.

Dansebandmusikken er ikke den eneste musikkformen som blir koblet til dumhet. I likhet med country, er danseband først og fremst forankret i en rural kultur. Mye av dansebandmusikken er også influert av country, og det er derfor nærliggende å trekke paralleller til USA og countrymusikkens status der. Country har tradisjonelt vært regnet som «dårlig musikk» og Aaron A. Fox skriver at sjangeren for mange representerer det lavere sjiktet i det amerikanske samfunnet: *white trash*. For mange amerikanere er country et symbol på en dårlig type hvithet: “The taint of whiteness in country aligns with the taint of rural idiocy and working-class psychopathology”. Country fører med seg en sterk kulturell

identitet, og skaper sterke kulturelle forskjeller. (Fox 2004: 43-44). Han poengterer dette ytterligere:

As «white» music, unredeemed by ethnicity, folkloric authenticity, progressive politics, or the *noblesse oblige* of elite musical culture, country frequently stands for the cultural badness of its adherents. Country is, in this sense, “contaminated” culture (Stewart 1991), mere proximity to which entails ideological danger. (One example: while I have never seen a personal advertisement in a newspaper that lists a preference for any other musical genre among the disqualifications for potential romantic partners, the stipulation “no country music fans” is quite common in such ads”). (Fox 2004: 44).

Det kan trekkes paralleller mellom disse synspunktene og den holdningen dansebandsjangeren blir utsatt for i norsk sammenheng. Komikerduoen Ylvis, bestående av Bård og Vegard Ylvisåker, har i TV Norge-programmet *I kveld med Ylvis* vist innslaget *Jakten på en danseband-hit* (TVNorge 2011ab). Ylvis søker hjelp hos en orangutang, en hørselshemmet og en ni år gammel jente, hvor de tre står for akkorder, melodi og tekst. Ylvis setter så sammen alle disse komponentene og drar til Liseberg i Gøteborg for å spille sangen på en dansegalla. De kler seg i matchende dresser og er selv utstyrt med gitar og saksofon. Publikum begynner å danse, og etterpå gir noen av dem tilbakemeldinger på framførelsen: En sier at «det var veldig bra, det var god swing og god takt», etterfulgt av flere som er enig i denne dommen. En av dem gir til og med låten «ti av ti mulige». Dette indikerer at det er visse oppfatninger om dansebandmusikken og deres publikum – sistnevnte setter pris på et produkt som tilsynelatende ikke skal framstå bra eller ha kvalitet over seg. I kommentarfeltet under videoen på YouTube kan man dessuten lese kommentarene: «Visar hur dåligt dansband verkligen är, ingen musikalitet över huvud taget krävs [...] De ända i Sverige som lyssnar på dansband är dock inavlade bönder, 50 plus, från Dalarna» og «Dette sier litt om hvilket nivå de som er i danseband-miljøet er».

Det gis inntrykk av at det ikke kreves store mengder talent eller arbeid for å lage dansebandmusikk, men det må sies at Ylvis er kompetente både når det gjelder sang og instrumentbruk, og framførelsen bærer preg av dette – det har skjedd en viss bearbeidelse fra råmaterialet til ferdig produkt på scenen. Men i sketsjen spøkes det med at det i liten grad behøves musikalske styrker for å lage en dansebandlåt – musikken er enkel, uten kvalitet, og noe som derfor nærmest kan «spys» ut på løpende bånd.

Parodier behøver ikke ha rot i virkeligheten. I eksemplene ovenfor er det imidlertid mye som er karakteristisk for dansebandsjangeren: landlig kultur, enkle tekster, stor produksjon. Andre ting igjen, finnes i dansebandkulturen, men er ikke nødvendigvis fellesnevneren for hele kulturen. De fungerer altså som stereotypiske trekk ved sjangeren og er kanskje med på å

undergrave mangfoldet. En rød tråd i framstillingene er for eksempel orienteringen mot den svenske og mannsdominerte dansebandkulturen, og jeg vil i neste kapittel presentere ulikheter både mellom den svenske og norske dansebandkulturen og innad i det norske dansebandfeltet.

Videre blir spørsmålet om de disse typiske karakteristikene nødvendigvis er negativ, og i den sammenhengen er musikkritikerne i besittelse av stor makt.

## 4.2 Kritikk av danseband

Det er så enkelt, så at dette kunne jo til og med bestemora di ha skrevet liksom. Men de folka der tror jeg ser veldig svart/hvitt på det altså, det er faktisk ganske mange... det er mange nyanser i dette her [...] det som er viktig er å sette seg ned å høre på bredden, og faktisk hvor bra det er, enkelte ting. (Michaelsen 2012).

Som nevnt innledningsvis mener Trondman (1994) at dansebandsjangeren presenteres i sjablongbilder og at kritikerne ofte utfører symbolsk vold overfor dansebandmusikk. Han lister opp flere myter som om sjangeren: danseband er ikke musikk, den har ikke kvaliteter og dansebandmusikere kan ikke spille. Som vi skal se er dansebandartitene jeg har snakket med svært bevisste på denne oppfatningen.

### 4.2.1 En musikalsk kopimaskin

Nørdsti nevner at sjangeren har et «tre-greps-rykte» på seg. Hun synes dette er et lite presist bilde av sjangeren og sier at hun har hatt med seg musikere fra flere sjangre som er overrasket over kompetansen som kreves: «Mange sier at det låter så enkelt, men å spille enkelt bra er slett ikke enkelt heller». Kristoffersen mener mange musikkjournalister velger å ignorere vesentlige ting i musikken, og at de ikke registrerer om det er noe instrumentelt vanskelig som er utført:

Jeg var vel såpass ivrig etter at vi kunne få muligheten til å få noen gode kritikker i platesammenheng, før jeg forsto at det betydde ingen verdens ting hva jeg skreiv for noe, hva slags type musikk jeg skreiv, hva slags tanker jeg hadde om å lage ting som kanskje var litt vanskelig gå spille, mange harmonier, det har *ingen* betydning for den kritikken man får. Om du spiller ei låt som går i tre akkorder eller om den går i tredve, betyr ingenting, det er bare generalisering hele tiden i fra flertallet av musikkjournalister. (Kristoffersen 2012)

Viken støtter dansebandmusikken og sier han generelt har stor respekt for det dansebandene får til. Ifølge han er det «innmari vanskelig» å spille i danseband, og sier at de selv har brukt mye tid på å lære seg å spille sin egen musikk:



Alle de kjekkasene som tror at det e enkelt å spille dansemusikk, kom igjen, prøv deg, vi kalle det å spille kjøkkentakt. Dæken, det er vanskelig. Vi brukte omtrent... tja... to år på å lære oss å spille boogie. Vi fikk ikke «Rai-Rai» til å sitte. Det va bare ikke mulig, snakk om å måtte gå i øvingslokalet dag etter dag etter dag for i det hele tatt greie å knekke koden, og så trur de her «yppersan» at det e enkelt. (Viken 2013).

Han sikter til musikkpressen i Norge, som han mener slår ned på mye av den folkelige musikken. Kristoffersen snakker om «dansebandbåsen» som noe negativt, en stor «sekk» som er knyttet igjen, og som gjør at mange ulike uttrykk ikke blir fanget opp og skrevet om. Han vil ikke generalisere musikkjournalistene, men har en oppfatning av at flertallet av musikkjournalister, hovedsakelig i Oslo-pressen, ikke vil skriv om danseband i det hele tatt. Dette tror han skyldes «en engstelse for å tørre, å våge å skrive noe veldig positivt om et danseband, for det er noe som er innbygd i dem fra langt tilbake at det er ikke bra».

Viken synes at dette også i stor grad gjelder D.D.E., og både han og Bjarne Brøndbo har tidligere uttalt at de føler seg urettferdig behandlet av musikkritikere. I min samtale med Viken sikter han spesielt til VGs anmeldelse av deres siste plate «Energi», der overskriften er «D.D.E.: Rapper fra Coldplay». I ingressen skrives det at: «Namsosgjengens femtende plate er såpass fin i seg selv at de godt kunne ha spart seg å blåkopiere et av verdens største band». Anmelder Stein Østbø mener at korrefrenget i låten «Hopp i det» er svært likt Coldplays hit «Viva La Vida», og kaller den en «tyverivariant» (Østbø 2012a). I en oppfølgingssak til denne anmeldelsen fikk Viken komme til ordet, hvor han uttaler at Norge har fått en slags musikkekstremisme:

Jeg har en 20 år lang historie med journalister som vil herse med meg som låtskriver, og har måttet leve med et harrystempel i alle disse årene. Det overrasker meg at det ikke går an å vaske det bort. Det er faktisk mobbing. Når jeg nå sier meningen min, så er det først og fremst for å hjelpe yngre låtskrivere. (Ighanian 2012).

Viken poengterer at det er forskjell på inspirasjon og tyveri: «I stedet for å få ros for at vi har laget noe som er så nært opp til noe annet uten å stjele, og som faktisk er en kunst, så blir vi hengt ut som tyver. Hvis man kopierer, er man en dårlig fagmann, og det vil jeg ikke ha på meg» (Ighanian 2012). Platen får likevel en firer på terningen og flere godord. Det Viken mener er kritikkverdig med Østbøs kritikk er vinklingen av saken, og hvordan det ene elementet blåses opp. Han synes ikke Østbø er den verste musikkritikeren, men at det i dette tilfellet virker som om han og resten av Rampelys-redaksjonen i VG har gått aktivt inn for å ha ta han i tyveri:

Ja, Østbø e jo ikke den verste for oss, han har gitt oss veldig mye bra, men når Rampelys hekter seg på og skriver at direkte stjålet, og desken skriver tyveri... misbruker meg med et hovedoppslag for å skape

en slags sensasjon - da følte jeg at grensen var nådd. [...] men Stein Østbø er som sagt ikke den verste, han har gitt oss veldig mye backing oppgjennom årene, men han kunne holdt seg fra å si at jeg har tatt et tema... en blåkopi, det er jo det samme som å stjele. (Viken 2013).

Dette vitner ifølge han om total mangel på note- og musikkforståelse. Viken mener at flere musikkjournalister er kunnskapsløse, og dette «fordi de er så ivrig på å drive musikkpolitikk at de helt mister grepet om virkeligheten og plumpe uti gang på gang, mest for å mobbe». Han mener musikkritikerne ofte er de verste mobberne: «Men gud forby at du nevner det!».

Vassendgutanes siste plate «Hesteslepp» har også fått krass kritikk i VG, og innledes med ingressen «Hestelapp» (Nilsen 2013). Platen er gitt terningkast to og er så kort at den kan gjengis i sin helhet:

En gang for lenge siden sa noen til medlemmene i Vassendgutane at de var «harry».  
«Gutane» bestemte seg for å snu denne antatte svakheten til en styrke, og bli det mest harry countryinfluerte dansebandet i Norge. Siden da har harryheten hatt en selvforsterkende effekt. Sanger om fyll («Bygdis», «Ho va so fine», «Jack Daniels Whiskey»), sauehold («Palma», «Daude saude»), fedme («Feite Egil») og - sist, og definitivt minst - familie og «kjerring» («Sola ho skine og ungane grine», «Gjort er gjort»). Vassendgutane har humor. Men musikken er liksom både slapp og stiv, melodiene uoriginale, og får en i beste fall til å sette enda mer pris på Hellbillies. (Nilsen 2013)

Først og fremst er det nevneverdig hvordan anmelder Nilsen gjentar ordet «harry», noe som må sies å være et tydelig eksempel på symbolsk vold. Musikken omtales som «slapp og stiv» og «uoriginal» - klassiske stempler på «dårlig musikk». Ofte blir den beskyldt for å være imiterende, eller en kontrast til det originale og det individuelle: «I'm sure that every music listener has sometime dismissed a record or artist for sounding just like someone else (or, indeed, for sounding just like themselves), for «cashing in», on a successful musical formula» skriver Frith (2004: 20-21). Hylland poengterer også hvordan dette blir slått ned på i kritikken av populærmusikk: artisten skal ikke mangle oppriktighet, ærlighet og originalitet. (Hylland 2012: 21). Myten sier at danseband er svært kommersielle og markedsorienterte, men det er dermed ikke sagt at dansebandaktører ser på seg selv som mer kommersielle eller markedsorienterte enn andre musikkaktører (Stavrum 2007: 4). Kristoffersen sier han er lei av å bli beskyldt for å være en «klisje» og «å sitte fast i et spor», og mener Ole Ivars gir det fansen deres vil ha. Han viser spesielt til Østbøs anmeldelse av deres siste plate «Guttetur og gledeshus», hvor det skrives at Kristoffersen «trykker på kopimaskinen for 35. gang» (Østbø 2012b). Østbø finner «bare ett eneste eksempel der Kristoffersen utfordrer seg selv melodisk» og mener Ole Ivars virker «vaksinert mot nyskapning». Dagbladets anmeldelse av Vassendgutanes «XO» er også et eksempel på hvordan det uoriginale og lite autentiske blir trukket fram: «Musikalsk har dette populære bandet ikke annet enn Nashville-klisjeer å by på,

både når det gjelder melodier og instrumentbruk. Kanskje mer ekte enn silikon, men bare så vidt» (Wandrup 2008).

#### 4.2.2 Best til fest

Bjarne Brønbo gikk i 2008 ut mot en kritikk av D.D.E.s juleplate «D.D.E. med Frelsesarmeens territoriale hornorkester» på Side2. (Nisja-Wilhelmsen 2008). Anmeldelsen hadde overskriften «Verdens dårligste juleplate» etterfulgt av ingressen «Her er platen du ikke engang kjøper din verste fiende». Som en humoristisk vending på det hele ble det skrevet «NB! Vi advarer på forhånd om at anmeldelsen inneholder til dels sterkt språk». Anmelderen lar seg inspirere av religiøse referanser i anledning julehøytiden og mener «D.D.E. spiller denne juleplaten der nede blant helvetes flammer. Dag etter dag, time etter time, minutt for minutt. Verre straff kan jeg knapt forestille meg». Han kaller dette «ren ondskap»: «Her tar ikke bare D.D.E. og pisser på mine personlige julefavoritter. De kommer også med en del egne «julesanger» som også driter på jula rent generelt» (ibid). Denne anmeldelsen ble fulgt opp med saken: «Brønbo og fansen raser», hvor det opplyses om at både Brønbo og fans har kontaktet anmelder Nisja-Wilhelmsen etter at han trillet én på terningen. Brønbo uttalte følgende:

Som underholdende lesning var anmeldelsen OK. Jeg må innrømme at vi lå delvis og flira litt. Men som en sjettedel av D.D.E. - et band som har skapt et yrke ut av det å levere kvalitet - synes jeg det er ille at kritikere skal stikke store stokker i hjulene på oss. Vi aksepterer kritikk og de små kjeppene. Men når det skrives usakligheter, som jeg synes han gjør, kan det være skadelidende for oss og det vi holder på med. Og det er noe som til tider opprører oss. (Brønbo i Jones 2008)

I likhet med Viken, mener Brønbo at det kritikkverdige er *usaklighetene*. Kritikken får ikke preg av kritikk, men blir heller en uthenging – eller som Viken kaller det: *mobbing*. Viken sier at problemet ikke ligger i selve *slakten*, men evnen og viljen til å slakte på *ærlig vis*. Han er som nevnt av den oppfatning at norske musikkjournalister er kunnskapsløse, og at kritikken blir deretter. Viken kan ha belegg for denne påstanden – musikkjournalistene er sannsynligvis kunnskapsløse på feltet D.D.E. opererer på. I en episode av NRK-programmet *Landeplage* diskuterer Brønbo og sosialantropolog Thomas Hylland Eriksen verdiene i D.D.E.s musikk:

[...] de prøver å beskrive hvordan det å spille, høre på og danse til D.D.E.s musikk først og fremst handler om glede, ekstase, og om det å la seg rive med og være sammen med andre i denne opplevelsen. Hvorvidt musikken teknisk sett er av høy kvalitet eller ikke, er mindre interessant, både for DDE og for deres publikum. (Stavrum 2007: 10).

Med disse beskrivelsene er det svært nærliggende å knytte D.D.E. til Gadamer og Deweys syn på kunsterfaring. Det er snakk om en felles opplevelse, som gir mulighet til en følelse av frihet, fascinasjon og glede (Bale 2009: 16). Mye tyder på at disse kvalitetene ikke registreres hos musikkritikere, eller kanskje heller at de ikke blir *verdsatt*.

I en anmeldelse av Nørdstis plate «Så godt...» triller VGs Østbø terningen til fire og mener tydelig at Nørdsti har sjeldne kvaliteter i ballade-sammenheng, der «hun igjen skinner klarest og langt sterkere enn de fleste andre innen sin genre her i landet (Østbø 2011). Østbø kommer her med et spark til resten av dansebandsjangeren i Norge. Han setter Nørdsti opp mot det han mener er den generelle tendensen i denne musikkstilen – en tendens han tydeligvis ikke liker. Videre synes han at Nørdstis plate fungerer «på både dansegulv og som ørefyll i stua», og dette er ifølge Østbø en «kombinasjon vi ikke er bortskjemte med i norsk danseband-tradisjon» – igjen en kritikk til «det store danseband-Norge». Utfra disse uttalelsene forstår man at han ikke synes «alvoret» er noe mange dansebandmusikere behersker, og at han mener det ellers kan bli for mye «fest og moro». Derfor nevner han det som positivt at Nørdstis plate også kan brukes til stuebruk. Dagbladets Øyvind Rønning konkluderer også med at Ole Ivars først og fremst er dansemusikk, og at du kan stole på Ole Ivars på dette området – dette opplyser han om i siste setning etter å ha kalt Kristoffersen en «hyperaktiv låtmaskin» med «triviell», «pompøs» og «overdrevent folkelig» musikk (Rønning 2003). Disse eksemplene tyder på at flere kritikere er bevisst bruksmåten til dansebandmusikk – men bør den ikke da også vurderes på denne premissen?

Et annet eksempel på denne problematikken finner vi i nevnte anmeldelse av D.D.E.s juleplate på *Side2*. Nisja-Wilhelmsen (2008) skriver: «I utgangspunktet er ikke D.D.E. min favoritt. Jeg skal ærlig innrømme det, men jeg tåler å høre på festfavoritter som «Rumpa mi» eller «Det går likar no.» Er man full nok så er D.D.E. ganske gøy». I *Dagbladets* anmeldelse av Vassendgutane plate «XO» setter også Wandrup (2013) ord på forskjellen mellom brukssammenheng og «passiv» lytting: «Rim som «Fekk igjen på skatti no he ho silikon i tatti» eller «Ja det va på ei landbruksmesse ej traff på ei negresse» går trolig hjem på lokalet, men oppleves som pinlige for en edru lytter». Både Østbø og Nisja-Wilhelmsen indikerer at dette først og fremst er musikk som best går sammen med fest – de ser imidlertid ikke en musikalsk, eller kunstnerisk, kvalitet i dette. Poenget om at musikken skal fungere til «fyll», er med på å nedvurdere dens kvaliteter og det faktum at det er mange mennesker som

oppriktig finner glede i den. Aam synes det er en tendens at musikken blir sett på som «tull og tøys» og at kritikere mener de «er flinke til å lage stemning, men ikke flinke til verken å lage musikk eller tekster». Han vil ikke at musikken deres skal bli sammenlignet med andre sjangre, og sier de har kontroll på *deres område*. Kritikere ser ut til å være oppmerksomme på dette området, men vier det lite oppmerksomhet i form av kvalitetsvurdering. Østbø og Nisja-Wilhelmsen plasserer i tillegg D.D.E.s og Nørdstis plate i en større danseband-sammenheng: Østbø peker på resten av sjangeren, og Nisja-Wilhelmsen skriver hva han mener om D.D.E. i *utgangspunktet*. Et ytterligere eksempel på dette er når Østbø (2012c) i en anmeldelse av Vagabonds plate «2» skriver at bandet «(dessverre) aldri glemmer sine dansebandrøtter».

Eksempelene ovenfor viser at kritikernes grunnleggende holdninger ofte skinner igjennom, og at de er med på å påvirke kritikken som gis. Det skal imidlertid påpekes at dette ikke er en ensidig historie – det finnes ikke bare dårlige anmeldelser, og det er langt mellom virkelig *slakting* av dansebandmusikk. Det hender også at dansebandmusikk får god kritikk: den nevnte juleplaten til D.D.E. fikk for eksempel terningkast fem av *Dagbladet* og Ole Ivars har før fått samme karakter fra *Aftenposten*, noe som ikke gikk ubemerket hen hos Kristoffersen: «Det var liksom sånn: er det mulig? Så det var en vågal, tøff journalist som turte å si hva han mente, og han skreiv veldig fint, jeg skjønnte at det her var noe han hadde lytta godt til og han forsto hva han hørte». Uten at jeg har gjennomført en undersøkelse, er det forholdsvis lett å se at de fleste dansebandkritikkene lander på en middelmådig karakter, noe som kan tyde på at mange kritikere er rådvile – de vet ikke hvordan de skal angripe en sjanger de ikke forstår eller ganske enkelt ikke liker.

### 4.3 Kulturell kollisjon

Blant alle dansebandartistene jeg har snakket med er det enighet om at de fleste kritikere ikke forstår musikken deres. Jenssen mener det er urettferdig at noen som ikke kan mye om hennes sjanger skal kritisere den: «Det sitter musikkjournalister som skal kaste terningkast over en sjanger de ikke... for det første kanskje ikke liker, og for det andre kanskje ikke har satt seg inn i, hva er det som er bærebjelken i den her sjangeren». Det publikum etterspør i dansebandmusikken er verdifullt for dem, og kritikere bør kjenne til disse kvalitetene:

Det som provoserer meg er at det sitter folk der og slenger terningkast som ikke har satt seg inn i hva kriteriene er, som ikke vet hva publikum der ute egentlig søker etter, de vil ha den catchy melodilinjen, de vil ha den rytmen som gjør at de kjenner rytmen i kroppen, eh, de vil ha en tekst som er enkel og folkelig og de vil kjenne seg igjen i. Og det er ikke negativt! Det at de da slenger med terningkastene og kaller det for negativt, det er jo for de ikke vet bedre. Det er jo de som slenger med terningkastene som har problemet egentlig, og det provoserer meg, at de burde egentlig ha satt seg inn i hva er det sjangeren går ut på. (Jenssen 2012).

Ifølge Jenssen er det viktig at kvalitetene i dansebandsjangeren ikke skal oppfattes negativt. Det som er blir sett på som kunstneriske styrker av dansebandpublikummet blir ofte slått ned på som svakheter hos mange kritikere. Disse verdisyneene virker også å være fundamentale – de er forankret i hele kulturen de ulike individene omgir seg med. Dermed skjer det en kulturell kollisjon mellom dansebandmusikerne og musikkjournalistene. Bourdieu forklarer hvordan folk tilhørende forskjellige felt sjelden går godt overens, her illustrert ved «umulige» giftermål, men likevel fullt relevant i denne sammenhengen:

Først og fremst skyldes det at de har lavere sannsynlighet for å treffes rent fysisk. Og videre, selv om de traff hverandre, så ville de «ikke komme ut av det med hverandre», de forstår hverandre egentlig ikke og liker hverandre ikke. (Bourdieu 1995: 40).

Begge parter virker å være bevisste denne spenningen, og Jenssen mener at det derfor er viktig ikke å la seg anefekte av dårlig kritikk:

Jeg har så mange år på baken at hvis jeg på en måte skulle gravd meg ned i de terningkastene og hengt meg oppi dem, da hadde jeg aldri vært der jeg er i dag. Jeg har blåst en lang marsj i dem og så tenker jeg at... folk der ute er smartere. De som liker min type musikk, de er smartere. (Jenssen 2012).

Jenssen kaller hennes publikum «smartere», og mener nok ikke smartere som i faktisk å være mer intelligent enn kritikerne. Det gjelder heller at publikummet skjønner at de ikke skal stole blindt på andres bedømmelser – dansebandfansen vet at de som skriver anmeldelsene har en annen smak enn dem selv og derfor ikke vet hva som er *bra* innen denne sjangeren. Fansen til Jenssen og andre danseband er i besittelse av den nødvendige populærkulturelle kapitalen, en *dansebandkapital*, som behøves for å se det verdifulle i dansebandmusikken. Dette henger sammen med lytteerfaring – for å forstå en hver sjangers kriterier behøves en viss habitus. Frith poengterer hvordan de med høy populærkulturell kapital, gjerne fans, lar seg irritere over kritikere, ikke bare for å ha ulike meninger, men også for å ha mulighet til å proklamere dem offentlig (Frith 1996: 9). Det skapes altså frustrasjon blant publikum fordi noen har makt til å mene noe de ikke kjenner til og forstår. Nørdsti snakker også om hvordan «smaken er som baken» og at man kanskje ikke bør anmelde sjangre man ikke liker, og Michaelsen illustrerer gapet med følgende beskrivelse: «Dansemusikk for dem er omentrent som å lære dem å prate finsk. Det er sånn der... dem har ikke noe forhold til det i det hele tatt».

### 4.3.1 Musikkens sammenheng

Den gjennomgående tonen hos dansebandartistene er at man må høre musikken «live» og være med på danseopplevelsen: «Om da kritikerne sitter og synes det er helt tragisk, så ok... men de burde gjerne ta seg en tur på fest, de burde være med på fest, så skal de få se hvor moro det er», sier Nørdsti. Hun mener at man ikke skal ta seg selv så høytidelig, det hele handler ganske enkelt om fest og moro, og det er viktig «å la seg rive litt med da på det som foregår...». Dette tydeliggjør at det er på dansegulvet det meste skjer, det er her man må være for å få den rikeste opplevelsen av musikken – det er i møtet mellom musikken, bandet og publikum at selve *kunsterfaringen* oppstår. Som vi har sett eksempler på tidligere, er gjerne anmeldere bevisste på dansebandmusikkens fest-funksjon, men at den ikke blir anmeldt på denne premissen eller at det hele blir satt i parentes: «går an når du er full på lokalet». Som Michaelsen sier: «Du kan ikke sitte i hula di å skrive ... du må ut og oppleve!» Sammenhengen musikken oppleves i har mye å si, noe Lucy Green argumenterer for, og som Frith trekker fram som et viktig poeng:

Both experience of the music and the music's meanings themselves change complexly in relation to the style-competence of the [listener], and to the social situations in which they occur... music can never be played or heard outside a situation, and every situation will affect the music's meaning (Frith 1996: 250).

All musikk vil altså få ulik betydning tatt i betraktning sammenhengen den oppleves i, og dansebandsjangeren oppnår størst betydning om den danses til sammen med andre.

### 4.3.2 Bygd og by

Denne måten å bruke musikken på er et typisk trekk ved bygdekulturen. Mangset skiller som nevnt mellom kunstnerisk sentrum og kunstnerisk periferi, altså at noen kunstuttrykk er perifere både i kunstnerisk og geografisk forstand (Stavrum 2007: 4). Kunstuttrykk som befinner seg i periferien vil dermed skille seg fra sentrum. Nørdsti forklarer at mye av hennes musikk er basert på livet på bygda:

Mange av de låtene jeg selv har bidratt på, så har det jo handla om litt sånn... sjølopplevde ting. Det med... jeg er jo bondejente, «bygdas jente» som det heter, så det handler litt om det som foregår [...] på bygda her. (Nørdsti 2013).

Flere av artistene orienterer seg mot en landlig kultur, og derfor er det nærliggende å tro at mange kritikere har vanskelig for å sette seg inn i dens tematikk – den blir fjern fra dere egen

virkelighet. Svein Strømmen (2012) har i en artikkel om Vikingarna i musikk Tidsskriftet *ENO* nevnt hvordan han ikke kjenner seg igjen i den typisk norske dansebandlyrikken:

Tematikken i tekstene til Vikingarna skiller seg noe inni helvete fra det vi kjenner som dansebandlyrikk i Norge i 2012. Det finnes ingen «Kongen av campingplassen», «Påskerally på riksveg nummer 9» eller «Nei, så tjukk du har blitt» hos Vikingarna. Ikke at jeg har noen *problemer* med camping, rally og vennligsinnet mobbing av feite folk (kanskje bortsett fra akkurat den siste der), men det finnes ingenting der jeg kjenner meg igjen i (Strømmen 2012).

Det skal påpekes at Strømmen er en truckfører fra Fyllingsdalen i Bergen, og derfor ikke en tradisjonell «Oslo-journalist». Men når han føler en så lang avstand fra seg selv og dansebandmusikken, gjelder det nok også de fleste journalister og kritikere – ofte i enda sterkere grad.

Der de fleste av mine informanter mener ensrettet og dårlig kritikk bunner i uvitenhet og lite kunnskap, tror Viken at musikkjournalist-Norge er mer bevisste i sin kritikk. Han sikter til det sterke skillet mellom bygd og by, og mener journalistene i rikspresen ikke *vil* forstå musikken deres:

Oslo-journalistene vil være en... hovedstad i London, eller i... en hovedstad i England eller i USA, og orienterer seg kun ut av Norge... dem vil ikke.. dem vil ha seg frabedt å bli påprasket bondske norske ting. Så derfor stenger de seg inn i Ring 1 og orienterer seg kun mot USA og England... er min påstand (Viken 2013).

Aam snakker også om konflikten mellom by og land. Han viser til bandets turné i forbindelse med albumet «XO» i 2009, der de fylte Rockefeller to kvelder på rad. I den forbindelse ringte de VG for å høre om de ville dekke dette:

Den ble jo... det var jo ikke bra, det var ikke bra i det hele tatt, men... det var liksom bare et sånt bygdefenomen, da var vi jo i Oslo, men da også fikk de seg til å si at «nei, det er så mye bygdefolk her i Oslo at det er nok bygdefolket som fyller opp Rockefeller, så det var ikke noe interessant... (ler) men, men.» (Aam 2013).

*Dagbladet* (2008) ga albumet terningkast to og illustrerte forskjellen mellom anmelder og publikum med følgende tekst: «Går rett hjem hos folket: Selv om Dagbladets anmelder ikke lar seg overbevise, forhånds solgte Vassendgutane over 20 000 av det nye albumet, «XO».

#### **4.3.3 Image og status**

Viken mener at den folkelige musikken blir neglisjert. Han har inntrykk av at det han kaller «bastionen i Akersgata» mener at all musikk skal komme fra hovedstaden eller utlandet.



Og det har jeg mistanke om at, for de må jo skrive om utenlandske artister for å kunne reise til Las Vegas på verdensturneåpning på frikort fra avisene og leve skikkelig luksusliv i utlandet, men å reise nordover, for eksempel til Brønnøysund før å høre på et stortalent, det er totalt uaktuelt, da tar man fram mobbekniven i stedet og slår hardt ned, med mindre at vedkommende (artisten) har flytta til Oslo og er en del av Oslos musikkliv, og sånn blir da all dansemusikk karakterisert som hARRY og bondsk på grunn av at det kommer jo fra landet. (Viken 2013).

Her beskriver Viken hvordan han mener musikere blir slaktet dersom de ikke tilhører samme felt som musikkjournalistene selv. Ifølge han er disse opptatt av kun å redde sine egne: «Det handler om forfengeligheit og status i deres omgangskrets. For de er jo en gjeng som møtes jevnlig og setter opp status for hva som er gjeldende i Norge». Trondman peker på en uttalelse av Keith Roe som kan sees i sammenheng med dette:

Kritiken mot populærkulturen är ofta en del i kampen för att etablera legitimiteten hos den intellektuella kulturen – och med det också legitimiteten i den sociala status, som denna kulturkompetens skapat. (Roe i Trondman 1994: 177).

Ifølge Roe blir altså kritikken en måte å opprettholde sin egen status, og Trondman viser til eksempler hvor dansebandmusikken har vært offer for dette. Han forteller om et besøk i svenske P3 hvor han fikk se en velkjent musikkprodusent stå protesterende med en av Mats Bladhs Dansorkesters plater i hendene: «Jag kan omöjligjen tänka mig att spela detta på radio. Min professionalitet förbjuder mig detta!» (Trondman 1994: 179). Videre har han også hørt presentatører i samme kanal be om unnskyldning for at de tvinges til å spille dansebandlåter. Dette må sees som et forsøk på å redde sin egen status. Som Frith også påpeker: «Cultural judgements [...] aren't just subjective, they are self-revealing» (Frith 1996: 5).

Det nytter altså ikke for dansebandsjangeren å være populær, så lenge den befinner utenfor den populærmusikalske kanon. I dag henvender store deler av den markedsformidlede populærkulturen seg mot en barbarisk resepsjonsmåte (Gripsrud 2002: 22). Knapskog og Larsen poengterer også at markedets logikk preger store deler av mediebransjen (2008: 16). Dermed er det på mange måter et paradoks at dansebandsjangeren ikke nyter større oppmerksomhet i mediene – musikken er gjerne en gullgruve i kommersiell sammenheng. Kristoffersen forteller hvorfor plateprodusenten Audun Tylden nettopp satset på danseband:

Du kan si det sånn, Audun Tylden [...] var ikke noe interessert i dansebandmusikk den tida han traff oss, men han likte det han hørte når vi kom med det halvferdige produktet vårt [...] og var det én ting han skjønte seg på så var det penger, og alle vil jo prøve å tjene penger på et plateselskap, og når han da forsto at det her var noe som var litt stemoderlig behandla, da han skjønte at her har jeg en mulighet, så satsa han stort på å bygge opp det selskapet. (Williamson 2012)

Dette viser, som Gripsrud (2002) påpeker, at det er grenser for hva som allment aksepteres av kulturelle uttrykk.

#### 4.3.4 Lokale medier

Som presentert tidligere er det forskjell på journalister i riks- og lokalpressen. Det er flere fra mindre privilegerte som havner i sistnevnte, og de orienterer seg i større grad mot en objektiv og nøytral journalistikk. Dermed er det også grunn til å tro at kritikken som utøves på lokalt plan er noe «snillere» enn rikspressens. I tillegg er det et viktig punkt at lokaljournalistene i sannsynligvis vil ha mer forståelse for dansebandmusikken, da de tilhører et felt som er nærmere dansebandfeltet. Kristoffersen mener situasjonen er noe bedre i mindre byer og på landsbygda, da de gjerne blir mer kjent med hverandre. Journalistene i lokale medier setter seg mer inn i musikken, ifølge Kristoffersen. Dermed har de «større evne til å fatte hva dette egentlig er». Han viser til flere gode kritikker fra lokalaviser: både *Romerikes Blad* og *Hamar Arbeiderblad* har gitt de femmere. Han nevner Geir Håvensjø i *Østlendingen* og mener han ikke «tåler» musikken deres, men at han likevel skrev en god kritikk av deres siste plate. Den nevnte Håvensjø skriver også mye positivt om D.D.E.s album «Energi»:

Norske band som selger hundretusenvis av plater, sånne som folk på grunnplanet faller for og jubler salig til foran scenekanten, har ofte vanskelig for å bli tatt seriøst og få god kritikk. Men hør på D.D.E.s femtende album; det starter med «Energi» som har et slags Springsteen-løft i musikken, og dette går igjen på flere låter. Det er fryktelig bra spilt og produsert, rett og slett, det motsatte av lettvent plankekjøring for å komme med «årets» forventede nye. Med den kraftfulle vokalist Bjarne Brøndbo i fronten kommer tekstene tydelig fram, og mange av dem har en tydelig mening og hensikt. (Hovensjø 2012)

Håvensjø ga D.D.E. terningkast fire og tar nesten rollen som en beskytter av musikk som «selger i hundretusenvis av plater». Denne måten å starte anmeldelsen på viser også nok et eksempel på hvordan dansebandrelaterte saker ofte blir satt i sammenheng med det «allmenne stempelet».

Dansebandmusikken formidles også gjennom flere lokalradiostasjoner. Et eksempel er *For swingende*, et radioprogram som sendes på *Radio Toten*, *Radio Øst*, *Radio Hallingdal*, *NB Radio* i Arendal og nettradioen *Scandiradioen*. På programmets Facebook-side opplyses det om at det her «presenteres dansebandnyheter fra hele Norden med platepresentasjoner, artistintervjuer, dansekalendarer og mye annet» (For swingende 2013). Med programmet følger det også en nettside hvor man finner nyheter om dansebandmiljøet, anmeldelser, spillelister og konkurranser. Kvernes (2006: 138) nevner også *Dansebandstoppen*, et radioprogram med

musikk og intervjuer, som sender til 19 stasjoner i Norge, i tillegg til tre i Sverige og to i Danmark (Danesbandstoppen.no). Et annet eksempel er Reidun Strand og programmet hennes *Reiduns danseband* på Radio Midt-Østerdal. Før hun fikk sitt eget program var hun dessuten titt og ofte brukt som *danseband-ekspert* i kanalen (De danseglade 2012a). Dette er tegn på musikkens sterke forankring i det perifere Norge, og at det skjer deling av informasjon gjennom egne medier. På hjemmesiden til Sande Dansefestival kan man for eksempel lese om dansebandartister som har hatt stor suksess på både lokal radio og *NRK Dansefot jukeboks*, derfor «har både publikum og arrangører verkeleg fatta interesse» (Sande dansefestival 2013).

Nærland mener dansebandfolket har avgrenset mulighet til å delta i den tradisjonelle offentligheten, og at de mange dansebandfestivalene kan fungere som en slags del-offentlighet (Dahl 2010). Selv om dansebandkulturen på mange vis forvises til det dunkle, er det flere tegn på den lever godt for seg selv. Viken sier at «folk bestemmer sjøl hva dem vil ha. Så derfor har det vært en sånn sidegreie, det lever sitt eget liv». Dette vises gjennom lokale medier som i større grad dominert av folk som kan relatere seg til perifere kunstuttrykk.

#### **4.4 Medienes forståelsesrammer**

Nærland skriver at intervjuer og saker om danseband i media er vinklet på spørsmålet om dansebandmusikk er «harry» eller ikke (Nærland 2007: 19). *Aftenposten* hadde i juli 2012 en reportasje om danseband i anledning dansefestivalen på Sel i Gudbrandsdalen. Reportasjen har tittelen «Kanskje litt harry» og suppleres med ingressen: «Norges største dansefestival samler over 20.000 danse-entusiaster i løpet av fem dager. Selv med harrystempel». Redaktør i *De danseglade*, Dag Mangseth forsvarer så sjangeren: «Dansebandsegmentet er stort, og det er bredt forankret i dansekulturen. Dessverre har sjangeren fått et veldig urettferdig stigma. Det er veldig misforstått at danseband er så harry. Danseband representerer en positiv livsstil» (Henriksen 2012). Mangseth tror ofte kulturen blir oppfattet som i overkant rølpete og vil poengtere at det først og fremst handler om dansing på disse festivalene. Han skiller mellom typiske countryfestivaler og dansebandfestivaler: «Det er stor forskjell på country og dansebandkulturen. Her finner du et mye mer edruelig og ordentlig publikum. Flertallet stiller med tre-fire skjorteski hver kveld og drikker Farris. Folk kommer for å danse» (ibid). Dette støttes av en deltaker: «Det er jo et forholdvis voksent publikum som kommer, og de kommer

hit på grunn av dansingen. Vi har vært på countryfestival også, men der var det betydelig mer fyll og mye ungdom. Det er mye roligere her, det går pent og ordentlig for seg» (ibid).

*Dagens Næringslivs* magasin *D2* gir samme rapport fra dansebandfestivalen i Malung i Sverige: det er ikke bare fyll. På festivalen som samler 50.000 deltakere er fyllefesten forvist til sitt eget område, slik at de som kun vil danse kan gjøre det i fred: «På parketten spruter svetten, dansegulvet koker. Langs gjerdet har folk plassert flasker med sportsdrikk» (Leganger 2012). *D2* har ikke samme vektlegging på «harrystempel», men det blir likevel tydelig at dette ikke er en del av en legitim kultur: «Jeg lever et slags dobbeltliv. Vennene mine i Stockholm forstår ikke at det er mulig å danse på denne måten til dansebandmusikk. De tror det bare er gamle folk som kommer hit», uttaler en festivaldeltaker (ibid). Slike medieoppslag er muligens ment i beste mening, men de kan være med på å bidra til å opprettholde sjablongbildet, og overskygge selve musikken og dansen – det ligger i grunn at dette er en utbredt musikkform *til tross for* noe. Tekstene bærer preg av at fenomenet betraktes gjennom journalistens briller – en utenforstående som kikker inn i et felt han eller hun ikke forstår og prøver å forklare.

#### 4.4.1 Når *Morgenbladet* setter ned foten

Den nevnte artikkelen om Vikingarna i *ENO* har noe av samme ordlyden: «Du trodde kanskje du hatet Vikingarna? Vel, du tar feil», skriver Strømmen (2012). Igjen ser man en tilnærming som bærer preg av at det er noe som skal forsvares eller motbevises. Strømmen understreker at han ikke ankommer Vikingarnas bord med verken ironisk eller sarkastisk distanse, og henter videre til at bandet er stigmatisert: «ingen du kjenner liker Vikingarna». Selv om Strømmen har lært seg å elske Vikingarna, har han forståelse for at ikke alle gjør det samme:

Det er ikke så jævlig vanskelig å forstå. Du hater *fenomenet*, en gjeng med karer i matchende kostymer som spiller opp til dans og går noe helt inni helvete hardt inn for å være trivelige. Det hadde sikkert vært lettere å slå seg opp på et band med samme musikk, men som tok seg tid å slenge tungt med drit til publikum mellom låtene for å bryte opp trivsel- og kosfokuset. Rent musikalsk er imidlertid Vikingarna såpass bra, og noen ganger så *inni helvete* bra, at jeg insisterer til jeg blir blå i trynet og hepatittgul i øynene på at de er et gjennomgående valid og legitimt band. (Strømmen 2012)

Han tar nærmest for gitt at alle som leser artikkelen ikke liker Vikingarna, eller i alle fall har en særdeles skepsis til fenomenet. Nå må han *overbevise* leserne om at det faktisk er noe *bra* å hente. En som ikke er overbevist er *Morgenbladets* Marius Lien, som svarer på Strømmens artikkel: «Jeg innrømmer det, jeg liker ikke Vikingarna», og synes at Strømmens artikkel gikk

«over streken». Han mener man i dag skal være altetende: «Vi er generasjonen som liker alt», sa en innflytelsesrik norsk musikkskribent i en uoffisiell samtale nylig. Han var nok litt ironisk, men har rett. Idealet er å like, forstå, ha oversikten over alt». Ifølge Lien lar idealet seg vanskelig overføre til virkeligheten:

Vikingarna-artikkelen er skrevet av en fan, som gjennom en underholdende reportasje prøver å overbevise leseren om at Vikingarna tidvis lager skikkelig bra musikk, og at et reelt dypdykk i bandets katalog er noe alle oppegående mennesker bør foreta seg. Jeg er ikke enig. Og jeg er ikke sikker på at jeg tror på artikkelforfatteren. Selv om teksten hans er god, bedre enn en gjennomsnittlig Vikingarna-låt (Lien 2012).

Her benytter han anledningen til å gi Vikingarna et kvalitetsmessig spark. Det er ifølge Lien begrenset hva man kan like og Vikingarna er langt fra hans preferanser – høyst sannsynlig i likhet med de fleste i *Morgenbladet* og andre meningsaviser med høykulturell appell.

#### 4.4.2 Ole Ivars i Operahuset

Ole Ivars fikk våren 2008 opptre under åpningsfesten av Operahuset, for mange et symbol på «finkultur». I forkant verserte det diskusjon om hvorvidt det var rettferdig å bruke fire milliarder kroner på et hus som kanskje først og fremst var tilegnet kultureliten. På mange kom det derfor som en overraskelse at Ole Ivars skulle opptre, ikke minst på bandet selv. *Side2* meldte om at «Danseband åpner operaen kan vi lese at William Kristoffersen nærmest var «sjokkert over invitasjonen» og at han trodde forespørselen var en aprilspøk. I Østlendingen (2008) kunne man i etterkant se en bildeserie og lese at «Ole Ivars fikk fiffen på dansefot i operaen». Det er altså tydelig at dette var noe utenom det vanlige. Etter arrangementet følger *Dagbladets* Sigrid Hvidsten det hele opp med kommentaren «Folkelighetsfella» og spør hvorfor «operaen på død og liv må være folkelig?».

«Utfordringen ligger i å gjøre dette tilgjengelig for alle», sa Kong Harald i åpningstalen. Det var åpenbart en problemstilling operaledelsen og NRK hadde tatt inn over seg da de planla åpningsgallaen. Hvordan skulle de omforme noe så tradisjonelt utilgjengelig som opera og ballett til bred lørdagsunderholdning? Skape noe så spektakulært uspektakulært at det kunne ta opp kampen med milliontallene til «Farmen»? Løsningen var åpenbart å kalle en spade for en sleiv, lyve så en tror det selv: Dette er stort, men ikke SÅ stort. (Hvidsten 2008)

Hun synes åpningsshowet var spekket med pinlige innslag, og skriver ironisk: «Og fordi det rett og slett kunne bli for mye alvor, fikk vi en Marit Åslein som intervjuet Ole Ivars om hvor de hadde kjøpt dressene sine. Gran Canaria». Videre mener hun hele operagallaen ble tatt til gissel av dem som «gjennom hele operaprosessen har klaget over at opera ikke er «folkelig»

nok til å være verdt et bygg til fire milliarder». Hvidsten peker på at det hele nærmest virker mot sin hensikt – dette var heller med på å underbygge gapet mellom høy og lav, fiff og folk: «Så hvorfor kan man ikke bare si det som det er. Det er opera. Det er kanskje ikke for alle, men det er søren meg ikke Ole Ivars heller». Det signaliseres tydelig at det er forskjell på folk, og i likhet med *Østlendingen* bruker Hvidsten ordet «fiff», i tillegg til «høy» og «lav».

Denne konflikten mellom høyt og lavt blusset med diskusjonen rundt Operahuset, og mediedekningen gjorde kanskje skillet desto sterkere. For Hvidsten ble Ole Ivars' opptreden oppfattet som en krampaktig gest, og det tjente ikke sitt til formål: å likestille det høye og det lave. Det samme skjer kanskje også med flere av sakene som presenterer danseband – når innfallsvinkelen blir «harry eller ei?» og «populært tross dårlig stempel» er det kanskje heller med på å forsterke denne oppfatningen – og kanskje verre: stakkarsliggjøre kulturen. I tillegg ser vi at forsvar av dansebandmusikk ikke går ubemerket hen, som når *Morgenbladets* Lien må svare med en kommentar på *ENOs* ros av Vikingarna.

#### **4.5 Forskjellen på legitimitet og synlighet**

Til tross for ovennevnte eksempler blir Ole Ivars opptreden i Operahuset gjerne sett på som et ledd i legitimeringen av dansebandmusikk. Våren 2008 deltok også Ole Ivars i *Melodi Grand Prix* hvor de kom til finalen, og *Side2* skrev i den anledning at «Alle vil ha Ole Ivars!» (Fjellidal 2008). Samme sted kunne man lese at dansebandsjangeren generelt har opplevd et løft de siste årene. Nærland skriver også at det er mye som tyder på at dansebandsjangeren fra slutten av 90-tallet har oppnådd økt legitimitet i kulturfeltet (2007: 16) Han viser til opprettelsen av en egen dansebandklasse av Spellemannsprisen i 1996 og at det i 2004 ble gitt ut en plate med coverversjoner av Ole Ivars-låter. Her bidrar blant annet nordisk råds litteraturprisvinner og pianist Ketil Bjørnstad, jazzgruppen The Real Thing, og Nidarosdomens Guttekor med Trondheim Symfoniorkester (ibid). Nærland peker også på at Ole Ivars i 2007 optrådte på Storåsfestivalen som må sies å ha hatt nokså sterk kredibilitet i musikk-Norge. Kristoffersen har uttalt at dette er et av høydepunktene i hans karriere: «Vi har visst folk som liker oss i alle leire, men vi har nok aldri fått så mye mediedekning og oppmerksomhet som da vi spilte på Storås» (Fjellidal 2008) I tillegg til spilling i Operaen og på Storås-festivalen, nådde også Ole Ivars langt i *Melodi Grand Prix* i 2008. Bandet opplevde dette som en stor seier, og *Romerikes Blad* skriver at Kristoffersen i mange år har «kjempet for å vise at danseband bør ha en rettmessig plass i stua». (Einbu 2008).

VGs musikk anmelder Østbø bet seg merke i denne utviklingen, og ifølge han var 2007 et gjennombruddsår for dansebandsjangeren: «Aldri før har føltes hippere å være folkelig enn nå i høst» (Østbø 2007). Han mente den gang at NRK var blitt for folkelig og kalte kanalen et «folkelighetslokomotiv». Talentprogrammet *Lyden av lørdag* som skulle finne Norges neste folkelige musikkstjerne, var opprinnelig ment å være en talentjakt på det neste store dansebandet. Derfor uttalte Østbø at dansebandsjangeren aldri hadde vært «mer populær og mer stuerein enn den er nå i 2007», og ifølge han kunne NRK likeså godt kjørt «Jakten på et danseband». Spydighetene sitter videre løst, og han mener flere har «fått øynene opp for danseband, også i kretser hvor ordet «danseband» har fungert som en kvalmefremkallende pille i munnen på den som har forsøkt å si ordet» (ibid).

#### 4.5.1 Dansebandvennlige programmer

NRK1 har også sendt den nevnte dokumentaren *Spelemannsblod* (2013) og sommeren 2012 viste kanalen *På vei til Sel*, en realityserie i fem deler om dansefestivalen på Sel. Dansebandartister dukker titt og ofte opp i ulike sammenhenger: Høsten 2010 var Vagabonds Tommy Michaelsen og Lars Espen Skogvold, og Anne Nørdsti gjester i underholdningsprogrammet *Beat for Beat* på NRK. Våren 2013 var Ole Ivars medvirkende i en episode av talkshowet *Senkveld* på TV 2 og D.D.E. opptrådte som husband i en episode av humorprogrammet *Torsdag kveld fra Nydalen* på samme kanal. Felles for disse programmene er imidlertid at de er ukritiske, og at de skal ha en bred appell. Underholdningsprogrammer stiller seg i en annen kategori enn medier høyt i det journalistiske hierarkiet. Og mye tyder på at danseband fortsatt fungerer som en «kvalmefremkallende» pille for Østbø, og mange andre kritikere – men det betyr ikke nødvendigvis mye for dansebandsjangerens overlevelsessevne.

Ovennevnte programmets betydning skal ikke nedvurderes. Jenssen sier at hun ikke kjenner et savn etter mer spilletid og oppmerksomhet i mediene, da hun mener hun har fått deltatt på mye: *Melodi Grand Prix*, *Stjernekamp* og *Maestro*. Hun uttrykker takknemlighet for at hun her får bidra med sin folkelige musikk, og vil ikke klage: «Jeg nekter å være med i et sutrekorps!», sier hun. Nørdsti er heller ikke av den oppfatning at danseband blir ignorert i mediesammenheng, og føler hun blir tatt seriøst. Hun trekker fram *God Morgen Norge* og *Spellemannsprisen* som eksempler. Jenssen nevner også *God Morgen Norge*, og ukebladet *Hjemmet*, som kanaler hvor hun når sitt publikum.

#### 4.5.2 Publikum framfor kritikk

Av mine informanter har Kristoffersen og Viken vært de mest negative til musikkritikerne. Samtlige er bevisst at det er liten forståelse hos musikkritikerne, men hos samtlige andre har meningene vist seg å være moderate – de lar seg ikke i like stor grad irritere over det. Han sier han er kjent med stigmatisering av i sjangeren, men at dette ikke er et problem han oppfatter at han selv eller Vagabond er rammet av. Michaelsen framstår ikke særlig misfornøyd, og fokuserer på bandets suksess – han viser til høye publikumstall og mange solgte plater, og tror dette har vært med på å gjøre dem mer «akseptable»: «[...] selv om de kaller oss hARRY... og de synes vi er... ja, vi er noen tullinger, og det er vi vel også, men det er mange tullinger i Norge, det er mange som liker litt sånn tull og tøys (ler)». Å bli kalt *hARRY* for Michaelsen er tilsynelatende ikke noe han tar seg nær av, han ser ikke på dette som et nederlag og han har heller en humoristisk tilnærming til det hele. Nørdsti tror også at mange musikkjournalister «stempler» sjangeren, men understreker at dette varierer. Likevel er ikke dette noe hun henger seg opp i:

Eh, men ja... selvfølgelig, altså... jeg må jo henge meg på å si at det er sikkert... det hadde jo vært hyggelig om vi også på en måte kunne fått innpass i hva skal jeg si... i musikkritikernes verden, men samtidig så ... hvis jeg tenker med meg selv, det er jo ikke alle sjangre jeg selv liker heller, så hvis jeg skulle bli satt til å skrive om en plate som jeg absolutt ikke liker, så er jo ikke det... men da burde jeg kanskje ikke gjort det da! Det er jo en annen ting! Men sånn vil det alltid være, sånn vil det alltid være. Smaken er som baken – delt i to (ler). (Nørdsti 2013).

Jeg oppfatter at dette ikke er spørsmål som Nørdsti har drøftet særlig igjennom på egenhånd – eller i alle fall ikke noe hun har *irritert* seg over i stor grad. Det er også tydelig at Nørdsti er klar over at musikkritikerne tilhører et annet felt enn hennes eget. Hun snakker om musikkritikernes «verden», noe som vitner om at det er en sterk atskillelse fra hennes egen verden. Formuleringen «jeg må jo henge meg på å si at det sikkert...» kommer etter at jeg har presentert andre artisters meninger, og vitner om at hun selv ikke «leder korstoget». Jensen heller mot Nørdstis meninger, og snakker som nevnt om sutring blant enkelte dansebandartister, at det er noe mange dansebandartister *klamrer* seg til for å få oppmerksomhet. Hun retter heller blikket mot publikum og at musikken selges: «Jeg lever av de platene alle andre skal kjøpe og alt det andre jeg får være med på». Aam er av samme oppfatning:

Nja, det er vel dumt å si at det ikke betyr noe (kritikken), men... det er klart at det gjør det. [...] vi har vel vært litt utskjelt når det gjeld å ha publikum da, og hvis du har det så kan du gjerne være litt tøff i kjeften og si at du driter i kritikkene, ikke sant, så hadde det ikke kommet folk og hørt på oss i tillegg til



de dårlige kritikkene, da hadde det nok vært verre. Men vi trøster oss med at det kommer mye folk og hører på oss (ler). (Aam 2013).

Suksessen måles først og fremst i salgstall og publikumsappell. Som Jenssen påpeker: publikummet hennes skjønner at de ikke skal høre på kritikere i rikspresen.

I sammenheng med uttalelsene til Michaelsen, Nørdsti Jenssen og Aam er det verdt å nevne at Kristoffersen har høy musikkfaglig utdanning – han har tatt en mastergrad i trompetspilling, og har i tillegg kongens fortjenestemedalje i sølv for sin musikkproduksjon. Viken er gitarlærer ved Namsos kommunale musikkskole og har i likhet med Kristoffersen selv skrevet det meste av bandets musikk. Det er nærliggende å tro at kritikken er viktigere for dem – de vil ha kritikere som ser og skriver om deres prestasjoner, og kan *begrunne* hvorfor musikken enten er bra eller dårlig. Her ser man en antydning til at artistene har ulike forventninger basert på musikalsk utdanningsnivå – eller habitus. Kristoffersen og Viken savner at musikken deres *skrives* om – de ønsker i større grad en velutviklet kritisk diskurs for dansebandmusikk.

Til tross for skeiv framstilling i mediene og liten forståelse hos kritikere, er ikke dette avgjørende for dansebandkulturens status innad i feltet. Men måten Kristoffersen og Vikens uttalelser skiller seg fra resten, viser at feltet preges av diskusjoner og ulike forventninger. Dette vil jeg vise flere eksempler på i neste kapittel.

## 5. Verdier og distinksjoner i dansebandfeltet

I mine intervjuer har jeg spurt artistene hva de selv legger i begrepet «danseband» i tillegg til å spørre dem om kjennetegn ved deres egen musikk. De definerer seg selv noe forskjellig, og trekker inn musikalske elementer som folkemusikk, country, rock og pop. Det er altså tydelig at det er glidende overganger, og at dansebandsjangeren rommer inspirasjon fra forskjellige stilarter. Det som binder dansebandsjangeren sammen er *dansen*. Nørdsti kaller musikken *bruksmusikk* som først og fremst er ment å bevege seg til. Michaelsen understreker at danseband er et vidt begrep, men at det generelt kan beskrives som «musikk til folket» og at «det er noe folk beveger seg etter». Dette henger sammen med hva Nørdsti sier: den kan *lyttes* til, men det er først og fremst *dans*. Siden fokus ligger på å bruke musikken skiller den seg altså fra abstrakte kunstformer, og Kristoffersen mener at dansebandmusikere derfor må ta mange hensyn når de skal tilfredsstille publikum, noe samtlige artister er enig i. I det følgende skal jeg presentere dansebandkulturens verdier og vurderingskriterier, og hvordan disse plasserer seg i forhold til Kant, Gadamer og Dewey. Jeg tar utgangspunkt i både informantenes uttalelser og ved å se på anmeldelser i magasinet *De danseglade*. I tillegg avdekker jeg hvordan diskusjoner og stridigheter forekommer i feltet. Dette gjør jeg basert på artistenes beskrivelse av egen musikk, samt ved å vise deres synspunkter gjennom sjangerens representasjon i egne medier, *De danseglade* og *Dansefot jukeboks*.

### 5.1 Fellestrekk og stridigheter blant dansebandmusikere

Ole Ivars har holdt på siden 1964. Kristoffersen forteller at bandet spiller veldig variert, og at det er sterke ytterpunkter med noe musikk som nesten ikke mulig å danse til. Videre mener han at de har en nokså sterk musikalsk signatur, og at folk hører når det er en Ole Ivars-låt. Til å begynne med spilte imidlertid Ole Ivars mest coverlåter – de lette etter de gode låtene fra utlandet og skrev norske tekster til dem. Kristoffersen beskriver musikken på denne tida som en slags popmusikk: «Jeg vil jo si at Ole Ivars var mer et popband, men som spilte vesentlig på norsk, i forhold til de andre som var popband som tok og kopierte den engelske popen». I tillegg spilte bandet mange coverlåter fra svenske Sven Ingvars. Han ble med i bandet i 1983, og har siden da preget Ole Ivars sterkt som hovedlåtskriver. Erik Forfod, dansebandentusiast og programleder i *På dansefot* på NRK P1, forteller at det skjedde et skifte i norske dansebandmusikk da William Kristoffersen kom på banen:

Før han ble med i Ole Ivars så var det jo ganske vanlig å dra inn utenlandske låter og sette dårlige norske tekster til dem og spille dem ut, men trenden snudde litt da han William kom i Ole Ivars, da var det produsert låter som William laget både tekster og melodier på. Og etter det så har jo de fleste bandene i Norge brukt det her som ei liten sønn gulrot – når Ole Ivars og William greier det, så skal vi óg greie det. (NRK1 2013)

Kristoffersen forteller at også country preger mye av bandets musikk, og at han har «skrevet mange låter som godt kunne vært amerikanske countrylåter, bare at det er norske tekster». Han lar seg ellers inspirere av både norsk og svensk folkemusikk. Gammaldans og swinglåter.

### 5.1.1 Country og rock'n roll

Anne Nørdsti sier country er den viktigste inspirasjonskilden i hennes musikk, men samtidig: «Altså, vi har pop-elementer, og i noen låter så kan det være litt blues, litt rock... så det er veldig... veldig vanskelig synes jeg å... ja... sette ting så bastant i bås da». Ifølge Nørdsti er det en tendens at det kommer flere og flere danseband med countryelementer i musikken sin, og hun mener det er vanskelig å skulle skille danseband og country. Hennes band blir i noen tilfeller kalt danseband og i andre kalt countryband, og de også spiller på countryfestivaler. Også Jenny Jenssen trekker fram country, i tillegg til folketonen. Hun snakker om lovedans og stev og tiltrekkes av folketonenes ekthet og renhet, og mener dette har likhetstrekk med country. Hun sammenligner det hele med å spise salat:

Jeg liker ikke å ha den der dressingen på, jeg liker å høre den ektheten, det gjør du i folketonen, du hører hardingfela, du hører den fantastiske stemmen, du hører at det er tosten, du hører de er likeverdige, du hører rytmen, du hører foten som går på han som spiller trekkspill og så videre, og det er det også i den gamle countryen. (Jenssen 2012)

Jenssen forteller at hun også opptatt av steelgitar og at hun alltid har hatt en draging mot Nashville-lyden. I motsetning til Nørdsti og Jenssen forsøker Michaelsen og resten av Vagabond å se bort fra countryen. Da bandet startet opp i 2008 ville de finne et nytt uttrykk:

Vi valgte da å... vi valgte da å prøve å gjøre det litt annerledes. Kanskje dra oss litt.. for veldig mange danseband har jo vært influert av countrymusikken de siste åra, og da tenkte vi for vår del at vi kanskje skulle dra oss litt mot rocken igjen da. Som liksom kanskje er et slags utgangspunkt for nyere type dansing da, som med Elvis og Bill Hayley & The Comets med «Rock around the clock» og alt dette der. Da ble det jo født en type dans da som seinere har utviklet seg til bugg og swing da, som er veldig kjent, som da vi etterstreber for de som danser det da. (Michaelsen, 2012)

Den siste platen deres, «2» orienterer seg mest mot popen, og Michaelsen synes det er vanskelig å definere musikken til Vagabond – den er ikke «typisk» danseband. På «2» hadde de en norsk-amerikansk produsent: «Han har jo vært kapellmester i A-ha faktisk, av alle

plasser. Han har også spilt med folk fra Thin Lizzy, [...] han er ikke prega da av hva dansemusikk er. Så det er litt moro å la andre folk få styre litt.»

### 5.1.2 Ikke bare kloninger av Vikingarna

Jenssen er svært opptatt av hele sceneshowet, som er en viktig del av hennes artistiske uttrykk; hun vil ha scenekostymer i hver pause og at det hele tiden skal «skje noen ting». Jenssen tror hun appellerer til et ungt og «utradisjonelt» publikum. Hun har som nevnt deltatt i *Melodi Grand Prix* og mener selv at enda flere unge oppdaget henne da. Det var også flere i det homofile og lesbiske som fikk øynene opp for artisten Jenny Jenssen, hun sier selv at hun av noen ble oppfattet som et *ikon* i miljøet. Ifølge Jenssen tiltrekker ulike dansebandartister seg ulikt publikum. Det finnes de mer tradisjonelle aktørene innen sjangeren som fungerer som en videreføring av den «gamle» oppfatningen av danseband. Hun trekker fram Ole Ivars som et eksempel på dette med sin tradisjonelle sammensetning av menn. Jenssen mener at dansebandsjangeren må fornye seg om man skal få med ungdommen, og da må man tenke mer ut av boksen enn bare «å skifte dressjakke»:

Det å fornye seg betyr jo det at du må tenke «hvilken type musikk er det mitt publikum vil ha?» Og det er jo de rundene jeg har vært igjennom i år etter år etter år, for ganske tidlig så jo jeg det at skal jeg bare stå her å synge låter som vil ligner på «Jag trodde änglarna fanns», så vil jeg veldig lett ramle i den gruva med at hvordan skal jeg få med meg de nye, hvordan skal jeg få med meg de nye... nei, jeg må ut, jeg må fange dem også, og hvis jeg kan fange dem med å synge i Melodi Grand Prix og ha en drag-artist som lager kostymene mine og folk bare tenker *wow!* (Jenssen 2012).

Jenssen går aktivt inn for «å tenke ut av boksen» og hun markerer seg som utradisjonell og moderne ved å forbarme seg over lesbiske og homofile, og trekke fram at hun bruker en drag-artist som kostymemaker. Gjennom sin analyse av Ole Ivars har Nærland kommet fram til at det hos dem er tradisjonelle verdier og kjønnsrollemønster som er dominerende. Han beskriver en kultur hvor den «myke maskuliniteten» framheves, hvor mannen er den aktive med relativt stort handlingsrom, mens kvinnen er passiv og mindre fri. (Nærland 2007: 59). Jenssen snakker om «den gamle oppfatningen av danseband», og har tidligere uttalt at hun savner at mangfoldigheten kommer fram (Garden & Bjørdal 2008). Hun sier at det er lett for utenforstående å tro at all dansebandmusikk er en «kloning av Vikingarna», og karakteriserer denne typen danseband:

«[...] det er jo dem som vil ha den her kloninga av Christer Sjøgren, som vil ha saksofon og fløyte, det skal være klang og det skal være menn som står på scenen, og det skal gjerne være i like dresser og med magebelter og du skal ha notestativet stående der selv om du har sunget samme låten fire millioner ganger, så skal teksten stå der.» (Jenny Jenssen 2012).

Her peker Jenssen på det som ofte oppfattes som en stereotype framstillingen av danseband – sterkt forankret i den svenske dansebandkulturen og med mannlige artister. Jenssen er selv soloartist og frontfigur i bandet The Septimus. Hun representerer en sterk kvinneskikkelse, og stiller seg slik i motsetning til denne typen tradisjonelle band utelukkende bestående av menn. Her er det altså ikke snakk om en *passiv* kvinneskikkelse. Stavrum er også opptatt av at det finnes unntak og peker på Nørdsti: «Det må også sies at det finnes sterke kvinnelige aktører, for eksempel artisten Anne Nørdsti som fikk Spellemannsprisen i år. Hun passer ikke det stereotype bildet av en dansebandmusiker» (Garden & Bjørdal 2008). Nørdsti har markert seg som en sterk aktør i dansebandfeltet og blir gjerne omtalt som den nye danseband-dronningen. (Grønneberg 2012).

Her merker man antydning til en spenning i feltet: det *tradisjonelle* mot det *utradisjonelle* – dansebandfeltet har sine *heterodokse* aktører. Som nevnt ville også Vagabond fornye sjangeren, noe som har skapt sine reaksjoner blant andre i dansebandmiljøet. VG skriver at Vagabond er dansebandet som er så «populære at de blir upopulære», og at kollegaene deres ikke setter pris på Vagabonds deres tanke om fornying, de *liker* dem ikke. VG skriver:

Riktignok går også disse gutta på scenen i matchende antrekk og spiller dansevennlige låter med folkelige tekster, men dansebanddressene er byttet ut med sprekere antrekk signert Moods of Norway. Melodiene deres er mer poporientert enn dem kollegaene spiller. (Glans & Avlesen 2012).

Michaelsen mener at de blir lagt merke til, og bandet merker også at de trekker et yngre publikum enn danseband flest. I min samtale med Michaelsen sier han også at de «ville dra det hele litt lenger» og at dansemusikken skal være for flere generasjoner. Før de startet opp gikk de rett til publikum og spurte hva de ville ha: «hva var det som var hot nå?» Slik ble de oppmerksom på det svenske bandet The Refreshments som ifølge Michaelsen spiller typisk rockabilly og rock and roll, og dermed lot de seg inspirere av dem.

Vagabond tror også at de var det første dansebandet til å ha med seg rappere. På låten «Hva om det er meg» på det siste albumet har de med seg den norske rap-duoen Cir.Cuz. Joli Jensen beskriver i artikkelen *Genre and recalcitrance: Country music's move uptown* hvordan countrymusikken på 1950-tallet bevegde seg fra å være en musikkform sterkt forankret i den rurale kulturen til å bli mer allmenn: «selling out, crossing over, going pop» (Jensen 2000). Jensen snakker om kommersialisering, og mange vil hevde at dansebandsjangeren er kommersiell med tanke på at den selger mye – men den selger kun mye i ett segment av befolkningen. Michaelsen viser også til countrybransjen i USA, og sier at «det med cross-

overs har jo vært i alle år». Vagabonds fornying av dansebandsjangeren går heller ikke ubemerket hen hos anmelderne, og VGs Østbø skriver at de «skal ha ros for sin vilje til å tre ut av de ofte så trange rammene som danseband opererer innenfor» (Østbø 2012c). Likevel bærer anmeldelsen overskriften «Rotete hybrid», og Østbø mener at samarbeidet med Cir.Cuz ikke bør gjentas. I dagbladet er anmelder Øyvind Rønning (2012) hakket mer positiv, og skriver at Vagabond «gjør gapet mellom pop og danseband mindre», og at samarbeidet med Cir.Cuz «funker overraskende bra». Han peker også på fraværet av saksofon, som han mener har bidratt til å stigmatisere dansebandsjangeren altfor lenge). Vagabond mener at de med denne utviklingen er i ferd med å vinne respekten til musikere i andre sjangre, noe bandmedlem Hans Olav Trøen poengterer: «Lenge har jo dansebandmusikerne vært en pariakaste i bransjen, men det har forandret seg de siste årene, og det synes jeg er gledelig» (Glans & Avlesen 2012).

Som nevnt tidligere er Kristoffersen oppgitt over kritikerens «beskyldninger» om lite fornyelse av Ole Ivars. Denne kritikken har lenge vært gjennomgående: i forbindelse med platen «Hverdag og fest» skrev Østbø (2003) at «den som leter etter *utvikling* hos Ole Ivars får problemer». Kristoffersen mener at Ole Ivars ikke skal være nødt til å fornye seg. Han viser til at bandet har eksistert i snart 50 år og består av en «gjeng med halvgamle gubber»:

Vi gir ut ei plate i året og vi selger mest av alle danseband i Norge, og så forlanger dem at vi skal fornye oss fordi at vi skal finne på noe nytt som er så spesielt at publikum kanskje ikke skjønner hva vi driver med. Vi, altså, man slakter ikke ei ku som mjølker, ikke sant, og vi har da funnet vår stil og folk som er våre fans og kjenner vår stil, de vil ikke at vi skal finne på noe nytt. Det er nye låter men det er innen vår stil. (Kristoffersen 2012).

Det er tydelig at dansebandfeltet består av unge og gamle aktører, de som baserer seg på det tradisjonelle og de som prøver å utfordre det etablerte. Ole Ivars representerer den eldre generasjonen dansebandkultur og har i lang tid vært med på å definere dansebandmusikken, men det dukker opp nye artister som rokker ved det tradisjonelle bildet danseband.

### 5.1.3 Dansebandsjangerens fettene

Det er ikke bare vanskelig å definere dansebandmusikken – det er også vanskelig å *avgrense* den. I den forbindelse valgte jeg altså å snakke med representanter fra Vassendgutane og D.D.E. som ikke selv definerer seg som danseband. Vassendgutane bruker betegnelsen *fest-country* når de beskriver musikken sin i:

Det e countrymusikk med høyt tempo egentlig, det e up tempo countrymusikk ispedd et og anna... [...] vi lager vi jo det her selv, og så blir det litt mer, det blir ikke helt countrymusikk heller, det blir litt sånn festmusikk, det kan godt hende at det er et snev ut av dansebandgreier, det er det nok, og noen melodier kan være litt mer mot rock kanskje. Men, vi lika..., vi synes vi e et countryband, ja. (Aam 2013).

Aam er ikke bombastisk når han snakker om musikken, og han uttrykker også at de ikke er så interessert i hva de blir definert som. Han tror imidlertid at bandet orienterer seg mest mot country og trekker fram steelgitaren og sologitaren som veldig country-aktig. Erik Forfod, programleder for *På dansefot*, forstår at det kan være vanskelig å skille danseband og country rent musikalsk: «Det er mange artister som mine lyttere gjerne vil høre mer av, men som ikke ser på seg selv som danseband, men mer som et countryband. De har derfor sagt nei til å spille på typiske dansebandfestivaler» (Henriksen 2012). Bandet spiller elles på flere dansebandfestivaler og er å finne på *Dansefot jukeboks*.

Viken bruker begrepene *konsertorkester* og *trønderrock* om D.D.E.:

Det er en slags musikkpolitisk greie vi er utsatt for når man liksom tar oss ved å kalle oss et danseband da, da mener de at da skal vi holde oss borte fra rockebegrep, for de (musikkritikere) hater jo oss trøndere for at vi har funnet opp vårt eget rocke... trønderrockbegrep... som ikke absolutt må være rock, men det e en trøndersk måte å spille musikk på, men vi forbyr jo ikke folk å danse. Det bestemmer de selv. (Viken 2013).

Han trekker videre fram «vanlige folks liv, gjerne da karakterisert som et arbeiderklasseliv» som en sterk inspirasjonskilde i D.D.E.s musikk – et sterkt likhetstrekk ved dansebandsjangeren. I tillegg nevner han Status Quo og Bruce Springsteen, og viser at bandet er mer forankret i rocken enn tradisjonelle danseband. Også D.D.E. spiller på dansebandfestivaler og er å finne på *Dansefot jukeboks*. Mens Vassendgutane eksplisitt blir kategorisert som et danseband av VG, plasserer samme avis D.D.E. i kategorien pop/rock. Det er altså snakk om fine skillelinjer, men det som hovedsakelig knytter D.D.E. og Vassendgutane er at de i stor grad tiltrekker seg samme publikum – et publikum som befinner seg i rurale deler av landet som og som verdsetter den enkle gjenkjennelige teksten og den sosiale funksjonen musikken kan ha.

## 5.2 Den norske dansebandteksten

I dokumentar om seg selv, *Spelemannsblod*, snakker Kristoffersen om sine egne tekster. Her poengterer han viktigheten av at folk kjenner seg igjen:

Derfor har jeg skrevet mye tekster om fest og moro, inkludert en del alkohol [...] Jeg prøver jo aldri å lage noe som er komplisert, jeg vil at folk skal skjønne det jeg skriver om. Og selv om jeg kanskje har

skrevet et og annet innimellom som kan tolkes både litt hit og dit, så, det meste er vel veldig lettfattelig av det jeg presenterer for folk. (NRK1 2013).

Nærland skriver at det er mange tekster handler om fest, men at det også skrives mye om festens motsetning: hverdagen. I Ole Ivars' tekster blir ofte hverdagens små og store praktiske problem satt ord på. I tillegg til at de også «presenterer en moral, eller en ”livsvisdom”, som skal fungere som ”løsning” på hverdagens problem». (Nærland 2007: 41). Kristoffersen, som altså har skrevet mesteparten av låtene til Ole Ivars siden 1983, skiller mellom typisk svensk dansebandmusikk og den musikken Ole Ivars spiller: hovedsakelig fordi kjærlighet ikke er et like stort gjennomgangstema som i svenske dansebandtekster. Kristoffersen forklarer:

Jeg har ikke hatt lyst til å bare fortsette å male og male på det samme... med at man har truffet hverandre og gått fra hverandre, og at man har det så trist, og den kjærlighetsgreia... kjærlighet må man alltid skrive om, men det går an å prøve å skrive... si det på en litt annen måte, og det har jeg prøvd så godt jeg har kunnet, jeg har skrevet ganske mange kjærlighetssanger jeg óg – men jeg har skrevet sanger om postkassa mi som jeg syntes har gjort en god jobb og som jeg ikke ville kaste, jeg har skrevet om regningsbunken min [...], jeg har skrevet... alt mulig rart har jeg skrevet om! Jeg har skrevet om folk som står i dokø og stepper for at det viser rødt når man er på en campingplass, og så står man opp på mårran og må på toalettet, så... du forstår? (Williamsen 2012).

I den svenske dansebandmusikken spiller lengselen tradisjonelt en stor rolle:

ungdomsforelskelsen, «gamle dager», naturen og barndommen (Nærland 2007: 21).

Kristoffersen mener at den svenske dansebandmusikken hadde stor betydning for den norske i startfasen. Svenskene hadde flere radiokanaler, og de som fikk inn disse kanalene slo gjerne over til svensk radio når de ville ha en lettere underholdningsform – da fikk de blant annet høre danseband. Kristoffersen og resten av Ole Ivars er fra Hedmark, i likhet med flere større kjente dansebandartister, og har dermed bodd nært svenskegrensen. Også svenske TV-kanaler sendte mye dansebandmusikk, noe som influerte mange norske danseband. Den norske dansebandtradisjonen har imidlertid tatt en egen retning i hvordan det hverdagslige tematiseres i tekstene.

### 5.2.1 «Man går ikke rundt grøten»

Samtlige av artistene jeg har snakket med sier at det er det enkle livet det fortelles om i dansebandtekstene: «Det er dagliglivet! Det er rett og slett dagliglivet», sier Jenssen. I tillegg til at det synges om dagliglivet, skal tekstene også formidles på en enkel måte. Nørdsti sier at det hele er nok «litt sånn forenkla, men som folk kjenner seg igjen i». Hun nevner at mange mener at sjangeren hennes har et nærmest krampaktig fokus på enderim, og dette er ikke en påstand hun prøver å motsi, hun forstår heller at noen kan oppfatte det som banalt. Hun vil



samtidig poengtere at det gjerne er tema i dansebandsjangeren som går igjen i andre sjangre, men at danseband velger å være enda mer direkte og enkel: «Man går ikke rundt grøten når man forteller en historie, men man sier det rett fram». Michaelsen stiller seg bak dette og sier at de synger om «livet sjøl» og at det hele ikke behøver å være så «veldig vanskelig innvikla». Han viser til eksempler fra deres nyeste album:

Der er har du tekster om jenta med det lange lyset håret, så møter hun en jente på byen, ikke sant, som hun ikke har sett på lenge, hun husker ikke navnet hennes og det er så innmari pinlig. Og den «Fly», ikke sant, det er jo liksom... prater om det å møte engler på jord som hjelper deg. (Michaelsen 2012).

De får låter som er skrevet av forskjellige folk, blant annet er låten «Alt hun hadde på var en radio» skrevet av Ingvar Hovland som også har skrevet for Vamp. Ifølge Michaelsen bærer låten preg av humor: «Det er jo en artig tekst, du banker på døra til ei og alt hun hadde på var radioen, og da kan du tenke deg hvordan det så ut (ler)». Selv om tekstene er enkle, mener Michaelsen at det er viktig å få fram at det ikke er «svada» det skrives om. I liket med Nørdsti, er han av den oppfattelse at dansebandartister ofte får kritikk på dette området:

En vanlig dansebandtekst vil jo aldri få noe pris for noe, for å si det sånn, det er jo ofte det de blir kritisert for, at det er bare tull og dårlig norsk og... vi jobber veldig med tekstene, vi har jo to lærere, vi, i bandet, og det er ingenting som slipper forbi Hansi, altså han bassisten vår, han er konsekvent på hva som skal brukes, uttale, om du sier ditt eller datt i forhold til dialekta di, så vi bruker lang tid på det altså, det skal ikke... og hvis det er tekster som ikke er bra nok så forkaster vi det heller med en gang og sier «nei, dette lar vi bare ligge». (Michaelsen 2012).

Dette enkle som verdsettes av dansebandpublikummet blir, som vi har sett, ofte slått ned på av kritikere: mine informanter poengterer at det ligger mye bak det som framstår som enkel spilling og banale tekster. Det er tydelig at mange kritikere savner noe nyskapende og mer utfordrende, og dermed er det nærliggende å trekke linjer til dårlig kunst – eller kitsch. Selv om dansebandmusikken inneholder korrekt og god instrumentbruk, og har tekster uten språklige feil og mangler, anses den ikke som *kunstnerisk* gjennom et kantiansk kunstsyn. *Funksjonen* går foran *formen* og den knyttes derfor til den folkelige, eller barbariske, smaken. Aam uttrykker bevissthet rundt dette, og sier at kritikerne umulig kan like det enkle:

Klarer du å lage nok toner som folk ikke liker og du klarer å skrive så vanskelig tekster at folk ikke liker det, eller forstår noe av det du synger om, da virker det som det er OK ofte, men lager du noe som folk forstår og slipper å analysere for å få med seg hva du holder på med, da er det ikke godt nok liksom. Men det må liksom være veldig sånn spennende og det må være sånn... vi lager det... vi sier sånn som det er då mye, og det er klart at vi savner journalister som ser hva vi holder på med, det virker ikke som de helt forstår at det går an å gjøre det på den måten som vi gjør det også, det behøver ikke å være så... ja... (nøler) Ja, jeg vet ikke, [...] hvis du sier det sånn som det er, så er det ikke godt nok. Og det synes vi er rart (ler). (Aam 2013)

### 5.2.2 Ærlig og ekte

Viken forteller at tekstene tar utgangspunkt i eget liv, og sier at noe annet ville vært uærlig. Hans egne historier kan siden treffe andre, for som han sier: «En komponist er jo egentlig en representant for de som ikke kan skrive og uttrykke seg selv». Ifølge Viken er det her viktig med en enorm respekt for publikum og å være ærlig ovenfor seg selv og dem. Også Jenssen er opptatt av dette, og sammenligner musikken sin med den gamle amerikanske countryen som i større grad enn i dag handlet om det daglige, og ting som folk kunne relatere seg til. Jensen (2000) skriver at det essensielle ved countrymusikken ligger i dens «simplicity, heartfelnness, sincerity». Videre beskriver hun den gamle countryen, før Nashville-kommersialiseringen, som «a song with "heart," a straightforward, honest, natural, and most important, authentic kind of music» (ibid). Dette er altså et likhetstrekk med det mine informanter beskriver. Videre mener Trondman at mye av forklaringen på dansebandmusikkens musikk ligger i dens ekthet, og at det meste av hemmeligheten ligger nettopp i tekstene. Disse kan brukes som speil på egne erfaringer og opplevelser, gjerne når det gjelder arbeid, kjærlighet, minner, glede og sorg og liv og død i hverdagslivet. (1994: 182).

### 5.3 Egne dansebandkanaler

Erik Forfod er en sterk profil i danseband-Norge og har siden 2004 ledet P1-programmet *På dansefot* hver lørdagskveld fra klokken ti til tolv. Programmet har opp mot 300.000 lyttere hver uke (Henriksen 2012). *NRK* er den eneste riksdekkende kanalen i Norge som sender egne programmer med danseband, og kanalens bidrag til sjangeren skal ifølge Kvernes ikke undervurderes – her blir nemlig mange band oppdaget, både av seere og arrangører (Kvernes 2006: 132). *På dansefot* har i tillegg, sammen med Tylden & Co, gitt ut flere plater: «Platene inneholder eliten av skandinaviske danseband, og Erik vet hva dansefolket ønsker av god musikk», skriver Kvernes (ibid). I tillegg til eget radioprogram er Forfod også ansvarlig for *Dansefot jukeboks*, et interaktivt TV-program på *NRK1* som går hver lørdagsnatt fra ett til tre. Her kan publikum stemme fram musikkvideoer og sende inn hilsener på «chatten». Programmet har også egne nettsider hvor det fortløpende kommer nyheter om artister og arrangementer, er dermed representert i tre plattformer.

Av dansebandpublikasjoner jeg kun kommet over bladet *De danseglade*. Mine informanter hadde heller ikke kjennskap til flere, bortsett fra Michaelsen som nevnte et nedlagt magasin: *Jukebox*. Dette startet opp sommeren 2006, men måtte nedlegges høsten 2008. Utgiver Robert Hercz sa til Nettavisen den gang at bladet ikke var lagt ned for godt, og at de arbeidet med å få på plass bedre distribusjon. Til da hadde bladet kun hatt distribusjon gjennom Narvesen, i tillegg til abonnementsstjeneste (Wekre 2008) Bladet har imidlertid ikke kommet tilbake.

*De danseglade* kom med første utgave i 1995 (Kvernes 2006: 130) og har i dag 60.000 lesere (Henriksen 2012). Bladet kommer ut med fem nummer i året og inneholder intervjuer med danseband og andre aktører i miljøet, nyheter, anmeldelser og oversikt over dansearrangementer. De finnes også på nett: [dedanseglade.no](http://dedanseglade.no), og har i tillegg en egen side for country: [ddcountry.no](http://ddcountry.no). Inntil juni 2012 var bladet å få kjøpt i løssalg på Narvesen-kiosker, men er nå kun mulig å lese via abonnement. [Dedansegglade.no](http://Dedansegglade.no) forklarer beslutningen med at løssalget har gått tregt, og at de største forlagene kjøper den beste plassen. I tillegg er også «*De danseglade* et magasin som kanskje best ville kunnet hevdet seg i dagligvarehandelen. Denne kanalen er dessverre forbeholdt de store forlagene som er medlem og eier i Bladcentralen» (De danseglade 2012b).

Dette viser at dansebandkulturen ikke har en sterk kritisk diskurs. Det er få arenaer hvor det presenteres informasjon om danseband, og hvor denne musikken diskuteres – i alle fall i skriftlige formater. Sjangeren er heller ikke representert gjennom utdanningsinstitusjoner, og dens kvaliteter og verdier er derfor lite tilgjengelig for utenforstående. Kvernes (2006: 138) nevner ulike nettsider for dansebandmusikk, men disse fungerer hovedsakelig som en oversikt over dansearrangementer eller som salgssted for musikk, og i tillegg er mange ute av drift i dag. Som tidligere nevnt er danseband mye spilt i lokalradiostasjoner, og radioprogrammet *For swingende* har også et eget forum hvor det stilles spørsmål og diskuteres – aktiviteten er imidlertid ikke særlig stor. Dette betyr likevel ikke at det ikke forekommer meningsutveksling i dansebandfeltet, og i det følgende skal jeg presentere mine informanternes synspunkter rundt *Dansefot jukeboks* og *De dansegilde* representasjon av sjangeren.

### 5.3.1 Artistene om *Dansefot jukeboks*

Nesten samtlige av mine informanter trekker fram Forfods programmer som en fin mulighet for dansebandartister å vise seg fram, og kanskje spesielt *Dansefot jukeboks*. Viken forteller at det tidligere var samtaleemne hvorvidt de skulle vises i programmet: «[...] så sier jeg, ja visst pokker, hvis publikummet vårt er der, så klart vi skal på *Dansefot jukeboks*, for det er jo omentrent eneste kanalen hvor man slipper til i media». Aam tror programmet ikke minst er til hjelp for ukjente band med begrensede midler. Det er imidlertid nokså sterke meninger om det som vises er imidlertid mange: Nørdsti er sparsommelig med ordene, men sier det er «mye ymse», mens Michaelsen uttaler: «Jeg synes det ligger mye annet rart der. Jeg tror nok det er mange som får vist seg fram der, som ikke får jobbe ellers, for å si det sånn». Jenssen er mer kritisk og sier at hun av og til blir nokså overrasket over hva som sendes på *Dansefot jukeboks* – hun er usikker på om alt som sendes der er positivt for sjangeren. Hun peker på at det det i en hver sjanger finnes gode og dårlige utøvere, og tror at det alltid er noen som er med på å stigmatisere – noe i dansebandsjangeren er dermed lettere å latterliggjøre. Blant annet peker hun musikkvideoene, og at det det i noen tilfeller skulle vært sterkere sensur på det som sendes.

Aam deler mye av Jenssens synspunkt og mener utviklingen går i feil retning: «Det er nesten så du kan filme med iPhone og så kan du sende inn... jeg synes det begynner å bli for dårlig [...] 50 prosent burde aldri ha vært der etter min mening, og det er rett og slett laget så billig og dårlig at det ikke er bra nok». Han sikter her både til den musikalske kvaliteten og på det rent tekniske i musikkvideoene, men vil ikke henge ut noen: «Det blir for dumt, folk ler ut av

det og synes det er artig å se på fordi at det er dumt nesten, for det blir så... , når folk stiller seg... nei, jeg skal ikke si det... (ler), men det e dårlig ja, jeg synes det». Kristoffersen framstår som mest kritisk av alle, og mener at *Dansefot jukeboks* har mye av skylden for sjangerens dårlige rykte:

Altså, jeg synes ikke det er så, jeg sitter ikke egentlig og forsvarer alt som har med dansebandmusikk å gjøre, og jeg skjønner hvorfor mange sitter og ser på Jukeboks på natta på lørdagen og har det på bare for underholdning, fordi at det er så mye dumt å se og høre [...], det finnes ingen bremskloss for hva man sender av videoer, og av de som sender inn sitt bidrag, det er så mye fjollete og så mye elendige tekster og så mye dårlige videoer, at det synes jeg nesten er skammelig, så jeg kan ikke med hånda på hjertet sitte og forsvare dansebandmusikk (Kristoffersen 2012).

Dette er nok et eksempel på at det er diskusjoner og uenigheter internt i dansebandfeltet. Dansebandsjangeren rommer mye forskjellig, og det er kanskje nettopp derfor mine informanter, i hovedsak Kristoffersen, ikke vil bli plassert i en bås det generaliseres over: «Og det er det som jeg synes er det verste, at man ikke kan klare å se at det finnes enkelte blant disse her som gjør bra ting.» Jenssen påpeker at *Dansefot jukeboks* gjerne er det eneste vinduet hvor dansebandartister, i hvert fall ferske, kan vise seg fram for hele landet. Med denne ene arenaen sier det seg selv at det blir mye ymse, for å bruke Nørdstis ord. Spørsmålene om kvalitet, hva som er bra og dårlig, er imidlertid lite synlig – mye fordi sjangeren er lite representert i mediene, men også fordi den mangler en sterk felles kritisk diskurs.

### 5.3.2 Artistene om *De danseglade*

Om *De danseglade* sier artistene at det er fint at det finnes en arena hvor fans kan holde seg oppdatert om sjangeren, «det er jo bransjens blad», sier Nørdsti. Likevel har mange av dem innvendinger mot kritikken som finnes der, spesielt Kristoffersen:

Jeg er ikke noe glad i det bladet i det hele tatt, jeg synes det er et fjollete blad (ler). Jeg har skrevet i det bladet før i sin tid, jeg hadde en spalte der, men du vet at når en redaktør satser på at dem bare skal bruke folk som ikke i det hele tatt skal ha 50 øre for å skrive, så blir det deretter altså (Kristoffersen 2012).

Ifølge Kristoffersen retter *De danseglade* lite oppmerksomhet på musikken, og konsentrerer seg heller om uvesentlige detaljer som pølsepriser, matservering og kvaliteten på dansegulvet. Han synes det hele «blir for dumt», men sier samtidig er det kanskje er bedre at bladet eksisterer i stedet for at det ikke skulle være noen dansebandpublikasjon i det hele tatt. Jenssen påpeker det samme som Kristoffersen og synes ikke den «praktiske» vinklingen er

særlig heldig. Ifølge henne har ikke lengden på dokøen og plassen på dansegulvet noe med selve musikken og framførelsen å gjøre, og Jenssen mener ikke dette trenger å være en del av anmeldelsen:

[...] da synes jeg nesten de er med på å undergrave sjangeren, de også. Sånn at det synes jeg blir litt sånn... nei, hallo? (Nøler) altså, leser du en anmeldelse fra Operaen så står det ingenting der om dokøer eller om stolen var god å sitte på. Du får høre om musikken og om du ble truffet av det som skjedde fra scenen, så jeg synes at akkurat de der anmeldelsene... men de har skapt seg sin profil der. (Jenssen 2012).

Michaelsen tror enkelte av anmelderne har en viss kompetanse, men at det også er mye *synsing*. I liket med Kristoffersen og Jenssen reagerer han på usakligheter i anmeldelsene:

Altså, problemet der er at mange ut av de som anmelder der har jo ikke filla peiling. Jeg mener at når hovedoppslaget blir at dassene er rensa, da vet jeg ikke, og at det er dårlig gølv på Stena Saga, som er da en danskebåt, det kommer jo aldri til å bli noe annerledes (Michaelsen 2012).

Ifølge Michaelsen er de fleste som skriver for *De danseglade* folk som liker sjangeren, og han tror mange ikke er objektive nok og havner i fella: ««åå, disse gutta der er de beste, de liker jeg aller best». Han forteller at han og resten av bandet har diskutert bladet flere ganger: «har du et lite kamera der og klarer du å ha meget eller lite godt i rettskriving, så kan du jo faktisk gjøre en jobb for dem. Jeg vet ikke om det kanskje er... ja, jeg vet ikke helt jeg».

Kristoffersen, Jenssen og Michaelsen trekker alle fram flere av vurderingskriteriene til *De Danseglade* som uvesentlige. Jenssen sier til og med at de nesten er med på å *undergrave* sjangeren. Artistenes synspunkter vitner om at det kanskje er forskjellige forventninger om kritikken blant profesjonelle utøvere og publikum. Dansebandartistene er profesjonelle musikere som har drevet med musikk i flere år, Kristoffersen har også en femårig musikkutdannelse bak seg, og dermed vil de sannsynligvis ha andre krav til hva musikkritikk skal inneholde. I motsetning virker det som de fleste anmelderne i *De danseglade* skriver på vegne av å være fans. Praktiske elementer som lydnivå, matservering, gulvkvallitet og dofasiliteter har ikke så mye med *musikken* å gjøre, men det har innvirkning på selve *erfaringen* for publikum. For de som befinner seg på dansegulvet, som danser og sosialiserer seg i flere timer, kan disse elementene spille en stor rolle i opplevelsen. Dette kan tyde en intern kamp om verdier i dansebandfeltet: flere musikere vil ha sterke fokus på det musikalske, mens publikum, her representert av anmeldere i *De danseglade*, vektlegger andre faktorer.

### 5.3.3 Vurderingskriterier i dansebandmusikk

I det følgende skal vi se eksempler på anmeldelser fra *De danseglade*. Første eksempel er fra et arrangement som fant sted på Gran Canaria i januar 2012, hvor blant andre Ole Ivars og Vagabond spilte. Anmeldelsen er delt opp i følgende kategorier: «Partyfaktor», «priser», «servering, «inneklima», «størrelse og underlag på dansegolv», «sanitær og renhold», «atmosfære», «vakthold» og «lyd». Hver kategori blir beskrevet med en eller to setninger og gitt en karakter fra en til seks, før det hele får en samlet karakter og oppsummeres i den litt mer omfattende kategorien «helhet». Det opplyses blant annet om at det under kvelden ble solgt «stufado, paella, grillet kyllinglår, hamburger og pølse med brød» og at det var «fine, rene og ryddige toaletter» (Liaklev 2012). De eneste beskrivelsene som relateres til selve musikken er «mye god musikk å svinge seg til» og «Godt lydbilde. Med flinke lydfolk til å styre det hele, var dette bra». I helhetsvurderingen står følgende skrevet:

Første timen, første kvelden var det bare kaos! Ingen bord og stoler i den store salen. Folk ville sitte, så de fant bord og stoler selv. Bong køen var lang, og det var lite merket til det meste. Mange var oppgitte. Men andre kvelden var alt mye bedre. Det var første gang med et stort arrangement, så neste gang er jeg sikker på ting er bedre. Ros til Terje Utaker (arrangør). Karakter: 4 (Liaklev 2012)

Anmeldelsen finnes på sidene «DD anmelder sted», og det er verdt å merke seg at det nettopp kalles *sted* og ikke *konsert*. Musikalske prestasjoner og kvaliteter nevnes ikke, noe man også ser i andre arrangementsanmeldelser: «Musikken innbød til at smilet og dansefoten var der med det samme» (Sørensen 2012). Slike anmeldelser finner man ikke i andre sjangre og det illustrerer den store betydningen disse arrangementene har i dansebandsjangeren. Det praktiske trer tydelig fram når det skrives at det var «ingen bord og stoler» (Liaklev 2012) og i en annen anmeldelse: «plass også for dansepartner i rullestol» (Borge 2012a). Hele arrangementet er tatt i betraktning, også vaktholdet, som i en anmeldelse omtales som «smilende og blide» (Eikeland 2012). I en helhetsvurdering skrives det at «det beste var at Dænsebåndet selv stod for å dele ut marsipankake og kaffe til de første 500 som ankom» (Borge 2012b). Disse eksemplene viser hvordan alle deltakende bidrar i opplevelsen, og hvilken betydning forskjellige elementer kan ha på den helhetlige erfaringen.

Plateanmeldelse er delt opp to karakterer: en for hvordan musikken er å danse til, «dansesko», og en for hvordan den er å høre på, «ører». I anmeldelsen av William Kristoffersens plate «Rett fra hjertet» skrives det om basspillet som «driver danser på sin egen gode måte», og det anbefales låter som er spesielt god for «dansefoten» (Ruud 2012a). I anmeldelsen av Songs skrives det at låten er «behagelig å danse til» og «god for foten» (Ruud 2012b). Disse

beskrivelsene tydeliggjør dansens posisjon i musikken. Ved siden av dansen vektlegges teksten, noe som kommer fram i anmeldelsen av Kristoffersens plate: «På de låtene som krever minst kondis, kan man nyte tekstene» og «Man bør ta seg tid til å lese tekstene skikkelig» (Ruud 2012a). Tekst og tema trekkes fram i samtlige anmeldelser: hos Sogns får vi vite at «historien har et kjent tema, nemlig kjærlighet» (Ruud 2012b) og om PK & Dansefolkets «Søndag» skrives det:

Teksten har et litt overraskende, men likevel veldig kjent tema, nemlig dagen derpå. Man trenger ikke stor innlevelsesevne for å føle handlingen i teksten. På en finurlig måte får PK satt ord på de følelsene vanlige folk har når de våkner opp etter et fuktig lag. (Ruud 2012c).

Vurderingene gjort i *De danseglade* viser ytterligere hvordan gjenkjennelige tekster verdsettes hos publikum. Tekstene skal heller ikke være kompliserte, for eksempel har låten «Glitter og glamour» av Arctic Band et enkelt refreng som er «lett å lære, noe som passer bra for en melodi i swingtakt. Når man danser en låt som er opp i tempo, vil man ikke få med seg en komplisert tekst». (Ruud 2012d). Om Kristoffersens plate skrives det at «teksten sitter lett og det er enkelt å synge med. Dette tror jeg er en viktig ingrediens i en vellykket låt» (Ruud 2012a). Dette peker igjen på det sosiale aspektet – teksten og sangen knytter folk sammen i erfaringen. Nærland poengterer hvordan dette gjør deg gjeldende i Ole Ivars' tekster, der tonen ofte er personlig («vi to», «mitt/ditt» her personlig), «noe som også understreker dansebandsjangerens typiske kollektive trekk: vi er alle i samme båt.» (2007: 42). Stavrum har også møtt på flere fans som forteller hvordan de kjenner seg igjen i sangene og tekstene, og hvordan det får dem til å reflektere egne livssituasjoner (2012: 5). Og som tidligere påpekt tror Trondman at mye av dansebandsjangerens popularitet kan spores til tekstene, som virker ekte og nære på deres publikum (1994: 182).

### 5.3.5 Lite kritikk i dansebandkulturen

Michaelsen og Kristoffersen mener som nevnt at mye av kritikken i *De danseglade* er basert på synsing, og de fleste anmeldelsene bærer også preg av å være lite *kritisk*. I anmeldelsen av Kristoffersens plate er tonen veldig personlig, og det skrives mye i «jeg»-form. Godordene er mange og det er tydelig at anmelderen selv er fan av Kristoffersen, spesielt når hun dedikerer en av hans verselinjer tilbake til han:

For alle hans bidrag gjennom årene, vil jeg ganske enkelt bruke ord fra en av hans egne tekster: «Med hånden på hjerte, vi er glad i deg, du har gitt oss så mang en gledesstund». Det varmer i sjelen, i hjerte og sinn... (Ruud 2012a).



Dette illustrerer hva Michaelsen oppfatter som lite objektivt og «favorisering». Om singelen «Ei enkel rose» av Sogns skrives det blant annet at dette er noen «sjarmerende gutter fra Dokka» og at de har en «nydelig framføring» (Ruud 2012b). Det gis jevnt over gode karakterer, og det er ingen antydning av «slakt». Kritikken er slik like lite dyptgående som den dansebandkritikken man finner i rikspresen. Kristoffersen vil at anmeldelser skal skrives av *kompetente* folk, og med det mener han noen som selv har erfaring med musikkformen – helst dyktige musikere som kan skrive musikk og som har vært med i danseband selv. Han understreker at han skjønner at dette er vanskelig å få til, men synes likevel det er viktig at den som skal drive med kritikk av musikk har noen form for profesjonell erfaring i den sjangeren de skal kritisere. Som nevnt er Kristoffersen en høyt utdannet musiker og det er derfor grunn til å hevde at musikkkritikk er viktigere for han en for en vanlig danseband-fan – eller rettere sagt: de søker ikke den samme formen for kritikk.

Dansebandpublikummet har kvaliteter de verdsetter, men de lar seg vanskelig overføre til tradisjonelle måter å snakke om musikk på:

[...] the exercise of taste and aesthetic discrimination is as important in popular as in high culture but is more difficult to talk about. No, that should read: but is more difficult to talk about in terms that are recognized as aesthetic and discriminatory by high cultural authorities. (Frith 1996: 11)

Deltakelsen og meningsutvekslingen i dansebandfeltet finner sted gjennom andre kanaler – hovedsakelig i sosiale og praktiske sammenhenger. Det er sannsynligvis også forklaringen på hvorfor dansebandsjangeren ikke har en velutviklet felles kritisk diskurs.

## 5.4 I kjernen av dansebandfeltets verdier

Bye & Rønnings karakterer forteller sketsjen «Bak fasaden» at dansebandet deres Ronald og Terjes «gjør alt selv»: «Vi reiser jo rundt i Norges land da. Og vi skriver og komponerer og spiller inn sjæl. Kjører turnebussen. Henger opp plakater gjør vi. Og i blant så er vi også publikum på våre egne konserter». Kristoffersen kaller Ole Ivars for «gamle ærekjære gutter» som gjør alt selv, og Nørdsti snakker også om hvordan dansebandsjangeren er en hardtarbeidende sjanger: «Vi eier ofte utstyret sjøl, vi eier buss sjøl, vi reiser mange mil, vi rigger sjøl, vi står fire timer på scenen per kveld, rigger nedat og kjører hjemat sjøl». Men i motsetning til fiktive Ronald og Terjes, behøver ikke artistene å være publikum på egne konserter. Kristoffersen synes dansefestivalene er et levende bevis på at dansemusikken står

sterkt. Han understreker at det er snakk om festivaler som lever uten støtte, at folk betaler og at arrangørene tjener mye penger:

Mens alle disse som er statsstøtta går med dundrende underskudd og konkurs, og det skrives det om som det skulle vært noen fantastiske greier, det er ikke måte på. Så jeg mener det at det er beviset på at folk i Norge liker musikkformen, når det går an å drive sånne festivaler år etter år (Kristoffersen 2012).

Både danseband- og countryfestivalen i Seljord går hvert år med overskudd i millionklassen (Tresdal 2011). Arrangør Egil Moen sier at «statusen for folkelige festivaler som disse, er ikke all verden. Derfor har vi ikke brukt energien vår på å prøve å få støtte, men heller på å gjøre arrangementene best mulig» (Nationen 2006). Sande Dansefestival i Sunnfjord ble arrangert første gang i 2006 og arrangør Per Kapstad sa den gang at publikum strømmet til: «Konkurransen er ikke stå stor her på Vestlandet, så vi fyller et behov» (ibid). Festivalen eksisterer fortsatt og har i ettertid trukket mange store dansebandnavn.

#### **5.4.1 Likeverdighet mellom artist og publikum**

Stavrum har også snakket med flere dansebandartister som forteller om deres motivasjon for å spille for publikum. Selv om jobben innebærer mye reising og hardt arbeid, gir den mening gjennom møtene med det entusiastiske publikummet (Stavrum 2012: 5). Nettopp spillejobbene, og å møte folk der de bor et sterkt kjennetegn ved sjangeren. Viken sier at det først og fremst er spillejobbene som holder liv i bandet. «Vi har aldri tenkt at vi skulle bli radioartister», sier han. Det handler om å betjene folk der de bor: «Og du verden for et oppstyr det er når vi kommer ut i smågrendene», sier Viken. Han forteller videre fra en spillejobb i en bygd i Nord-Norge: «Det var en folkefest av en annen verden, og så er osloband livredde for å kjøre utafor «Ring 1», hah! Fantastisk mottakelse, og fy faen, blir båret på gullstol og ... så bra! Så ... unge og gamle!» (Viken 2013). I dansebandsjangeren handler det altså om en spesiell nærhet mellom artist og publikum, noe Michaelsen er med på å understreke:

Vi er faktisk kanskje en av de siste institusjonene hvor folk faktisk kjøper produktet ute hos deg, for at du skal signere og for at dem skal ha det som et minne av deg. [...] jeg vil ikke si at dem er noe mindre dumme enn noen andre, men dem vil ha et minne, dem kjøpet et produkt av deg, for å ha med seg, ja, for å se på, og være stolte av og glad i. (Michaelsen 2012).

Til VG forteller også Hans Olav Trøen i Vagabond om hvordan de tar publikummet på alvor: «De vet veldig godt hvordan de vil ha det, og vi prøver gjerne ut nye ting etter tips fra publikum, og ofte har de rett» (Ighanian 2012). Som nevnt gikk de også rett til publikum for

råd da de startet opp bandet i 2008. Som Michaelsen sier: «Kall det hore eller ei, men sånn er det faktisk [...] du må alltid lytte til det publikummet som skal kjøpe det». Viken snakker om suksessen D.D.E. har opplevd med låten «Rompa mi» og hvordan den traff mange, spesielt den yngre generasjon: «Kall det kynisk, men jeg kaller det bare å gi ungene det de elsker, og siden så har vi jo hekta på generasjon etter generasjon bare på grunn av den låten». Denne tilnærmingen til publikum, og det faktum at sjangeren har mange tilhengere, knytter den til det kommersielle. Den blir suspekt og mistenkt for kun å “cashe inn” på en «successful musical formula». (Frith: 2004: 20-21). Som nevnt påpeker imidlertid Stavrum at dansebandartister ikke nødvendigvis der på seg selv som kommersielle (Stavrum 2007: 4). Det artister og fans anser som en slags likeverdighet og en sterk tilknytning til hverandre, kan av utenforstående bli sett på som rent publikumsfrieri. Gjennom mine samtaler med artistene er det tydelig at de ikke framstår som noen «opphøyede» skikkelser og som tidligere påpekt er det kollektive et særtrekk ved sjangeren. En danseglad forteller:

Min første opplevelse med en dansegalla var i Siddishallen i Stavanger i slutten av 80-tallet. Det var en fantastisk opplevelse [...] Folk var i kjempehumør og god stemning og var på gulvet for å svinge seg etter musikken. Det som også var så fantastisk var at de tok seg veldig god tid til å slå av en prat med fansen, og det setter jeg veldig stor pris på. Så tusen takk til dere «gutta» for en fantastisk kveld som dere gav oss. Vil hermed benytte anledningen til å ønske alle danseband lykke til. STÅ PÅ!!! (Kvernes 2006: 132).

Denne jordnære innstillingen hos artistene er verdsatt hos publikum. Dette er en del av dansebandsjangerens spilleregler, og henger slik sammen med Gadammers filosofi: «We say of those who do not play seriously, and who prefer to take the lead, that they violate the rules of the game. (Grondin 2003: 40). Alle kan imidlertid ikke fange opp disse aspektene og føle den samme tilhørigheten – man må ha de samme referansene, kjenne kulturen, og kanskje viktigst, være fan av musikken. Frith poengterer dette: fans av en kultur har en rikere og sterkere glede enn «vanlige» eller «passive» konsumenter (Frith 1996: 9).

#### **5.4.2 Når fest blir kunst**

Kvernes mener at felles for dansemusikere, er troen på at de gjør et viktig kulturarbeid (Kvernes 2006: 17). I boken *Livets band* forklarer Leif Eriksson og Magnus Bogren betydningen av dansen, noe som også underbygges av mange av artistene:

Man vet va man vill ha och man ved vad man kommer att få. Bland dansare och lyssnare har det aldrig funnits tvivel på att dansbandvärlden är lika äkta som viktig. Här har debatten om text, musik och kläder aldrig varit interessant, här härskar glädjen, samhörigheten och närheten. Detta oavsett om man dansar eller lyssnar. Musiken och därmed dansbanden är bärare av stämningen och ju fler som kommer i

kontakt med den desto skjälvklarare förefaller den för fler. Det handlar bara om att slappna av. (Eriksson & Bogren 2008: 6).

De snakker om dansen som en måte «å slappe av» på, som må forstås som en mental avkobling. Stavrum har i sitt forskningsarbeid støtt på dansebandfans som har fortalt hvordan livene deres har forandret seg i møte med dansen; flere har fått hjelp gjennom dansen i vanskelige perioder i livet. Den aktive deltakelsen, samholdet og gleden gjør at mange tiltrekkes feltet (2012: 5). Musikkforsker Ola Stockfelt argumenterer for at ulike sjangre er sosialt strukturert – strukturen på musikkarrangementer sier mye om sjangerens verdier:

The distance between musician and audience, between spectator and spectator, the overall dimension of [musical] events are often fundamental elements to the definition of a genre... ofte 'how you are seated' says more about the music that will be performed than the poster does. (Stockfelt i Frith 1996: 92)

Nørdsti sier at det viktigste for henne er å få folk i godt humør: Det er jo gladmusikk! Altså, vi er jo der for å skape god stemning på fest». Hun trekker fram Jenny Jenssens opptreden på *Stjernekamp* på NRK1, og hvor en hel kveld var viet dansebandsjangeren. Nørdsti syntes det var interessant å se spontane reaksjonen blant publikum i salen, hun sier at det «aldri hadde vært så god stemning i salen som akkurat da: Vi vil jo bringe glede til folket med musikken vår... det er god stemning, det er fest, det er dans, det er hyggelig».

D.D.E. vil heller ikke ta opp vanskelige og kritiske spørsmålene; det er det så mange andre som gjør, sier Viken. Noen må også sørge for at man kan ha det litt artig, og for å bruke Vikens egne ord: «Kom igjen, klapp i hendene, så tar vi fire timer fri fra den forferdelige verden ute og samle styrke og mot til å gå ut igjen og ta i mot all negativitet og skit». Hos Vassendgutane er også dette aspektet tydelig i hvordan de eksplisitt kaller musikken deres «fest-country», Aam sier at litt av mottoet bak det hele er at det skal være full fest og «å ha det artig». Denne bruken av musikk kan knyttes til arbeiderklassekultur, der musikken tradisjonelt har vært brukt som en måte «å rømme» på, for å oppsøke glede og pusterom fra hverdagen (Frith 1996). I denne sammenheng understreker også Gripsrud hvordan det er mulig å regne kulturprodukter som kunst uavhengig av refleksjon, distanse og andre kognitive størrelser. Kunsten kan nemlig ha andre aspekter ved seg og bringe flere forskjellige gleder (Gripsrud 2002: 24). Trondman er inne på noe av det samme:

Musik är och kan inte vara bara «ren» musik utan är alltid, antingen vi vill det eller ej, *en social företeelse*. Musiken får sin mening och betydelse genom att relateras till sähmähleliga strukturer, kulturella preferenssystem och sociala relationer. (Trondman 1994: 190).

En slik bruksform stiller seg i motsetning til det tradisjonelle vestlige synet hvor de abstrakte kunstformene favoriseres, og kunsten skal skilles fra selve livet. Her bidrar Gadamer og Dewey med viktige perspektiver, og åpner altså for et mer romslig kunstbegrep – hvor det sosiale, sanselige og kroppslige også vurderes som kunst.

#### 5.4.4 Distinksjon til det øvrige kulturfeltet

Som nevnt er det alltid noe som nedvurderes i musikkfeltet, «som det høyverdige kontrasteres med og defineres ved hjelp av» (Gripsrud 2002: 19). Forskjellene mellom de ulike feltene er altså med på å forsterke de enkelte karakteristikkene, og å gjøre menneskers tilhørighet mer tydelig. Det «høyverdige» distingverer seg fra resten, men det går også andre veien: som Frith påpeker er distinksjon også viktig i den lave kulturen. Stavrum forklarer også hvordan dansebandfolket ikke nødvendigvis er opptatt av å tilnærme seg “elitens” kulturuttrykk:

The dance band audience is not necessarily interested in getting democratized through cultural activities that someone “high up there in Oslo” have pointed out that they should attend to. They rather call for a minimum of respect and understanding, in the same way as they themselves respect the cultural tastes and habits of others. (Stavrum 2012: 11).

Dansebandartistene jeg har snakket med uttrykker også en veldig sterk bevissthet over at det er “forskjell på folk”. Nørdsti er nøye med å understreke at hun ikke har ambisjoner om å nå ut til alle:

Jeg tenker som så at man kan ikke tenke at alle er åpen for det man driver med, sånn er det jo med alle sjangre. Og så... når du møter kritikerfolk eller altså... ok, hvis kultureliten ikke synes dette er noe alright, så... så får nå dem få lov til å synes det. Det som er viktig er at jeg sjøl trives med det jeg gjør og har det fantastiske publikummet som vi har, som reiser land og strand rundt etter oss hver helg. (Nørdsti 2013)

Som nevnt i forrige kapittel fokuserer de fleste artistene hovedsakelig på publikum og salgstall, og bryr seg derfor i liten grad om hva kritikerne i dagspressen skriver. Dette kan også tydes som en måte å tydeliggjøre for omverdenen at man tilhører et eget felt med egne verdier – ved å uttrykke misnøye over kritikernes bedømmelser vil man i stedet anerkjenne deres definisjonsmakt og gi signaler om at man søker aksept hos folk tilhørende et annet felt. En stor del av dansebandkulturen handler om å være selvstendig, og Stavrum har avdekket at det her hersker en noe motvillig holdning til offentlig støtte, som må forstås i sammenheng med feltets verdier om å være uavhengig og hardtarbeidende. Innblanding fra staten og politikere behøver ikke å være positivt – man skal først og fremst klare seg selv. (2012: 9-10).

Dermed ser ikke nødvendigvis dansebandfolket på seg selv som ofre – de opererer med andre verdier og referanserammer. De er bevisste andres syn på dem, men er likevel stolte over sin egen kultur. (Stavrum 2009: 13) Jensen poengterer hvordan sjangre, på samme måte som felt, både innlemmer og utelukker mennesker:

A genre of culture is more than a coherent assemblage of meaning. It is a symbolic matrix constructed in and against other matrices. A full understanding of it depends on a recognition not only of what it expresses, and who it speaks to and for, but also of what it excludes, and who it does *not* speak to and for. (Jensen 2000).

Selv om kritikerne ofte omtaler dansebandmusikken negativt, og medieframstillingene preges av sterke karikaturer og myter, har nok også dansebandfolket sine negative oppfatninger om utenforstående. Kvernes, som er danseband-fan, skriver følgende:

Vi har fått mange nye tekstforfattere som kan ta opp viktige temaer i dansebandtakt, og si mye viktig mellom linjene. Mange dansebandtekster har faktisk ganske mye brodd, og tar ting i samfunnet ganske «på kornet», ofte like mye som diktsamlinger. Tenk på det, neste gang du «fnyser» forbi hylla med dansebandmusikk i platebutikken eller på bensinstasjonen der du bor! (Kvernes 2006: 17)

Det er tydelig at Kvernes er bevisst på motsetningsforholdet mellom legitim kunst og hennes egen kultur, og at mange ser ned på denne. Dansebandfolket har imidlertid sjelden mulighet til å ytre disse meningene i offentligheten – de har ikke definisjonsmakt. Men meningsutveksling foregår også her, bare i det mer dunkle.

## 6. Konklusjoner

Dansebandkulturen opplever negativ og manglende omtale da de som innehar journalistiske posisjoner, og som dermed sitter med definisjonsmakten, tilhører et annet felt og «ser ned» på dansebandkulturen i mange tilfeller. Den kantianske tankegangen står sterkt i vestlig kultur, og gjennomsyrrer i stor grad kunstforståelsen. Men det er ikke nødvendigvis bare synet på barbarisk smak og *dumhet* som ligger til grunn – ulike felt vil automatisk distingvere seg fra hverandre og ha liten forståelse for motpartens verdier. Kulturjournalister, og journalister generelt, befinner seg i den ene enden av skalaen – dansebandfolket i den andre.

I dansebandsjangeren tematiseres både hverdagsliv og fest, og det hele preges av lite høytidelighet. Musikken skal først og fremst fungere som et avbrekk og sosialt lim. Denne uhøytideligheten må imidlertid ikke forveksles med manglende seriøsitet – hos både artistene og store deler av deres publikum spiller musikken og dansen en viktig rolle i livet. Dermed er forståelig at det oppstår irritasjon når arbeidet blir skubbet vekk og ikke vurdert på lik linje med annen musikk – eller: poenget er at den heller må vurderes ved bruk av sine *egne kriterier*. Green argumenterer for at sammenhengen musikken spilles i, har mye å si for selve opplevelsen av den, og i dansebandsjangeren skal den *brukes*. Ved å snevre inn kunstbegrepet til hovedsakelig å omfatte objektet, utelukkes mye fra kunstens verden, og det utelukkede nedvurderes lettere.

Feld peker på viktigheten av lytteerfaring, at kritikeren skal ha rollen som ekspertlytter. Det er imidlertid grunn til å hevde at det finnes få slike kritikere i dagspressen. Flesteparten tilhører et felt fjernt fra dansebandkulturen, og har derfor en habitus som vanskelig lar seg forene med de verdiene som regjerer her. Deres smak og preferanser er vidt forskjellige, og det er kanskje derfor også dansebandmusikken ofte blir trukket fram som «det store dårlige». Selv Trondman understreker i sin artikkel om dansebandkritikken at han personlig ikke liker dansebandmusikk: «det gör helt enkelt ont i kroppen» når han hører det. (1994: 179). Musikkritikere skal ikke klandres for ikke å like denne typen musikk, men spørsmålet er da om de i det hele tatt burde anmelde den. Som Anne Nørdsti sier: smaken er som baken, og liker man ikke musikken bør man kanskje heller ikke gjøre vurderinger av den.

Dewey mener at det kreves en viss trening for å få fullt utbytte av en erfaring – derfor er det forskjell på å *betrakte* og *sanse*. Både han og Gadamer poengterer viktigheten av sansing og nytelse, og av ikke å holde tilbake – man må gi seg hen i erfaringsøyeblikket. Hos

dansebandfolket gjelder det samme – man kobler av, sosialiserer seg og *følger spillets regler*, for å bruke Gadamers terminologi. Det er hovedsakelig innen disse rammene dansebandmusikken skal oppleves.

Uansett hvilket kunstbegrep man bruker, er det snakk om forskjeller på folk, og det er fortsatt relevant å bruke begrepene «høyt» og «lavt». Om de ikke fungerer som en merkelapp på god og dårlig kultur, er det en måte skille ulike kulturuttrykk og dets publikum. Disse forskjellene blir desto tydeligere når uttrykkene settes opp mot hverandre. Da Ole Ivars skulle opptre i Operahuset, hadde store deler av medieomtalen en «sensasjonspreget» klang over seg. At det hele var et såpass stort tema, illustrerer at det faktisk dreier seg om en sterk spenning i det kulturelle feltet. For å gjenta Hvidsten: «Det er opera. Det er kanskje ikke for alle, men det er søren meg ikke Ole Ivars heller».

Det er ikke et mål å nærme seg hverandres kulturuttrykk, men heller å vise gjensidig respekt. Det er tydelig hvordan motsetningene konstituerer hverandre, og at det fra begges hold foregår kritikk av motparten. Dansebandfolket tilhører imidlertid et segment av befolkningen som ikke i tilstrekkelig grad innehar posisjoner i journalistikken og media generelt. Dermed er de ikke i besittelse av definisjonsmakt, og deres synspunkter og kvalitetsvurderinger er lite synlig i den kulturelle offentligheten. Dette vil også si at de fleste kritikere i den riksdekkende pressen ikke appellerer til dansebandfolket – som Larsen understreker, er en kritiker bare kritiker så lange *hans* publikum kan akseptere han. I denne sammenhengen er det belegg for å påstå at dansebandfolket i de fleste tilfeller ikke tilhører kritikernes publikum. De to gruppene opererer ut fra vidt forskjellige begrepsapparater, og leter etter ulike kvaliteter i musikken.

Dansebandsjangeren har imidlertid en lite velutviklet kritisk diskurs. Det er få arenaer hvor musikken presenteres og diskuteres, verken institusjoner eller publikasjoner.

Dansebandfestivalene kan, som Nærland er inne på, fungere som en slags deloffentlighet. Her samles dansebandsegmentet av befolkningen, og det forekommer muligens en viss meningsutveksling. Men dette fanges sjelden opp av den øvrige offentligheten – måten dansebandfolket kommuniserer på, og de kvalitetene de søker, oppfattes ikke i tilstrekkelig grad av andre. Gripsrud påpeker at en felles kritisk diskurs hjelper med å kvalifisere som kunstuttrykk og gir grunnlag for musikalske kvalitetsvurderinger. Mangelen på dette gjør at dansebandsjangeren vanskelig lar seg manifestere i den kulturelle offentligheten – i alle fall på dens egne premisser. Slik faller den også utenfor den populærmusikalske kanon, og blir enda mindre håndgripelig for folk utenfor feltet.



Mediekanalene som finnes for dansebandsjangeren, *På dansefot*, *De Danseglade*, lokalmedier og festivalene, fungerer samtidig som et samlingspunkt hvor tilhengere av kulturen informeres om musikk og arrangementer. Dansebandsjangeren er i en særposisjon når det gjelder konsertvirksomhet og sosiale tilstelninger. Dette kan peke i retning av at det ikke er et behov for en sterk felles kritisk diskurs blant dansebandfolket – de opererer på andre plan, og tilhører et felt hvor institusjonalisering og skriftlige medier ikke er spesielt viktig.

Sjangeren er forankret i det landlige, jordnære, og Viken bruker ordet arbeiderklassekultur. Den skiller seg slik fra den den «høye» kulturen. Hos dansebandfolket er oppriktighet og likeverd viktige verdier – «jåleri» og arroganse blir slått ned på. Dette speiles også i hvordan artistene reiser lange avstander og gjør mye av jobben selv – for å komme nær publikum, og selv være deltakende i erfaringen og verdifelleskapet.

Utenforstående kan lett misforstå disse verdiene. Enkelheten i tekstene blir knyttet til banaliteter og masseproduksjon. Publikumskontakten til kynisme og pengemaskineri. Og det folkelige uttrykket blir omtalt som *harry*. Disse oppfatningene gjør seg så gjeldende i framstillingen av dansebandkulturen. Det må understrekes at det ikke kun skrives negative ting om sjangeren, historien er ikke svart/hvit. Det er for eksempel langt mellom «slaktingen» hos anmelderne, noe som også tyder på at kritikerne er usikker på hvordan de skal angripe fenomenet, og derfor holder seg til å bedømme musikken som middelmådig. Likevel er det en viss sjargong å spore. Viken sier at han reagerer på vinklingen av flere anmeldelser – at noen elementer med negativ ordlyd blåses opp. I tillegg har vi sett eksempler på at det ofte skinner igjennom at anmelderen ikke liker dansebandmusikk på generell basis. Når også språkbruken blir deretter, bidrar det til hva Trondman kaller symbolsk vold mot dansebandkulturen.

Som vi har sett er det vanskelig å avgrense dansebandfeltet, inspirasjonskildene er mange og sjangeren er i forandring. Den sterkeste indikatoren på at noe faller i denne kategorien, eller nærmer seg den, er hvordan musikken plasseres i forhold til den legitime kunsten.. Slik blir for eksempel D.D.E. og Vassendgutane, til tross for at de ikke ser på seg selv som danseband, plassert i denne kategorien. Publikum spiller nok også en stor rolle for denne sjangermessige plasseringen: begge band opptrer på dansebandfestivaler og er å finne i dansebandkanaler, fordi publikummet deres er der. Selv om det er forskjeller i de ulike musikalske uttrykkene, tiltrekker de seg mange av de samme menneskene.

Det er indre uenigheter i dansebandfeltet, også her strides det om hva som er bra og dårlig. I tillegg har aktørene ulike forventinger om hvordan musikken deres skal mottas og håndteres i

den kulturelle offentligheten. Jenssen kaller misnøyen med medieframstillingen for *sutring*. Dette må sees i sammenheng med at dansebandsjangeren, tross sin mangel på legitimitet, klarer seg bra. Medieoppmerksomhet, gode kritikker og økonomisk støtte ser ut til ikke å være nødvendig for å overleve, og dette er noe flere av artistene legger vekt på.

Dansebandsjangeren har nådd flere milepæler de siste årene og musikken har blitt mer synlig, noe som er et steg i retning av større legitimitet. Hos flere dansebandartister holder det med oppmerksomhet i form av ukritiske TV-programmer og publikasjoner med bred appell, da dette gjerne treffer deres publikum. Det er uansett ikke her meningsdanningen foregår. Derfor irriterer det enkelte aktører, som Kristoffersen og Viken, at musikken deres i flere tilfeller blir møtt med liten forståelse.

Dansebandstereotypien trekkes titt og ofte fram, men mytene om danseband vil kanskje avta etter hvert. Sjangeren preges av det tradisjonelle og utradisjonelle, og har flere heterodokse aktører. Nørdsti, Jenssen og Vagabond er eksempler på dansebandartister som skiller seg ut fra den tradisjonelle oppfatningen av danseband. Som nevnt er det alltid noe som nedvurderes i musikkfeltet og danseband har lenge vært en musikkform langt fra det legitime. Hva som nedvurderes kan imidlertid forandre seg – er det derfor mulig for dansebandmusikken å klatre i status og slik posisjonere seg sterkere i offentligheten? Hvis de heterodokse aktørene utfordrer dansebandkonvensjonene i tilstrekkelig grad, og slik gjør kulturen mer tilgjengelig for flere, så er svaret ja. Men det bør likevel ikke være nødvendig: Ved å benytte et bredere kunstbegrep, og vise forståelse for musikk i brukssammenhenger, kan dansebandsjangeren oppvurderes og legitimeres.

## 7. Referanser

### Bøker og artikler:

Bale, K. (2009) *Estetikk. En innføring, Oslo, Pax Forlag*

Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Annick Prieur. Oslo, Pax Forlag A/S

DeNora, T. (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge, Cambridge University Press.

Dewey, J. (1934) Å gjøre en erfaring, *Art as Experience* (1934) i Bale, K & Bø-Rygg, A. (red) (2008), *Estetisk teori. En antologi*. Oversatt av Agnete Øye. Universitetsforlaget, Oslo.

Erikson, L. & Bogren, M. (2008) *Livets band: den svenska dansbandskulturens historia*. Stockholm, Prisma.

Feibleman, J.K. (1971) Bad Art, *Tulane studies in philosophy*, 20, s. 59-73.

Fox, A.A. i (2004) White Trash Alchemies of the Abject Sublime: Country as “Bad” Music i Washbourne C.J. & Derno M. (2004) *Bad Music – The Music We Love to Hate*. New York & London, Routledge.

Frith, S. (1996) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Frith, S (2004): *What is bad music?* i Washburne, C. J. & Derno, M. (2004) *Bad Music: The Music We Love to Hate*. New York & London, Routledge.

Gentikow, B. (2005) *Hvordan utforsker man medieerfaringer? Kvalitativ metode*, Kristiansand, IJ-forlaget.

Gjesdal, K. & Lending, M. (1995) Forord i *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax Forlag A/S.

Gripsrud, J. (2002) *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Oslo, Norsk kulturråd.

Gripsrud, J. (2007) *Mediekultur, mediesamfunn*. 3. utg. Bergen, Universitetsforlaget.

Grondin, J. (2003) *The philosophy of Gadamer*. Oversatt av Kathryn Plant. Chesham, Acumen.

Grønmo, S. (2004) *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Bergen, Fagbokforlaget.

Hovden J.F. & Knapskog, K.A (2008) *Kulturjournalistikken i det norske journalistiske feltet* i Knapskog, K.A. & Larsen, L.O. red. (2008), *Kulturjournalistikk – Pressen og den kulturelle offentligheten*, Oslo, Scandinavian Academic Press.

Hylland, O.M. (2012) The rhetorics of bad quality, *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 01/2012, s. 7-25. [Internett] Tilgjengelig fra:  
<http://www.idunn.no/eBook?marketplaceId=2000&languageId=1&method=getIssuePDFVersionFromProduct&productLogicalTitle=nkt/2012/01/pdf> [Lest: 13.05.13]

Jensen, J. (2000) Genre and recalcitrance – Country music's move uptown, *Soundscape*, 2, 11/2000 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.icce.rug.nl/oger-bin/contents/contents.cgi?03> [Lest: 13.05.13]

Kvernes, M. (2006) *De svinger oss i dansen*, Gan, Saeculum.

Knapskog, K.A. & Larsen, L.O (2008) *Kulturjournalistikk og offentlighet* i Knapskog K.A. & Larsen, L.O. red. (2008) *Kulturjournalistikk – Pressen og den kulturelle offentligheten*, Oslo, Scandinavian Academic Press.

Larsen, P. (2008) *Musikalsk offentlighet: Bruddstykker av musikkritikkens historie* i Knapskog, K.A. & Larsen, L.O. red. (2008), *Kulturjournalistikk – Pressen og den kulturelle offentligheten*, Oslo, Scandinavian Academic Press.

Mangset, P. (2012), *Er demokratisering av kulturen mulig?* i Hovden, J.F. & Knapskog, K.A. red. (2012), *Hunting High and Low*. Oslo, Scandinavian Academic Press.

Nærland, T.U. (2007) *Dansebandfeber*. Masteroppgave, Universitetet i Bergen

Trondman, M. (1994), *Självbedrägerites och misskännandets princip. Till kritiken av dansbandkritiken* i Miegel, F. & Johansson, T. red. (1994), *Mardrömmar och önskedrömmar*. Stockholm/Stehag, Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB.

Washburne C.J. & Derno M. (2004) *Bad Music – The Music We Love to Hate*. New York & London, Routledge.

Weisethaunet, H. (2008), Finnes det kriterier i jazz- og populærmusikkritikk? i Knapskog K.A & Larsen L.O. red (2008), *Kulturjournalistikk – Pressen i den kulturelle offentligheten*. Oslo, Scandinavian Academic Press.

Riise, I.L (2013) «Hesteslepp solgte til gull på tre dager, *NRK*, 23.04.13 [Internett] Tilgjengelig fra: [http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/more\\_og\\_romsdal/1.10996745](http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/more_og_romsdal/1.10996745) [Lest: 13.05.13]

Stavrum, H. (2007), *Danseband i Norge - en kulturanalytisk studie av et uutforsket felt*, Paper til den tredje nordiske konferansen om kulturpolitisk forskning i Bø, 23. og 24. august 2007.

Stavrum, H. (2009) *Danseband – meningsfylt eller latterlig? På innsiden av et felt fylt av fordommer*, Paper til den fjerde nordiska konferensen för kulturpolitisk forskning, Jyväskylä, Finland, august 2009.

Stavrum, H. (2010): *The relational role of the cultural policy researcher, Paper for The 6th International Conference on Cultural Policy Research, Jyväskylä, Finland, 24.-27. August 2010.*

Stavrum, H. (2012) *Lowbrow culture and cultural policy An example from Norway, Paper to the VII Conference on Cultural Policy Research, Barcelona, 9 – 12 July 2012.*

Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K. & Larsen, L.O. (2007) *Metodebok for mediefag.* Bergen, Fagbokforlaget.

Østerberg, D. (1995) Innledning i Bourdieu. P (1995) *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften.* Oslo, Pax Forlag A/S.

#### **Internett:**

Dahl, Å.J.D. (2010), Demokratisk danseband, *På Høyden*, 08.11.10 [Internett]. Tilgjengelig fra: [http://nyheter.uib.no/?modus=vis\\_nyhet&id=47521](http://nyheter.uib.no/?modus=vis_nyhet&id=47521) [Lest: 12.05.13]

Dagbladet (2008), Vassendgutane – Med Sputnik-snert, *Dagbladet*, 15.04.12 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/04/15/532561.html> [Lest: 12.05.13]

Danesbandstoppen.no (u.å.) [Internett] Tilgjengelig fra: [Danesbandstoppen.no](http://danesbandstoppen.no) [Lest 13.05.13]

De danseglade (2012a) *De Danseglade gjør om på løssalget* [Internett] De danseglade. Tilgjengelig fra: <http://dedanseglade.no/2012/04/22/de-danseglade-gj%c3%b8r-om-pa-l%c3%b8ssalget/>, [Lest 24.04.12]

Einbu, O. (2008) Ole Ivars til Operaen, *Romerikes Blad*, 08.02.08 [Internett]. Tilgjengelig fra: [http://www.rb.no/lokal\\_kultur/article3337421.ece](http://www.rb.no/lokal_kultur/article3337421.ece) [Lest: 12.05.13]

Fjellidal, S. (2008) Danseband åpner Operaen, *Side2.no*, 09.02.08 [Internett] Tilgjengelig fra: <http://www.side2.no/musikk/article1588488.ece> [Lest: 12.05.13]

For swingende (2013), Facebook [Internett] Tilgjengelig fra:  
<https://www.facebook.com/pages/For-Swingende/139231589440915> [Lest: 12.05.13]

Garden, B. & Bjørdal, S. (2008) Lite sex, drugs og rock 'n' roll *http, NRK*, 17.06.08 [Internett]  
Tilgjengelig fra: [//www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.6036959](http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.6036959) [Lest 13.04.13]

Glans, M. & Avlesen, S.N. (2012) Dette dansebandet er så populære at de er upopulære, *VG*,  
07.07.12 [Internett]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.vg.no/rampelys/artikkel.php?artid=10058874> [Lest: 12.05.13]

Grønneberg, A. (2012) Anne er Norges mestselgende artist, *Dagbladet*, 23.01.13 [Internett].  
Tilgjengelig fra:  
[http://www.dagbladet.no/2012/01/23/kultur/anne\\_nordsti/cd/musikk/danseband/19746240/](http://www.dagbladet.no/2012/01/23/kultur/anne_nordsti/cd/musikk/danseband/19746240/)  
[Lest: 12.05.13]

Hammershaug, B. (2008) Danseband-kritikk mot Spellemann, *Ballade.no*, 07.01.08  
[Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2008010714225236654612>  
[Lest 12.05.13]

Hakmexul (2009) Bye & Rønning – Bak fasaden: Ronald og Terjes, *NRK1*, 31.01.09  
[Internett] Tilgjengelig fra: <https://www.youtube.com/watch?v=5KqYJIoDWis> [Oppsøkt:  
13.05.13]

Hekkli, L. (2011) – Danseband er ikke stuerent, *Seher.no*, 17.12.11 [Internett]. Tilgjengelig  
fra: <http://www.seher.no/885284/ole-ivars-mener-danseband-ikke-er-stuerent> [Lest: 12.05.13]

Hovden, J.F. (2013) Klassejournalistikk, *Aftenposten*, 23.04.13 [Internett]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.aftenposten.no/meninger/Klassejournalistikk--7182495.html#.UXqG9Xd5-uM>  
[Lest: 12.05.13]

Hovensjø, G. (2012), Full fres – på riktig måte, *Østlendingen*, 09.07.12 [Internett]  
Tilgjengelig fra: <http://www.ostlendingen.no/kultur/musikkanmeldelser/full-fres-pa-riktig-mate-1.7438340> [Lest: 12.05.13]

Hvidsten, S. (2008) Folkelighetsfella, *Dagbladet*, 15.04.08 [Internett] Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/04/15/532579.html> [Lest: 13.05.13]

Ighanian, C.G (2012) Frode Viken i D.D.E.: - Norske musikkanmeldere mobber!, *VG*, 24.09.13 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10046143> [Lest 12.05.13]

Jones, M. (2008) Brøndbo og fansen raser, *Side2.no*, 21.11.08 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.side2.no/musikk/article2414595.ece> [Lest: 12.05.13]

Lien, M. (2012) Under streken: Musikalsk selvproletarisering, *Morgenbladet*, 03.05.12 [Internett]. Tilgjengelig fra: [http://morgenbladet.no/kultur/2012/under\\_streken\\_musikalsk\\_selvproletarisering#.UXqFaHd5-uM](http://morgenbladet.no/kultur/2012/under_streken_musikalsk_selvproletarisering#.UXqFaHd5-uM) [Lest: 12.05.13]

Nationen (14. september 2006) *Pengene danser inn* [Internett] Nationen. Tilgjengelig fra: <http://www.nationen.no/kultur/article2290955.ece> [Lest: 12.05.13]

Nilsen, M.S. (2013), Plateanmeldelse: Vassendgutane – «Hesteslepp», *VG*, 19.04.13 [Internett]. <http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10115744> [Lest: 12.05.13]

NRK (2012): Bye & Rønning, Ut og nave (Dansebandet Ronald & Terjes), *NRK*, 23.11.12 [Internett]. Tilgjengelig fra: [https://www.youtube.com/watch?v=6xKiz\\_UBNjQ](https://www.youtube.com/watch?v=6xKiz_UBNjQ) [Oppsøkt 13.05.13]

NRK1 (2013) Spelemannsblod, *Dokumentar, NRK1*, 23.02.13 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://tv.nrk.no/program/koid75005712/spelemannsblod> [Oppsøkt 12.05.13]

NRK3 (2013) Trygdekontoret, *NRK3*, 20.02.13 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://tv.nrk.no/serie/trygdekontoret-tv/muhh48000413/sesong-1/episode-58> [Oppsøkt: 12.05.13]



Nisja-Wilhelmsen (2008), Verdens dårligste juleplate, *Side2.no*, 18.11.08 [Internett].  
Tilgjengelig fra: <http://www.side2.no/musikk/anmeldelser/article2403927.ece> [Lest: 12.05.13]

Rønning, Ø. (2003) Ole Ivars: Som forventet fra folkelige dansebandveteraner, *Dagbladet*, 08.07.03 [Internett]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.dagbladet.no/kultur/2003/07/08/373152.html> [Lest: 12.05.13]

Rønning, Ø. (2012) Vagabond fornyer dansebandsjangeren, *Dagbladet*, 23.03.12 [Internett].  
Tilgjengelig fra:  
<http://www.dagbladet.no/2012/03/23/kultur/musikk/musikkanmeldelser/anmeldelser/pop/20783885/> [Lest: 12.05.13]

Sande Dansefestival (2013) Artistprogram. [Internett]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.sandedansefestival.no/artistane/> [Lest: 12.05.13]

Tresland A.S. (2011) Håvar inn millionar på festivalane, *Vest-Telemarks Blad*, 26.07.11  
[Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.vtb.no/vis.php?id=5247> [Lest: 12.05.13]

TVNorgeNO (2011a) I kveld med Ylvis - Dansband del 1, *TVNorge*, 19.10.11 [Internett].  
Tilgjengelig fra: <https://www.youtube.com/watch?v=xZLwz5OBse8> [Oppsøkt: 13.05.13]

TVNorgeNO (2011b) I kveld med Ylvis – Danseband del 2, *TV Norge*, 24.10.11 [Internett]  
Tilgjengelig fra: <https://www.youtube.com/watch?v=hT5BUMVj07c> [Oppsøkt: 14.05.13]

Wandrup, F. (2008), Vassendgutane – Med Sputnik-snert, *Dagbladet*, 15.04.08 [Internett].  
Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/04/15/532561.html> [Lest: 12.05.13]

Wekre, H. (2008) Slutt på homoeventyret, *Nettavisen*, [Internett] Tilgjengelig fra:  
<http://www.na24.no/propaganda/article2231701.ece>, [Lest: 13.05.13]

Østbø, S. (2007) Gass i gras-rotta, *VG*, 04.09.09 [Internett]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=161547> [Lest 12.05.13].

Østbø, S. (2011), Anne Nørdsti: «Så gøtt...», *VG*, 04.05.11 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10085038> [Lest 12.05.13]

Østbø, S. (2012a) D.D.E.: Rapper fra Coldplay, *VG*, 21.06.12 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10058405> [Lest 12.05.13].

Østbø, S. (2012b) Guttetur og gledeshus. *VG*, 26.10.12 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10055456> [Lest 12.05.13].

Østbø, S. (2012c) Vagabond: Rotete hybrid, *VG*, 30.03.12 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10072660> [Lest 12.05.13].

Østlendingen (2008) Bildeserie: Kongene, *Østlendingen* [Internett] Tilgjengelig fra: <http://www.ostlendingen.no/bildeserier/kultur-bildeserier/se-ole-ivars-i-operaen-1.4068966> [Lest: 13.05.13]

### **Aviser og tidsskrifter:**

Borge, A. (2012a) Anmeldelse, Drammenshallen, *De danseglade*, 17, 01/2012, s. 34.

Borge, A. (2012b) Anmeldelse, Romjulsfest i Gjøvik Olympiske Fjellhall, 17, 01/2012, s. 37.

Eikeland, A. (2012) Anmeldelse, Storefjell Resort Hotel, *De danseglade*, 17, 01/2012, s. 36

*De danseglade* (2012a), 17, Nr. 01/2012, s. 32-33.

Henriksen, A. (2012): Kanskje litt harry, *Aftenposten*, 12. juli 2012, s. 38-39.

Liaklev, A.M. (2012), Anmeldelse, Gran Canaria, *De Danseglade*, 17, 01/2012, 35

Leganger, S. (2012), I godt selskap, *D2 (Dagens Næringsliv)*, 17. august 2012, s. 8-19.

Ruud, A. (2012a), Anmeldelse, «Rett fra hjertet», *De danseglade*, 17, 01/ 2012, s. 63

Ruud, A. (2012b) Anmeldelse, «Ei enkel rose», *De danseglade*, 17, 01/2012, s. 60

Ruud, A. (2012c) Anmeldelse, «Søndag», *De danseglade*, 17, 01/2012, s. 60.

Ruud, A. (2012d) Anmeldelse, «Glitter & glamour», 17, 01/2012, s. 60

Strømmen, S. (2012), Ännu kan en viking längta hem, *ENO*, 01/2012, s. 74-80.

Sørensen, J. (2012), Anmeldelse: Bjerkvik Hotel, *De danseglade*, 17, 01/2012, s. 34.

**Personlig kommunikasjon – telefonintervjuer:**

Jenssen, Jenny (2012), desember 2012

Michaelsen, Tommy (2012), desember 2013

Nørdsti, Anne (2013), februar 2013

Kristoffersen, William (2012), desember 2013

Viken, Frode (2013), januar 2013

Aam, Sindre (2013), januar 2013