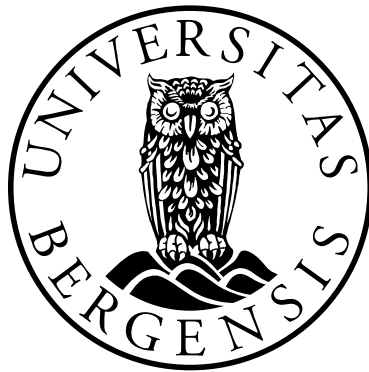


Danseglede og hverdagsliv

Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet

Heidi Stavrum



Dissertation for the degree philosophiae doctor (PhD)
at the University of Bergen

2014

Dissertation date: 26.09.2014

© Copyright Heidi Stavrum

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndverkslovens bestemmelser.

År: 2014

Tittel: Danseglede og hverdagsliv

Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet

Forfatter: Heidi Stavrum

Trykk: AIT OSLO AS / Universitetet i Bergen

Forord

Siden våren 2008 har jeg jobbet med det som nå har blitt til en avhandling om danseband. Ideen til å skrive om dette oppstod på Telemarksforskning i 2007, i forbindelse med et prosjekt om arbeidsvilkår i kulturfeltet. Mitt ansvar var å gjøre en casestudie av norske dansebandmusikere. Jeg oppdaget raskt at det her lå en kime til noe mer, her lå det bokstavelig talt en utforsket verden og ventet - på å bli bydd opp til dans. Doktorgradsprosjektet om danseband har i perioden 2008-2012 vært finansiert av Høgskolen i Telemark. Slutføringen av arbeidet i 2013 og 2014 har Telemarksforskning finansiert. PhD-utdanningen har jeg tatt ved Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap ved Universitetet i Bergen.

Resultatene av prosjektet er helt og fullt mitt ansvar, men det er mange som har hjulpet meg på veien til det ferdige resultatet. Først og fremst må jeg takke alle i det norske dansebandmiljøet som har vært villige til å dele sine erfaringer med meg. Jeg retter en stor takk til alle som har tatt seg tid til å prate med meg, som har danset med meg, som har invitert meg med på arrangementer og på andre måter raust har gitt innblikk i sin verden.

Jeg skylder også mine to veiledere en stor takk. Nils Gilje ved Universitetet i Bergen har vært min hovedveileder. Med sin kulturanalytiske teft og faglige åpenhet har han veiledet meg sikkert gjennom den lange skriveprosessen. Møtene med Nils har alltid vært en kilde til ny inspirasjon, enten de har foregått i Bergen, i Oslo eller i Bø. Min biveileder Pål Augestad ved Høgskolen i Telemark har også gitt meg uvurderlige tilbakemeldinger. Pål fortjener i tillegg en stor takk for å ha tatt tak i meg noen avgjørende øyeblikk – og på magisk vis fått meg tilbake på skrivesporet. Per Mangset har ikke formelt vært veileder for dette prosjektet. Han har likevel – på kun en kort armlengdes avstand – fulgt hele prosessen, og vært til stor støtte for meg. Jeg vil både takke Per for alle konstruktive faglige innspill, og for hans store tillit til meg som kollega og forsker. Sigrid Røyseng fortjener også en særskilt takk. Hun har vært med på feltarbeid, diskutert analyser, lest tekstutkast og gitt meg mange innspill underveis. Med sine mange heiarop har hun også gitt meg ekstra motivasjon i innspurten.

Jeg må også takke mine arbeidsgivere, Institutt for kultur og humanistiske fag ved Høgskolen i Telemark og Telemarksforskning, som har stilt penger, tid, kontorer og kaffemaskiner til rådighet for meg. En særlig takk til direktør ved Telemarksforskning, Karl Gunnar Sanda, som la til rette for at jeg kunne bruke tid på å ferdigstille avhandlingen. Takk også til Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap ved Universitetet i Bergen, for god mottakelse og oppfølging av meg som PhD-student.

I Bø har jeg hatt mitt arbeidssted i et tverrfaglig forskningsmiljø med stor takhøyde og engasjerte kolleger. Takk til Mari Torvik Heian for gode fagdiskusjoner og bra Bø-liv, og til Ingrid Skjerdal og Marit Johansson for deling av stipendiatlivets gleder og sorger. Takk til Ole Marius Hylland for kritisk tekstlesing, motiverende diskusjoner og titteltips, og takk til Ingmar Meland for avgjørende peptalks når de trengtes som mest. Takk også til alle de andre gode kollegene mine ved HiT og Telemarksforskning, og til de engasjerte kulturstudentene som jeg har hatt gleden av å undervise og veilede. En ekstra takk til kolleger som har avlastet meg i en hektisk slutfase. Takk til biblioteket på HiT i Bø for all hjelpsomhet, og til Heidi Christoffersen for god korrekturlesing.

Selv om livet som doktorgradsstipendiat for det meste er et godt liv, kan det noen ganger butte imot. Da er det ekstra viktig å sørge for å ha det litt gøy på jobben: Så til alle nåværende og forhenværende kulturgutter på Telemarksforsking – takk for at dere gjør selv den mest traurige anbudskonkurranse til en fest! Og takk til Karlsen, som i et avgjørende øyeblikk stilte kapital til rådighet for et sagnomsust orgelkjøp. Kveldene med orgelet, Svarte Ørn, og alle de pene, hvite får, har vært sosiale avbrekk til stor inspirasjon for meg.

Den siste takken måtte formuleres annerledes enn jeg hadde tenkt. I desember 2013 gikk dessverre min tidligere kollega og samarbeidspartner Anne H. Lorentzen bort. Hvis det ikke hadde vært for Annes inspirasjon og entusiasme hadde ikke jeg vært forsker i dag. Jeg er henne en stor takk skyldig.

Til slutt: Familien min på Verrastranda og i Kristiansund som alltid er der – de må også takkes for støtten de har gitt meg mens jeg har jobbet med dette.

Bø i Telemark, 7.april 2014.

Heidi Stavrum

Innhold

Summary	9
Prolog: Det første møtet med dansebandfeltet	13
1 Innledning: Danseband i Norge - utbredt, utskjelt og utforsket	15
1.1 Mest etterspurt og minst anerkjent	17
1.2 Hva vi vet om danseband fra før	20
1.2.1 Dansebandforskning	21
1.2.2 Dansebandtall	26
1.3 Mitt perspektiv	29
1.3.1 Danseband som felt	32
1.3.2 Dansebandfeltet som objekt for kulturpolitikkforskning	36
1.3.3 Forskningsspørsmål	41
1.4 Avhandlingen steg for steg	44
2 Jakten på dansebandfeltets distinksjoner – om metode og empiri	46
2.1 Deltakende observasjon	47
2.1.1 Når og hvor	49
2.1.2 Tilgangen til feltet	54
2.1.3 Feltnotater	59
2.2 Intervju og feltsamtaler	62
2.2.1 Informantutvalg	62
2.2.2 Samtalesituasjonen	64
2.2.3 Etikk, samtykke og anonymitet	66
2.3 Tekster om danseband	67
3 Aktørnærhet og eksterne blikk: Om å fortolke dansebandfeltet teoretisk	70
3.1 Eksterne og interne dansebandforståelser	70
3.1.1 Komiske kulturanalyser	73
3.1.2 Et nyansert eksternt perspektiv	76

3.1.3	De akademiske blikkene.....	77
3.1.4	Å forske på feltets egne premisser	80
3.1.5	Dansebandfeltet sett innenfra	82
3.1.6	Å avdekke objektive strukturer	85
3.1.7	Mitt blikk: Forsvarer og forræder.....	88
3.2	Dansebandmusikkens sosialitet	89
3.2.1	Musikk og andre ting.....	90
3.2.2	Dansebandsosiologi.....	94
3.2.3	Bourdieu og teorien om felt	98
3.2.4	Feltteoriens nøkkelbegreper	100
3.3	Oppsummering av teoretiske og analytiske valg.....	103
4	Dansebandfestivaler som ritualer i dansebandfeltet.....	106
4.1	Dansebandfestivalen som arena for dans.....	108
4.2	Festivaldeltakerne	111
4.2.1	Dansefolket.....	112
4.2.2	Dansebandfans	115
4.2.3	«Tjo-ho-ere».....	119
4.2.4	Dansebandmusikere og bransjefolk	122
4.3	Festivaler som ritualer	127
4.4	Etableringen av det rituelle festivalfellesskapet	131
4.5	Festivalritualets tid og rom	136
4.5.1	Festivaldager og døgn	138
4.5.2	Festivaltidens antistruktur	142
	<i>Metodeekskurs: Forsker i ritualmodus?</i>	145
4.6	Festivalstemning.....	149
4.6.1	Danseglede	151
4.6.2	Frelst av dansebandmusikk	152
4.6.3	Arbeidets nytelsesverdi	154
4.7	Festivalsommeren er over, men vi ses igjen til neste år!.....	156

4.8	Festivalritualet som sosialt batteri og moralsk rettesnor	160
4.9	Konklusjon: Dansebandfestivalene i dansebandfeltet	163
5	Vi og de andre: Distinksjoner i dansebandfeltet	166
5.1	Distinksjoner, verddivurderinger og sosial kategorisering	167
5.2	Vurderinger av dansebandarrangementer	171
5.2.1	I danselokalet.....	175
5.2.2	På tallerkenen	180
	<i>Metodeekskurs: Forbudt med drikke på dansegulvet.....</i>	<i>187</i>
5.2.3	På dansegulvet.....	188
5.2.4	I glasset.....	193
	<i>Metodeekskurs: Cava i skybaren.....</i>	<i>199</i>
5.3	Koder for væremåter.....	202
5.3.1	Dansekutyme	203
5.3.2	Å være trivelig og jordnær	209
5.3.3	Godt humør og god dansebandhumor	210
	<i>Metodeekskurs: Dansebandlatter.....</i>	<i>215</i>
5.4	Dansebandfolk og andre folk.....	218
5.4.1	En veldig norsk kultur	220
5.4.2	Dansebandfeltets menn og kvinner	222
	<i>Metodeekskurs: Kvinnelig forsker på feltarbeid</i>	<i>225</i>
5.4.3	Hvem dansebandfolket er.....	228
5.4.4	Hvem dansebandfolket <i>ikke</i> er	232
5.4.5	Etablering av likhet gjennom distingvering fra de andre	233
5.5	Konklusjon: Dansebandfeltets distinksjoner	236
6	Musikk for dansesko og ører: Om kvalitet og anerkjennelse i dansebandfeltet	239
6.1	Danseband som musiksjanger	240
6.2	Dansebandorganisering	244
6.3	Kvalitet som analytisk størrelse.....	249

6.4	Kvalitet som stridstema	251
6.5	Håndfaste bevis på kvalitet.....	254
6.5.1	Platesalg og spillejobber.....	255
6.5.2	Moralsk temperert kommersialisme.....	259
6.5.3	Betydningen av ekstern anerkjennelse	267
6.6	Musikk for dansesko og ører	271
6.6.1	Takt og tempo.....	272
6.6.2	Gråt og latter.....	274
6.6.3	Doble kvalitetskrav	277
6.6.4	Funksjonell estetikk og følelsesmessig begeistring	279
6.7	Særpreget og fornying	281
6.8	Ekte og ærlig dansebandmusikk	285
6.9	Show og arbeid for folket	290
6.10	Konklusjon: Dansebandfeltets kvaliteter.....	294
7	Konklusjoner: Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet.....	297
7.1	Dansebandfeltets lokalisering.....	297
7.2	Dansebandfeltets autonomi.....	300
7.3	Dansebandfeltets verdier	303
7.3.1	Dansebandfeltets etikk	305
7.3.2	Dansebandfeltets estetikk.....	306
7.3.3	Dansebandfeltets politikk.....	308
7.4	Analysens bidrag og begrensninger.....	310
7.5	Mer forskning om danseband?	311
	Referanser	315
	Oversikt over andre kilder	329
	Vedlegg	336

Summary

This PhD thesis is an in-depth study on Norwegian *dance band music and culture*. Dance band can be defined both as a specific music genre with its own songs and lyrics, artists and aesthetic contents, and as a taste culture in a wider sense of the word, which includes festivals and events where the artists and their audience meet to dance, sing and celebrate the social and cultural values they share. Dancing to dance band music is the most central activity at the dance band festivals, but many people also attend the events in order to listen to their favorite bands and/or socialize with other fans and dancers present. Dance band culture also includes magazines and internet communities where the fans and lovers of dance band music read about their favorite artists and discuss their interest. The research object of this thesis is not just the musical genre of dance band; it is dance band culture in a wider sense of the word, as a whole set of social practices and aesthetic expressions. By using Bourdieu's concept of *field*, the research object of the thesis is defined as *the field of dance band*.

Dance band music is a popular cultural expression in Norway, in the sense that a large number of people listen to and dance to the music, buy records and attend events where the music is performed. But dance band music does not enjoy a high status in the field of culture as such: Critics tend to describe it as bad taste, simple, commercial and of poor quality. The artists performing it are not included in any official cultural policy plans or funding systems, as is the case for musicians from almost every other musical genre in Norway. As a consequence of the disparagement of dance band music and culture it has not yet been the object of much research. A few Norwegian and Swedish studies, however, confirm the position of the dance band in the lower part of the cultural hierarchy. According to present cultural statistics, those who listen to dance band music are working class people with low education living in rural areas. Furthermore, the aesthetic content of the dance band music is described as classically lowbrow, in the sense that it is characterised by following strict conventional formulas rather than being artistically experimental, and that the music promotes functional use and involvement rather than distance and critical reflection.

The departure point of this thesis is the people in the field of dance band; those who love to listen to and dance to dance band music, and those who perform and promote this music. The aim of the thesis is to analyze how these people experience being part of a popular and widespread, but devalued part of Norwegian culture.

The main research question of the thesis is: What social and aesthetical values and distinctions are present in the field of dance band in Norway, and how do these values and distinctions contribute to establishing a social community in the field?

The main question is elaborated through four sub questions:

- 1) What is the meaning and function of dance band festivals in relation to the wider field of dance band?
- 2) How do the statements and practices of the participants at the dance band festivals and events contribute to establishing certain taste distinctions in the field of dance band?
- 3) How do the discussions on quality and artistic recognition in dance band music relate to the general social values of the field of dance band?
- 4) How does the devalued position of the field of dance band in the Norwegian field of culture affect the construction of a community among the participants in the field?

The thesis is based on empirical data from participant observation at events in the field of dance band, such as festival and public dances, through qualitative interviews with central persons in the field (dance band musicians, dancers, fans), and through qualitative analysis of magazine texts about dance band music and culture.

The thesis has seven chapters. The first introductory chapter presents the background for the study and the research questions. Based on findings from previous research I discuss the position of dance band music in the cultural hierarchy, and I also position my research as being part of an interdisciplinary cultural policy research tradition. The second chapter is a discussion of the methodological approach of the study. In this chapter the process of collecting data is presented, as well as the process of categorizing and analyzing the material. Finally some methodological and ethical issues concerning participant observation and qualitative interviews are outlined, such as getting access to the field and establishing a trustful relationship between the researcher and those being the object of the research. The third chapter contains an elaboration of the theoretical perspectives used in the thesis, such as the use of Bourdieu's concepts of *field* and *distinctions*. The chapter also discusses some theoretical challenges related to understanding aesthetical expressions as being part of wider social practices.

The next three chapters constitute empirical in-depth analyses of different parts of the field of dance band. In the first of the three chapters the dance band festivals are analyzed as the

central social rituals of the field. Here I use ritual theory in the tradition of Durkheim to show how the festivals function as rituals that establish a strong feeling of social commitment and community among the festival participants. I also identify different categories of participants present at the festivals: Dancers, listeners/fans, party people and musicians are examples of different groups participating in the field. The next chapter (chapter five) elaborates on the social values and distinctions present in the field and at the dance band festivals. By discussing how the festival participants through speech and actions establish certain social rules at the different parts of the festival arena, such as on the dance floor or in the surrounding camping area where the audience stay, I identify distinctions very equal to classic Bourdieuan working class values. I also show how the dance band people establish internal distinctions, as well as distinctions to other external groups, such as the highbrows up above, and the country music audience down below. The last of these three chapters (chapter 6) outlines the notions of musical and aesthetic quality values present in the field. These notions of quality are then discussed in relation to the social values outlined in the previous chapter.

The seventh and final chapter of the thesis concludes the analysis by summing up both the ethical, aesthetic and political values of the field of dance band, as these can be identified in my material. I find that both in the aesthetic and social practices of the field of dance band the values of joy and happiness, as well as values of the everyday life of working class people, are celebrated as the most important ones. I also conclude by claiming that the placing of the dance band music and culture in the lower parts of the cultural hierarchy is used actively by the participants of the field when establishing their own identity as a social community, as a field of its own – that is a field in the Bourdieuan sense of the word.

Prolog: Det første møtet med dansebandfeltet

Det var med stor spenning jeg for første gang ankom en av de største dansebandfestivalene i Norge. Tidligere hadde jeg vært på danseball på et høyfjellshotell og på et dansekreuz på danseskutten, men jeg hadde aldri deltatt på en dansefestival før. Dansefestivalene er kanskje det aller viktigste møtestedet for dansebandentusiaster i Norge. Det er her alle som brenner for danseband møtes - både dansere, dansebandfans, dansebandmusikere og dansebandbransje.

Min første festivaldag var en solfylt og varm julidag. Jeg nærmet meg det store festivalområdet til fots, og registrerte lange køer med bobiler og biler med campingvogner ved inngangsporten, som ventet på å bli anvist til sin tildelte plass på festivalcampingen. På det som vanligvis er gress- og jordklede åkrer, var nå en egen liten campingby i ferd med å ta form. Det var en liten by befolket av dansefolket og dets rekvisitter – dansesko, danseklær, god mat og drikke – og hyggelige sittegrupper mellom vogner, biler og telt. Selv om det var tidlig på dagen, på den første av fem festivaldager, var det allerede mye folk å se. En jevn strøm av mennesker beveget seg inn mot selve festivalarenaen, der scener, dansegulv, langbord og mattelt stod klare til å ta imot innrykket av festivalgjester. Jeg observerte både par og større grupper – vennegjenger og folk fra danseklubber. De fleste var kledd i sommerklær: Jeg så damer med sommerlige skjørt og fargerike topper og menn med shorts. Noen menn gikk i bar overkropp. Dansefolket så ut til å være i godt humør, de hilste blidt på hverandre og takket for sist. Det lå en avventende stemning i lufta. Mange stod og liksom ventet på at festen skulle komme ordentlig i gang. Andre satt ved de mange bordene som omkranset scenen og dansegulvet og spiste og drakk. På menyen stod pølser og bakt potet, øl og vann.

På den ene av festivalens tre scener var det første dansebandet allerede i gang med å spille. Sakte men sikkert ble det store dansegulvet fylt opp av dansende par, som svingte seg rutinetil tonene fra dansemusikken. Til slutt var dansegulvet helt fullt av dansere, og stadig flere folk entret festivalområdet, klare for fest. Jeg observerte også de andre dansebandene som skulle spille denne kvelden, når de ankom området i sine karakteristiske bandbusser med store bandlogoer godt synlig. Bussene ble parkert på plenen bak scenen, og én etter én kom musikerne ut for å hilse på sine trofaste publikummere. Den mest iherdige fansen hadde allerede ventet lenge, og gleden var stor da de endelig fikk et håndtrykk og en signert cd fra sine helter. Musikerne hilste også på musikanter fra andre band og busser. For festivalene er

et sted der også musikerne møter kjente, kolleger og andre i dansebandbransjen. Enten det er representanter fra plateselskaper eller journalister fra dansebandmediene – alle er de synlig til stede på festivalene. Etter hvert som mørket falt på, steg stemningen på dansegulvet og på scenen. Musikerne gav alt til begeistret allsang fra fansen foran scenen, og til ellevill jubel fra de mange dansende, som nå fylte dansegulvet til trengsel. Og som på alle musikkfestivaler var det de største stjernene som avsluttet kvelden, foran en stor skare av ivrige tilhengere og dansende par.

For deltakerne på festivalen, både dansere, musikere og andre, forløp nok ettermiddagen og kvelden som seg hør og bør på en dansefestival. For meg som hadde forskerbrillene på var det med en litt distansert holdning jeg observerte det hele. Det var veldig fascinerende å se på alle de som tydeligvis storkoste seg på festival. Men selv om jeg så at trivselen i sommerkvelden var stor, følte jeg meg egentlig litt utenfor. Det var akkurat som om det var en stemning der, en egen festivaltilstand, som ikke jeg var til stede i. Jeg ble ikke budt opp til dans. Det var heller ikke mange som snakket med eller til meg. Festivalen ble arrangert ikke langt fra der jeg bodde, men jeg møtte ingen kjente her. Ingen fra mitt sosiale miljø, høyskoleakademikerne, var til stede på dette arrangementet. Så hvem var alle disse menneskene? Hvor kom de fra? Hva var det som gjorde at dansebandinteressen deres var så stor at de reiste lange veier for å delta på festival?

Jeg lot meg også fascinere av dansebandene og musikken de framførte. Min musikalske bakgrunn var fra helt andre sjangere enn danseband, og med mine smakspreferanser var det litt uvant å høre på denne musikken. Selv om jeg så at musikerne var både teknisk dyktige, og at de koste seg på scenen, lurte jeg veldig på hva som hadde fått dem til å satse på danseband. Hvem var disse musikerne? Hvordan hadde de havnet i dansebandbransjen? Hvorfor kalte de bandene sine det de gjorde? Og hvordan var det å reise landet rundt i buss, til scener og arrangementer langt utenfor hovedstadspressens radar?

Til slutt kom jeg i snakk med noen dansebandjournalister. De uttrykte stor begeistring da jeg sa at jeg var forsker som ville skrive om danseband. «Det er veldig viktig!», sa de: «Nå kan noen endelig få fram hvor stort dette er, og samtidig bevise at danseband ikke er så harry som alle tror». Hvorfor snakket de på denne måten? Må de alltid forsvare interessen sin når de møter noen utenforstående – noen som ikke selv er en del av dansebandmiljøet?

Jeg hadde fått mye å tenke på, da jeg akkompagnert av musikk, latter og skrål tuslet mot bilen, på vei hjem for å forske på danseband.

1 Innledning: Danseband i Norge - utbredt, utskjelt og utforsket

Denne doktorgradsavhandlingen handler om *dansebandfeltet i Norge*. Dansebandfeltet består av ulike aktører, aktiviteter og institusjoner. Det estetiske uttrykket danseband, det vil si musikkjangeren danseband – med sine utøvere, band, låter og plater, utgjør én del av dansebandfeltet. De sosiale aktivitetene som omgir selve dansebandmusikken er også sentrale for det samme feltet. Dansing til dansebandmusikk og lytting til dansebandmusikk er relevante aktiviteter i så måte, og de som utøver denne dansingen og lyttingen, dansebandpublikummet, kan således forstås som aktører i dansebandfeltet.

Dansebandmusikere, artister og band er også aktører i feltet, og deres aktiviteter på og utenfor scenen, i platestudioet og turnébussen, representerer relevante aktiviteter i feltet.

Dansebandmusikk framføres, lyttes til og danses til på ulike typer arrangementer, som alle også er en del av dansebandfeltet. Dansebandfestivalene er de største dansebandarrangementene. Det arrangeres også dansegallaer, dansekurs og danseruise. De som arrangerer festivaler, booker danseband og legger til rette for dansing, er også aktører i dansebandfeltet, på samme måte som de som formidler informasjon om dansebandmusikk og dansebandarrangementer i radioprogrammer og magasiner. På dansebandfestivaler og andre arrangementer foregår det utstrakt sosial samhandling utenfor selve dansegulvet og scenen, der samvær med venner og bekjente, spising og drikking er noen av de aktuelle aktivitetene. Alt dette inngår i det jeg forstår som det norske dansebandfeltet. Det er dette feltets aktører, praksiser, sosiale koder og verdier som er tema for analysen i denne avhandlingen.

Hva og hvem dansebandfeltet består av, hvor feltet begynner og slutter og hvor grensene for dansebandfeltet går, vil det kunne finnes ulike meninger om. Å definere noe som et felt er for eksempel dels et empirisk spørsmål og dels et analytisk spørsmål. Min forståelse av dansebandfeltet forholder seg til begge disse dimensjonene. Begrepet *felt* er altså ikke bare et deskriptivt begrep som brukes for å omtale konkrete empiriske forhold slik som over, det er også et analytisk begrep med en bestemt betydning. I dette tilfelle er det dansebandfeltet forstått som et felt slik dette defineres av den franske sosiologen Pierre Bourdieu som ligger til grunn for den analytiske bruken av begrepet (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996b, 1996d). En av styrkene ved feltbegrepet til Bourdieu er at man gjennom å benytte dette som et analytisk strukturerende (be)grep kan innlemme både estetiske og sosiale praksiser og utsagn i analysen. Ved å benytte en slik forståelse av feltbegrepet er det dermed

mulig å innlemme både dansebandmusikken og de sosiale praksisene som omgir dansebandmusikken i analysen. Dansebandfeltet i Norge kan videre forstås som en del av et større felt, det norske kulturfeltet. Gjennom å benytte en forståelse av danseband som felt i Bourdieusk forstand, kan analysen således også relateres til noen dimensjoner og forhold som angår det norske kulturfeltet mer allment.¹

For at noe skal være et felt i Bourdieusk forstand må det kunne identifiseres noen feltspesifikke verdier der, eller sagt med Bourdieus ord, en *feltspesifikk kapital* (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996b). Feltenes verdier og kapital bidrar til å etablere og opprettholde de ulike feltenes sosiale fellesskap, et fellesskap som kan bestå av ulike aktører, institusjoner og praksiser. Feltenes særegenheter synliggjøres ifølge Bourdieu gjennom empiriske analyser av estetiske og sosiale distinksjoner som er virksomme i de respektive feltene. Denne avhandlingen er en studie av dansebandfeltets spesifikke verdier og distinksjoner, og det sosiale fellesskapet som etableres med utgangspunkt i disse. Dette er altså ikke en avhandling om dansebandmusikk som sådan, det er heller ikke en avhandling om dans. Analyseobjektet mitt er *dansebandfeltet*. Gjennom en bred empirisk analyse av ulike aktører, aktiviteter og praksiser i dette dansebandfeltet, skal avhandlingen besvare følgende overordnede problemstilling:

Hvilke sosiale og estetiske verdier og distinksjoner er det som gjør seg gjeldende i dansebandfeltet i Norge, og hvordan bidrar disse til å konstruere og opprettholde dansebandfeltets sosiale fellesskap?

Avhandlingen skal altså beskrive og analysere ulike verdier og distinksjoner som er virksomme i dansebandfeltet, og videre undersøke hvordan disse bidrar til å etablere et sosialt fellesskap mellom de som deltar i feltets aktiviteter. For å finne fram til dansebandfeltets distinksjoner og feltspesifikke verdier tar analysen særlig utgangspunkt i dansebandpublikummets praksiser på norske dansebandfestivaler. Dansebandfestivalene er sentrale arrangementer for alle som er interessert i danseband i Norge. I min analyse vil jeg først fortolke disse arrangementene som et viktig ritual i dansebandfeltet (jf. Durkheim 1912/1995, Gennep 1960, Turner 1969/1995). Analysen fortsetter så med å vise hvordan

¹ Det norske kulturfeltet brukes her i tråd med Bourdieus feltbegrep som en samlebetegnelse på det som også kan omtales som *kultursektoren* eller *kulturlivet* i Norge. Det handler altså om kulturfeltet forstått som en avgrenset sektor i samfunnet, der alle kunst- og kulturinstitusjoner, kulturprodusenter og utøvere, samt kulturaktiviteten til de som bruker, besøker og deltar i kulturaktiviteter i Norge inngår. I kulturfeltet inngår det mange estetiske uttrykk, bl.a. teater, musikk, litteratur og billedkunst mm. Kultursektoren i Norge er også politisk og administrativt avgrenset på lokalt, regionalt og nasjonalt nivå. Politiske og administrative aktører som befatter seg med kunst- og kulturinstitusjoner, produksjoner og utøvere inngår også i det norske kulturfeltet.

festivaldeltakernes rituelle praksiser, smaksoppfatninger og kvalitetsforståelser kan fortolkes som representasjoner av verdier og koder som gjelder i dansebandfeltet generelt, og som dermed er sentrale for etableringen av det sosiale fellesskapet i feltet (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 2000).

Det empiriske grunnlaget for analysen og avhandlingen er et kvalitativt datamateriale som er samlet inn gjennom deltakende observasjon på dansebandarrangementer, og gjennom intervjuer med folk som spiller, danser til og hører på dansebandmusikk. Til sammen er det gjort deltakende observasjon på ni norske dansebandarrangementer og kvalitative intervjuer og feltsamtaler med 79 informanter. Analysen er også delvis basert på et supplerende tekstmateriale, der tekster fra dansebandmagasinet *De Danseglade*² utgjør hoveddelen.

Både problemstillingen, feltbegrepet og de øvrige metodiske og teoretiske valgene som ligger til grunn for analysen av dansebandfeltet vil bli utdypet i det følgende, både i dette innledende kapittelet og i de påfølgende kapitlene i avhandlingen. Aller først vil jeg si noe mer om avhandlingens bakgrunn og forutsetninger. For hva er det som gjør danseband til et aktuelt og interessant forskningstema? Og hvilke faglige perspektiver er det som ligger til grunn for mitt forskningsprosjekt om dansebandfeltet i Norge?

1.1 Mest etterspurt og minst anerkjent

Et viktig utgangspunkt for mitt forskningsprosjekt er at danseband er et utbredt fenomen i Norge. Det er mange som liker dansebandmusikk. På bakgrunn av medieoppslag om høye besøkstall og økonomisk overskudd kan det for eksempel se ut til at dansebandfestivalene i Seljord i Telemark og i Sel i Gudbrandsdalen, er to av musikkfestivalene i Norge med størst omsetning og publikumsbesøk.³ Gjennom hele året arrangeres det dansegladder og dansehelger mange steder i Norge. Dansebandmedier som *De Danseglade* og *Dansnytt* rapporterer om jevnt høye besøkstall også på slike arrangementer.⁴ Videre slår danseband godt an i nasjonale medier. Radioprogrammet «På dansefot», som sendes lørdag kveld på NRK P1, er et av radioprogrammene i Norge med flest lyttere, og «Dansefot jukeboks» som

² *De Danseglade* er et norsk dansebandmagasin som utkommer seks ganger per år. Magasinet inneholder reportasjer fra dansebandarrangementer, intervjuer med dansebandmusikere og dansebandpublikummere, og anmeldelser av dansebandplater og dansebandarrangementer. Se magasinets nettside www.dd.no for mer informasjon om magasinet.

³ I årene 2008-2013 har de to festivalene vært besøkt av mellom 15.000 og 20.000 mennesker. For informasjon om de festivalene, se www.dansefestivalen.no og www.seljordfestivalen.no. Se også «Har sopt inn 15 mil. på tre år», *Varden*, 08.09.06 og «Pengene danser inn», *Nationen*, 14.09.06.

⁴ Jf. anmeldelser og omtaler i magasinet *De Danseglades* papir- og nettutgaver, se www.dd.no. Se også dansebandnettstedet www.dansnytt.no for omtaler av dansebandarrangementer.

sendes på tv natt til søndag på NRK 1, er det interaktive tv-programmet med flest seere.⁵ Og mens store deler av musikkbransjen har opplevd nedgang i platesalget de siste årene, ser de som satser på dansebandmusikk ut til å lykkes relativt godt. Plateselskapet Tylden & Co, som lenge har vært så godt som enerådende på det norske dansebandmarkedet, har det siste tiåret lagt flere år med gode økonomiske resultater bak seg.⁶ Dansebandmusikkens suksess ser også ut til å ha vakt fornyet interesse hos plateselskaper som tidligere ikke har hatt dansebandartister i sin stall.⁷ Følgelig burde det også være gode tider for norske danseband, som selger til gull og har et stort publikum å spille for. Dagbladet meldte for eksempel sommeren 2011 om stor suksess for dansebandet Contrazt og deres siste plate. På Mariann Records sin hjemmeside kunne vi lese at Anne Nørdsti sitt album *På kryss og tvers* solgte til gull på en knapp måned før jul i 2011.⁸ Flere av Nørdstis tidligere utgivelser har også solgt til gull, og det tradisjonsrike norske dansebandet Ole Ivars har til sammen solgt over én million plater – fordelt på et tosfret antall gull- og platinaplater.⁹ Ifølge en artikkel i tidsskriftet *Ny Tid* kan dansebandene med god grunn «le hele veien til banken», fordi platesalget går bra og «spillejobbene står i kø».¹⁰

Målt ut fra salgstall og publikumsoppslutning ser det altså ut til at dansebandmusikk er utbredt og populært i Norge i dag. På samme tid er dansebandmusikk noe som ikke innehar særlig høy status i kulturfeltet for øvrig. Danseband er for eksempel ikke noe man som kulturforsker sier at man er fan av. Danseband har ikke *kred*. Dansebandmusikken befinner seg i utkanten av det man vanligvis forstår som kulturfeltet i Norge, og sjangeren blir gjerne forstått som kommersiell og markedsorientert. Dette understrekes blant annet av at danseband ikke omfattes av kulturpolitiske støtteordninger i like stor grad som andre musikksjangere. Verken dansebandfestivaler eller dansebandartister mottar særlig grad av offentlig støtte, for eksempel fra Norsk kulturråds festival-, musiker- eller turnestøtteordninger.¹¹

Dansebandkomponister får lavere TONO-vederlag enn komponister i andre sjangere, og fram til 1. januar 2006 måtte dansebandarrangører legge til 25 % moms på billettprisene, en ordning som ingen andre musikkarrangører var omfattet av.¹² Og selv om danseband selger mange plater, synliggjøres ikke dette alltid i offisiell statistikk over platesalg i Norge, siden

⁵ Jf. «En dans på løvetann», *Ny Tid* 24.03.06, «Danseband er videovinner», NRK, 05.01.04, «Herr dansefot», NRK, 27.09.07.

⁶ «Dansebandkongen», *Dagsavisen* 03.01.06, «Hele Norge Danser», VG, 02.10.04.

⁷ «Danseband omsider stuereint?», NRK, 24.08.07.

⁸ «Gull til Anne!», www.mariannrecords.no, 01.02.12.

⁹ «Presseskriver 2014», www.ole-ivars.no.

¹⁰ «En dans på løvetann», *Ny Tid* 24.03.06.

¹¹ Jf. oversikt over tildelinger fra Norsk kulturråd, se <http://kulturradet.no/musikk/stotteordninger>.

¹² «Ta musikken på alvor», NRK, 15.07.05.

flere viktige salgskanaler for dansebandmusikk fortsatt ikke tas med når salgsstatistikk skal beregnes.¹³

Når dansebandmusikere eller andre personer fra dansebandmiljøet i Norge blir intervjuet i aviser eller på radio, må de nesten alltid forholde seg til og uttale seg om dansebandmusikkens status og posisjon i kulturfeltet. I den tidligere nevnte artikkelen fra tidsskriftet Ny Tid kommenteres for eksempel musikkanmeldernes holdninger til dansebandmusikken på denne måten:

- Så hvem er Norges ledende dansebandkritiker? - Kritiker? undrer Steinar Storm Kristiansen i Scandinavia, og tar en svært lang pause: - Det er som å sende en vegetarianer på biffrestaurant. De har erklært menyen som uspiselig på forhånd. Før ble vi ikke anmeldt, men nå blir vi slaktet. Det er jo også et slags framskritt.¹⁴

Beskrivelsen av musikkjournalistenes slakt av dansebandmusikken er betegnende for hvordan dansebandmusikk og dansebandutøvere omtales av utenforstående. Dansebandmusikere og andre i dansebandbransjen må ofte forsvare seg mot påstander om at dansebandmusikk enten er harry eller enkel musikk. Et eksempel på det siste er et utsagn fra den nå avdøde platedirektøren Audun Tylden, hentet fra et portrettintervju i Dagbladets lørdagsmagasin, fra juli 2002:

Synet av ti tusen svingende og glade nordmenn rettferdiggjør alt. Skulle jeg som platemann sitte på min høye hest og si at den musikken ikke er bra nok? At den ikke har nok akkorder, er forduvende og alle de andre unnskyldningene fra forståsegpåere? Før var det ingen i platebransjen som gadd å ta i danseband med ildtang. Det er kjempefint for oss. Vi får markedet for oss sjøl.¹⁵

I intervjuet forteller Tylden videre om «øyeblikkslykken» han føler når han ser ti tusen mennesker på dansegalla med dansebandet Ole Ivars i idrettshallen Vikingskipet på Hamar. Også andre avisreportasjer omtaler de ulike stemplene som hefter ved dansebandsjangeren. Men som i Tyldens tilfelle ser ikke dette alltid ut til å være noe som bekymrer de som er en del av dansebandmiljøet: «Mange synes jeg er harry som kjører traktor og spiller i danseband. So what! Jeg har det morsomt», sa for eksempel dansebandmusikeren Anne Nørdsti til avisa VG i 2004.¹⁶ «Musikken er fin. Den har bred appell, og folk blir glade av å høre på den»,

¹³ «En dans på løvetann», Ny Tid, 24.03.06, «Gull til Anne!», www.mariannrecords.no, 01.02.12.

¹⁴ «En dans på løvetann», Ny Tid, 24.03.06.

¹⁵ «Platearbeideren», Dagbladet 06.07.02.

¹⁶ «Hele Norge danser», VG, 02.10.2004.

uttalte Erik Forfod, programleder for NRK P1s populære radioprogram «På dansefot», i samme sak.¹⁷

Dansebandsjangerens plassering i spennet mellom stor utbredelse og lav anerkjennelse er et utgangspunkt for denne avhandlingen. Jeg er særlig opptatt av hva de som liker dansebandmusikk selv tenker om hvordan danseband blir forstått og omtalt av andre: Hvordan oppleves det å være fan og utøver av en musikkjanger som på én side er så populær, men som på en annens side stadig blir avvist og latterliggjort? Dette er et tema som vil bli nærmere diskutert underveis i avhandlingen.

1.2 Hva vi vet om danseband fra før

En annen begrunnelse for å gjennomføre et doktorgradsprosjekt om danseband er mangelen på forskning om tema. For danseband har så langt ikke vært gjenstand for stor akademisk interesse. Det finnes noen få unntak, men den generelle tendensen er at verken kultursosiologiske, kulturpolitiske, kulturvitenskapelige eller musikkvitenskapelige forskningsbidrag har tematisert danseband, verken som musikkjanger, som danseform eller som felt eller sosialt fellesskap. De fleste empiriske eksemplene jeg så langt har referert til, er for eksempel hentet fra andre steder enn fra forskningen, som avisreportasjer og artikler på forskjellige dansebandnettsteder. Som kunnskapsgrunnlag er ikke dette tilstrekkelig. Vi kan ikke ta for gitt at salgs- og publikumstall som presenteres i media er korrekte. Vi vet ikke ut fra slike oppslag noe mer spesifikt om hvem de som deltar på dansebandfestivaler eller kjøper dansebandplater er. Og det er ikke sikkert at dansebandmusikere er mer kommersielt orienterte enn musikere fra andre sjangere, selv om det skulle være tilfelle at de selger flere plater enn andre artister. Når det gjelder spørsmålet om dansebandmusikkens posisjon i det kulturfeltets hierarki, er det heller ikke gitt at måten dette framstilles i mediene er representativt for hvordan folk som liker danseband selv forstår dette. Som jeg skal komme tilbake til seinere i avhandlingen, er det for eksempel også mulig å innta et mer nyansert og «oppvurderende» blick på danseband. Den omtalte «utskjellingen» er altså ikke den eneste tilgjengelige eller relevante fortolkningen av dansebandmusikken og dens utøvere og tilhørere.

¹⁷ Se forrige fotnote.

1.2.1 Dansebandforskning

Hvordan behandles så danseband som tema i tilgjengelig forskning? I norsk sammenheng er to masteroppgaver om danseband de eneste eksisterende forskningsarbeidene av et visst omfang (Ernstsen 2013, Nærland 2007). Både Torgeir Nærlands analyse av dansebandkulturens mediale framstillinger, og Marie Ernstsens analyse av dansebandsjangerens posisjon og framstilling i den kulturelle offentligheten er skrevet med et medievitenskapelig utgangspunkt og perspektiv. Nærlands analyse baserer seg på et empirisk materiale bestående av låttekster, CD-cover og DVD-er av og med dansebandet Ole Ivars.¹⁸ Gjennom en semiotisk og diskursteoretisk analyse av dette materialet prøver han å identifisere de mest sentrale verdi- og identitetskonstruksjonene i norsk dansebandkultur. Nærland konkluderer med at det han omtaler som dansebandkulturen i Norge, kjennetegnes av å være en tradisjonalistisk og kollektivistisk kulturform som preges av rurale verdier (Nærland 2007:90ff). Han viser til at dansebandtekstene iscenesetter et tradisjonelt kjønnsrollemønster, og at dansebandkultur preges av idealer om anstendighet og fellesskap, hvor høy arbeidsmoral og livslang kjærlighet framstår som positive verdier. Estetisk sett beskriver Nærland dansebandkultur som preget av det han kaller «lavkulturell estetikk». Denne kjennetegnes blant annet av å følge faste formler og konvensjoner snarere enn å drive med formal eksperimentering, og av å framelske nærhet og kollektiv deltakelse, snarere enn kritisk distanse og avstand. Videre framheves dansebandestetikken som bruks- og funksjonsrettet, hvor dansen og publikums deltakelse og involvering legger sentrale premisser for det estetiske uttrykket. I et kultursosiologisk perspektiv plasseres dansebandkulturen tydelig i de «helt nedre marginene av kulturfeltet», ifølge Nærland (samme sted).

Nærlands analyse baserer seg på et teoretisk og metodisk premiss om at diskurser som framtrer på tekstnivå reflekterer og produserer sosial virkelighet. Det forutsettes med andre ord at man gjennom analyse av mediale framstillinger automatisk også kan si noe om den sosiale virkeligheten som teksten beskriver eller omtaler. Mot dette kan det innvendes at det ikke er tilstrekkelig å basere seg på tekstlige og/eller mediale uttrykk i en analyse av sosiale verdi- og identitetskonstruksjoner. Tekstutvalget til Nærland baserer seg også utelukkende på materiale fra ett danseband, Ole Ivars. Selv om det er rimelig å anta at en spesifikk analyse av Ole Ivars-tekster kan gi grunnlag for å si noe om danseband generelt, er det ikke gitt at det er slik. Nærland påpeker også dette selv, når han skriver at «hadde oppgavens rammer tillatt det

¹⁸ Ole Ivars er et av Norges mest kjente danseband. De har vunnet Spellemannprisen 7 ganger, og de har solgt over 1 million plater. I 2014 feirer de 50-årsjubileum som band, jf. www.ole-ivars.no. Det er også skrevet en biografi om dansebandet Ole Ivars, se Møllersen (2006).

kunne slik sett etnografiske undersøkelser blant dansebandkulturens medlemmer validert, avkrefet, eller mest sannsynlig justert de funnene jeg har gjort gjennom tekstanalyse» (2007:37).

Marie Ernsten, som også er medieviter, har heller ikke gjort etnografiske undersøkelser i dansebandfeltet i sin undersøkelse av dansebandsjangerens posisjon i den kulturelle offentligheten (Ernsten 2013). Gjennom kvalitative intervju med norske dansebandmusikere bidrar hun imidlertid likevel til å utdype og nyansere Nærlands funn. I likhet med Nærland viser for eksempel Ernsten hvordan danseband som musikkjanger lett beheftes med visse stereotypiske oppfatninger når den skal omtales og vurderes av musikkjournalister og kritikere. Musikerne som Ernsten har intervjuet påpeker at de ofte møtes med det de selv mener er urettferdig og kunnskapsløs kritikk, fra personer som representerer ståsteder i kulturfeltet hvor kunnskapen om dansebandsjangerens særtrekk og kvalitetskriterier er liten (Ernsten 2013:32ff). I forlengelsen av dette går Ernsten inn på det hun omtaler som dansebandfeltets egne verdier og distinksjoner, slik disse kommer til syne i hennes intervjumateriale. Her viser hun blant annet hvordan det å lage musikk som er god å danse til, hvor teksten er «ærlig» og «rett fram» indikerer at man er et danseband med god kvalitet. Hun påpeker også at relasjonen mellom artister og publikum i dansebandfeltet er preget av en «likeverdighet», hvor musikernes motivasjon for å spille dansebandmusikk bunnar i en sterk driv etter å møte publikummet ute på spillejobber over hele Norge. I motsetning til Nærland, som bare gjør ett av de mange norske dansebandene til gjenstand for analyse, har Ernsten studert flere artister og band. Dette gir henne grunnlag for å diskutere det hun omtaler som «fellestrekk og stridigheter» blant norske dansebandmusikere (Ernsten 2013:50ff). Her er hun inne på den pågående utviklingen i den norske dansebandsjangeren. Hun diskuterer særlig hvordan de nye bandene og artistene som kommer til prøver å utfordre både sjangerens etablerte stilkonvensjoner og de stereotype oppfatningene av hva et danseband er.

Danseband er ikke utelukkende et norsk fenomen. Også i Sverige er danseband en populær musikkjanger, og sammenhengen mellom den norske og svenske dansebandtradisjonen har vært og er sterk. Flere av dansebandene som spiller på norske dansebandfestivaler er for eksempel svenske, og noen av de norske dansebandartistene spiller også på svenske festivaler og arrangementer.¹⁹ Publikum krysser også grensen mellom Norge og Sverige. Det finnes for eksempel en del norske dansebandentusiaster som reiser på dans i Sverige. Det norske

¹⁹ Jf. for eksempel artistoversiktene til Seljordfestivalen i Norge (www.seljordfestivalen.no) og Svenska dansbandsveckan i Malung i Sverige (www.dansbandsveckan.se).

dansebandfeltet har altså en nær forbindelse til Sverige. Den norske dansebandsjangeren kan delvis forstås som en videreføring og forlengelse av den svenske tradisjonen. Dette bildet er imidlertid ikke helt entydig, om man spesifikt analyserer den norske dansebandmusikken slik den framstår i dag (jf. Ernstsen 2013, Nærland 2007). En av Ernstsens informanter påpeker for eksempel at dansebandmusikken i Norge ikke må oppfattes som en «kloning av Vikingarna» (2013:52). Vikingarna er et svensk danseband, som i den norske musikerens øyne representerer en dansebandestetikk som det for hans respektive danseband er viktig å distansere seg fra.²⁰

Det finnes mer litteratur om dansebandmusikkens innhold og kulturelle tradisjoner i Sverige, enn hva tilfellet er i Norge. I tillegg til at det foreligger flere bøker om danseband som er skrevet av journalister og andre med interesse for sjangeren (jf. Eriksson og Bogren 2008, Lundström 2008, Starrin og Steffner-Starrin 2013), finnes det også flere svenske forskere som har studert danseband og beslektede musikk- og dansetradisjoner (bl.a Arrakhi mfl. 2002, Frykman 1988, Kjellander 2013, Larsson og Svensson 1992, Nilsson 1990, 1998, Nyström 1996, Trondman 1999). I min sammenheng er det særlig relevant å trekke fram de kultursosiologiske analysene av danseband som foreligger, for eksempel artikkelen av sosiologen Mats Trondman (1999). Den tidligere nevnte norske medievitener Ernstsen omtaler i sin masteroppgave den «symbolske volden» som hun mener den norske dansebandmusikken har blitt utsatt for (2013). Trondmans artikkel om den svenske dansebandmusikken handler også om dansebandsjangerens nedvurderte posisjon i kulturfeltet. Trondman går til angrep mot det han kaller «dansbandskritiken», det vil si kritikken som rettes mot dansebandsjangeren fra omverdenen. Han skriver selv at målet med dette er

Att försvara ett av nutidens mest folkliga uttryck – den svenska dansbandsmusiken – genom att undersöka och pröva grunderna för och avsikterna med den kritik som riktas mot denna musikform och de kulturella skamkänslor som dess kritiker både medvetet och omedvetet, explicit og implicit, försöker tillskriva dansbandspubliken i den folkliga kulturen. Min studie skall ses som en kritik av det symboliska våld som dansbandskritiker av lika slag utövar på dansbandsmusiken och dess publik (1999:198).

Empirisk baserer Trondman seg på noen omtalte episoder med de svenske bandene Arvingarna, Thorleifs og Popsicle, blant annet et radioprogram om dansebandet Thorleifs og

²⁰ Vikingarna er et svensk danseband som eksisterte i perioden 1958-2004. I likhet med det norske bandet Ole Ivars var Vikingarna et band som solgte millioner av plater og hadde stor suksess, både i Sverige og i Norge. Ikke minst var Vikingarnas frontfigur Christer Sjögren en populær skikkelse blant dansebandpublikummet. (jf. informasjon hentet fra wikipedia, se http://sv.wikipedia.org/wiki/Vikingarna_%28musikgrupp%29).

en Grammisgala²¹ der bandene Arvingarna og Popsicle mottok priser i klassene for henholdsvis beste danseband og beste rockegruppe. Trondman henter teoretisk inspirasjon fra Bourdieu og Sartre idet han argumenterer for at den sosiale fordømmelsen av dansebandsjangeren bunner i kritikernes mangel på refleksivitet over sin egen og andres kulturelle og musikalske posisjon og smak. Trondman benytter særlig Bourdieus begrep om manglende anerkjennelse (på svensk «miskännande») som analytisk inngang til å identifisere og dekonstruere åtte myter om dansebandmusikk. Dette er myter som Trondman på bakgrunn av sine empiriske eksempler mener hefter ved svensk dansebandmusikk (1999:222-223):

1. Dansbandsmusik är inte musik.
2. Dansbandsmusik är ett uttryck för smaklöshet och därmed dålig smak.
3. Dansbandsmusik saknar autencitet och originalitet.
4. Historien kommer att visa att dansbandsmusiken saknar kvaliteter.
5. Dansbandsmusiker kan inte spela.
6. Dansbandsmusik är kommersiell, beräknande och förljugen.
7. Dansbandsmusik är anti-upplysning.
8. Dansband bidrar till uppkomsten av köttmarknader.

Trondman prøver på ulike måter å imøtegå eller nyansere disse mytene i sin analyse. I likhet med Nærland og Ernstsen benytter også Trondman seg av et avgrenset empirisk materiale, der noen få eksempler på hvordan svenske danseband blir behandlet i mediene, er hovedkilden. Den teoretiske posisjonen er imidlertid mer eksplisitt sosiologisk hos Trondman, idet han understreker at musikk er et sosialt fenomen, som alltid må analyseres i relasjon til samfunnsmessige strukturer, kulturelle preferansesystemer og sosiale relasjoner som den oppstår og produseres i (samme sted).

Et annet svensk kunnskapsbidrag er Jonathan Arrakhi, Daniel Nilsson og Mats Pettersson sin antologi *Dansband - produktion, reproduktion och konsumtion av en umgängeskultur* (2002). Antologien er en studentoppgave som med utgangspunkt i et kulturalanalytisk teoretisk perspektiv går inn på dansebandfenomenet fra ulike vinkler. Den første delen av antologien handler om dansebandmusikken sett fra dansebandmusikernes perspektiv. Det empiriske grunnlaget her er kvalitative intervjuer med dansebandmusikere. I den andre delen går det spesifikt inn på *dansen*, som av mange forstås som det viktigste ved å delta på dansebandarrangementer. Gjennom deltakende observasjon på dansekurs forsøker forfatterne å si noe om hvem som danser, og om hvorfor de danser. Her diskuteres også danseband i et klasse-, kjønns- og etnisitetsperspektiv. Den siste delen av antologien handler også om dansebandpublikummet, som her omtales som «dansbandsfolket». Arrakhi, Nilsson og

²¹ Grammisgalan er den svenske ekvivalenten til den norske Spellemannprisutdelingen, se www.grammis.se.

Pettersson konkluderer i likhet med Trondman med at danseband må forstås i en videre kontekst enn bare med utgangspunkt i selve danseband*musikken*. Deres funn viser at sosiale dimensjoner knyttet til deltakelse, danseglede og fellesskap er viktige aspekter ved dansebandinteressen, både for de som danser til dansebandmusikken og for de som spiller og framfører dansebandmusikk. Dette forskningsbidraget er særlig relevant for mitt prosjekt, fordi man her har gått til dansebandfeltet selv for å framskaffe empirisk materiale. Selv om empirien som benyttes er relativt begrenset, og til tross for at empirien stammer fra en svensk kontekst, er det som vi seinere skal se, flere tangeringspunkter mellom mine funn og de funnene som Arrakhi, Nilsson og Pettersson redegjør for.

Når det gjelder dansebandmusikkens og dansens historiske bakgrunn og utvikling, finnes det også noen få bidrag som dokumenterer dette. Disse handler særlig om svenske forhold (jf. for eksempel Eriksson og Bogren 2008, Frykman 1988, Nilsson 1990, 1998, Nordman 1999, Savander 1997). Nærland (2007) påpeker at det ikke foreligger noen historiske analyser av norske dansebandtradisjoner som sådan. I det hele tatt er musikk, fest- og dansepraksiser i skjæringspunktet mellom tradisjoner som danseband, gammeldans og folkedans lite omtalt og dokumentert gjennom skriftlige kilder i norsk sammenheng. Nærland tar derfor utgangspunkt i den svenske litteraturen når han diskuterer hvordan danseband som musikk sjanger, danseform og kulturuttrykk historisk sett har befunnet seg i en posisjon med vekslende estetisk og moralsk status. Han viser blant annet til etnologen Jonas Frykman sin analyse av hvordan framveksten av en bred dansebevegelse i Sverige i tiden før første verdenskrig vakte en moralsk panikk som førte til offentlig fordømmelse av folkelig dans og dansemusikk (Frykman 1988). Starrin og Steffner-Starrin skriver også om hvordan det de omtaler som «den farliga dansen» (2013:129), gjennom historien har blitt utsatt for kritikk og moralsk fordømmelse fra ulike hold. Både Nyström (1996) og Larsson og Svensson (1992) påviser i tillegg at også dansemusikernes status historisk sett har vært lav, sammenlignet med musikere fra andre musikkjangere. Eriksson og Bogren (2008:149ff) understreker dette, når de i sin bok om svensk dansebandhistorie diskuterer hvordan dansebandmusikken stadig har blitt holdt utenfor distribusjon og omtale i radiokanaler, salgslistor og salgsstatistikk.

Til tross for at dansebandmusikken og den tilhørende dansen historisk sett har vært utsatt for ulike former for estetisk og moralsk nedvurdering, eksisterer de fremdeles i beste velgående i dag, både i Norge og Sverige. Starrin og Steffner-Starrin skriver for eksempel at «dansen och dansbanorna överlevde kritikerna. Myndigheter, intellektuella och kulturelit gjorde en kolossal missbedömning. Dansbanekulturen var här för att stanna» (Starrin og Steffner-Starrin

2013:147). Nærland viser også til at dansebandsjangeren relativt sett har høyere status i det norske kulturfeltet i dag enn hva den hadde tidligere. Opprettelsen av en egen klasse for danseband i den norske musikkprisen Spellemann i 1996, er for eksempel en indikasjon på en viss statusheving, ifølge Nærland (2007). Også musikkjournalisten Øyvind Holen viser til at danseband som sjanger har hatt en oppblomstring i Norge de siste tjue åra. Ifølge Holen er ikke lenger den norske dansebandscenen en «blek kopi av den svenske». Holen hevder at til tross for at den norske dansebandmusikken oppstod i forlengelsen av den svenske tradisjonen, framstår den nå med «fornyhet kraft og egne låter», som en sjanger for seg selv.²²

Det alle kunnskapsbidragene som er nevnt over har til felles, er at de sier noe om hva danseband *er* eller kan forstås som, enten man tar utgangspunkt dansebandsjangerens historie, i tekster om danseband, intervjuer med dansebandpublikum og dansebandmusikere, eller i medieomtale av dansebandmusikk. Et annet fellestrekk ved analysene er at de framstår som frittstående enkeltbidrag basert på avgrenset empirisk materiale. Bare to av de nevnte studiene baserer seg på norsk empiri. De respektive studiene påpeker også alle at danseband er et tema det er skrevet lite om, både i Norge, Sverige og i Norden for øvrig – og et større kunnskapsgrunnlag etterlyses (jf. Arrakhi mfl. 2002, Eriksson og Bogren 2008, Nærland 2007, Starrin og Steffner-Starrin 2013, Trondman 1999).

1.2.2 Dansebandtall

Selv om også de kulturhistoriske aspektene knyttet til utviklingen av danseband som musikk sjanger, danseform og sosialt fellesskap alle er interessante og uutforsket temaer, er ikke dette et anliggende for denne avhandlingen. Min analyse handler om dansebandfeltet i Norge slik det framstår i dag, i et samtidig tidsperspektiv. Mer spesifikt handler det om dansebandfeltet slik dette kan forstås med utgangspunkt i empiri om aktører, aktiviteter og praksiser i de årene som dette prosjektet har pågått, i perioden 2007-2013.²³

Hva vet vi så om dansebandmusikkens bruk og utbredelse, slik dette arter seg i Norge i dag? Én mulig kilde til dette kan være den relativt omfattende forskningen som finnes om kulturvaner og kultur deltakelse i den norske befolkningen mer generelt: I hvilken grad er det mulig å finne kunnskap om danseband og tilsvarende fenomener der? Statistisk sentralbyrå har siden 1970-tallet gjort systematiske undersøkelser av den norske befolkningens kulturaktiviteter (jf. for eksempel Danielsen, Arild 2006, Mangset 2012, Vaage 2000, 2001,

²² Begge sitatene er hentet fra Holens artikkel «En dans på løvetann», som stod på trykk i tidsskriftet Ny Tid, 24.03.06.

²³ For mer om prosjektets data og empiri, se kapittel 2.

Vaage 2009, 2013). Det er imidlertid vanskelig å lese noe spesifikt om danseband ut fra disse undersøkelsene, for eksempel om hvor mange eller hvem som deltar på dansebandarrangementer, eller om hvor mange eller hvem som kjøper eller hører på dansebandmusikk. Som både Danielsen (2006) og Mangset (2012) påpeker i sine analyser av dataene fra Statistisk sentralbyrå, er en av svakhetene ved disse undersøkelsene at de er lite differensierte i forhold til typer av kulturaktiviteter. Det er vanskelig å få presis oversikt over hvor mange og hvem som interesserer seg for mer spesifiserte og sjangerbaserte aktiviteter innenfor overordnede kategorier som for eksempel «populærmusikk» og «dans». Statistisk sentralbyrå analyserer også kulturbruk i forhold til utdannings- og inntektsnivå, yrkesstatus og bosted i sine undersøkelser. Men av samme grunn som over er det også der vanskelig å si noe om hvordan dette fordeler seg mer spesifikt i tilfellet danseband.²⁴

I en oversikt over kultur- og fritidsaktiviteter utgitt av Statistiske sentralbyrå i 2000 (Vaage 2000) sies det imidlertid noe om at andelen som deltar i det som med en overordnet term kalles «folkelige» kulturaktiviteter (nærmere bestemt gjelder dette revy, janitsjar- og korkonserter, viser, folkemusikk, country- og westernkonserter, samt egenaktivitet på trekkspill) er større i spredtbygde strøk enn i storbyene. Danseband omtales gjerne som et folkelig kulturuttrykk (Nærland 2007, Trondman 1999). De største dansebandarrangementene avholdes også i det SSB definerer som «spredtbygde strøk». På bakgrunn av dette kan det være fristende å anta at danseband er mer populært på bygda enn i byen – selv om statistikken egentlig ikke sier noe spesifikt om dette.

I den samme undersøkelsen refereres det likevel til noen få, men interessante data om danseband: Her får vi vite at det i 1994 og 1997 var henholdsvis 6 og 7 % av befolkningen som lyttet til dansebandmusikk på plate, kassett eller CD (Vaage 2000:50). Flertallet av de som lyttet til danseband, befant seg i aldersgruppene 45-66 år og 67-79 år. Det slås også fast at det var de med lav utdanning og lav inntekt som hørte på danseband, i motsetning til for eksempel jazz eller klassisk musikk og opera (samme sted). Seinere i analysen diskuteres deltakelse på festivaler og konserter, men her er vi like langt som i de først nevnte undersøkelsene – siden danseband ikke er definert som en egen sjangerkategori.

De få dansebanddataene fra SSB bekreftes imidlertid i andre kvantitative undersøkelser om kulturbruk i Norge, for eksempel i Rosenlunds (2000) og Gripsrud og Hovdens (2000)

²⁴ For en ytterligere diskusjon av styrker og svakheter ved SSBs kulturbruksundersøkelser, samt flere detaljerte resultater fra undersøkelsene, se Danielsen (2006) og Mangset (2012).

undersøkelser av musikkpreferanser blant henholdsvis Stavangers befolkning og studenter i Bergen. I Stavanger var det de med lav utdanning og arbeiderklassebakgrunn som foretrakk dansebandmusikk, og blant studentene i Bergen var det de som hadde foreldre med lav utdanning som likte danseband og countrymusikk. Også i svensk kulturstatistikk påvises det at dansebandmusikk er et arbeiderklassefenomen (Bjurström 1997). En ny kvantitativ studie av festivalpublikum i Norge, som er gjennomført av sosiologene Hjelseth og Storstad (2013), bekrefter den samme tendensen. Hjelseth og Storstad deler musikkfestivalpublikummet inn i ulike kategorier basert på musikk sjanger. De viser at det blant publikum som går på festivaler med såkalt «folkelig populærmusikk», det vil si svensk og norsk dansemusikk, country & western og gammeldans/trekkspill, så er det en større sannsynlighet for at man bor på små steder, har lavere utdanning og lavere kulturell kapital, enn hva som er tilfelle blant publikum som går på festivaler med det de definerer som «hipp populærmusikk», «finkultur», jazz og folkemusikk (Hjelseth og Storstad 2013:42).

Det kan reises flere innvendinger mot de statistiske undersøkelsene og deres respektive funn. På bakgrunn av sine etnografiske studier i Sverige hevder for eksempel Arrakhi m.fl. (2002) at det å lytte til dansebandmusikk er noe helt annet enn å *danse til* dansebandmusikk. Med andre ord vil ikke lyttertall nødvendigvis gi dekkende informasjon om hvor mange og hvem som er til stede der dansebandmusikken framføres og danses til. Hos både Bjurström, Rosenlund og Hovden og Gripsrud beskrives også smaken for dansebandmusikk og andre musikk sjangere i relasjon til *avsmaken* for de samme sjangrene, som igjen knyttes til klassetilhørighet og sosial status. Arrakhi m.fl. (2002) hevder at stigmaer knyttet til det å erkjenne at man tilhører bestemte klasser eller si at man liker musikk som har lav kulturell status, kan være virksomme i slike undersøkelser, på en måte som påvirker resultatene og tilslører viktige dimensjoner. Nærland (2007) påpeker dessuten at både Rosenlunds og Gripsrud og Hovdens undersøkelser er gjennomført i urbane geografiske strøk. Han antyder at sammenhengen mellom dansebandsmak og sosial klasse kan være annerledes i rurale miljø i Norge. Det er imidlertid uklart hvilket klassebegrep som ligger til grunn for alle disse undersøkelsene. Undersøkelsene som her er referert til, er heller ikke av ny dato. De baserer seg alle på data fra 1990-tallet, og det kan være grunn til å stille seg spørrende til om undersøkelser av lytting på kassett og CD fra nesten 20 år tilbake fremdeles har gyldighet i dag. Mangsets (2012) påvisninger av den generelle stabiliteten i kulturelle forbruksmønstre over tid, indikerer imidlertid at dette muligens er et mindre problem enn uklarheten knyttet til analytiske kategorier (som for eksempel klasse) og mangel på sjangerdifferensiering.

Når det gjelder statistiske data om platesalg og økonomiske forhold i dansebandbransjen er det også vanskelig å si noe konkret om dette med utgangspunkt i foreliggende statistikk. Dette er en utfordring for populærmusikkfeltet i Norge som sådan. Hjelmbrække (2011) påpeker at det mangler både data og forskningsbaserte analyser av de store pågående endringsprosessene i musikkbransjen, for eksempel knyttet til konsekvensene av digitalisering og/eller den eventuelle endringen i inntektsutvikling fra platesalg til livemarked (Nordgård 2013). Det finnes ingen helhetlig analyse av pengestrømmer i musikkfeltet i Norge tilsvarende de undersøkelsene som er gjort i Sverige og Danmark (Portnoff og Nielsén 2012, Rambøll Management Consulting 2010).²⁵ Enkelte bransjeaktører som IFPI²⁶ og Gramo²⁷ utgir årlige oversikter over platesalg og radiospilling, men i slike oversikter er ikke danseband utskilt som en egen sjanger eller kategori. Heller ikke i den sist gjennomførte leveårsundersøkelsen for norske kunstnere (Heian mfl. 2008) finner vi spesifikke data om dansebandmusikere. Trolig er det dansebandmusikere inkludert i utvalget av respondenter, siden utøverorganisasjoner som Gramart²⁸ og MFO²⁹ er med i kunstnerundersøkelsen – men igjen er det et problem at danseband ikke er skilt ut som en egen sjangerkategori.

Oppsummert kan man altså si at det også er lite informasjon å finne om danseband i tilgjengelig kulturstatistikk. Og i den grad det finnes kvantitative data om danseband, er det vanskelig å trekke klare konklusjoner om hva de betyr eller hvordan de bør fortolkes.

1.3 Mitt perspektiv

De empiriske, teoretiske og analytiske perspektivene som anlegges i denne avhandlingen må forstås på bakgrunn av dimensjonene jeg har pekt på innledningsvis. Så langt har jeg argumentert for at danseband i Norge er et utbredt, men utforsket fenomen, som står i en spenning mellom popularitet og stor aktivitet på den ene siden og vekslende kulturell status og akademisk taushet på den andre. Fraværet av kunnskap om danseband, både kvantitativ og kvalitativ, historisk og samtidig, er slående. En viktig ambisjon med min avhandling er derfor å frambringe ny empiri og kunnskap om et fenomen som ikke har vært gjenstand for stor grad av akademisk analyse fram til nå, særlig ikke i norsk sammenheng.

²⁵ Jf. også debatt om dette på nettstedet Ballade: «Har ingen oversikt», www.ballade.no, 23.02.12.

²⁶ IFPI Norge er foreningen for norske plateselskaper, se www.ifpi.no.

²⁷ Gramo er musikernes, artistenes og plateselskapenes vederlagsbyrå, se www.gramo.no.

²⁸ Gramart er Norges største interesseorganisasjon for artister, se www.gramart.no.

²⁹ Musikernes fellesorganisasjon (MFO) er Norges største fagforbund for utøvende kunstnere og pedagoger, se www.musikerorg.no.

De teoretiske og analytiske perspektivene som benyttes må også forstås på bakgrunn av min faglige og institusjonelle plassering. Det vil først og fremst si som tilhørende et fagmiljø for kulturpolitikkforskning, hvor kultursosiologisk analyse av ulike sider ved det norske kulturfeltet står sentralt i de fleste forskningsprosjektene (se for eksempel Heian mfl. 2008, Hylland 2009, 2012, Kleppe mfl. 2010, Mangset 1992, 2004, Mangset og Røyseng 2009, Mangset 2010, 2012, Røyseng og Solhjell 2004, Røyseng 2007, Røyseng og Stavrum 2007, Solhjell og Øien 2012, Stavrum 2008, 2009b, Stavrum og Røyseng 2010).

Kulturpolitikkforskning er en forholdsvis ung forskningstradisjon, både i Norge og i Norden for øvrig (jf. Bille 2013, Borgen mfl. 2003, Henningsen og Stavrum 2014, Mangset 2010), som snarere enn å betegnes som en egen fagdisiplin nok heller må omtales som et særskilt forskningsfelt. Dette forskningsfeltet er preget av tverrfaglighet og teoretisk pluralisme, men fellestrekkene for alle forskerne er at de studerer et «mer eller mindre klart definert kulturfelt» (jf. Mangset 2010:32ff). Her forholder man seg altså til empiriske studier av en spesifikk samfunnssektor; nemlig *kultursektoren*. Dette perspektivet skiller således noe fra etnologiske, kulturvitenskapelige og/eller Cultural Studies-orientert fagtradisjoner, hvor forskningsobjektene defineres med utgangspunkt i et videre kulturbegrep, hvor også ideer, symboler og handlinger mer generelt inngår i definisjonen av hva kultur er og forstås som (Barker 2008, Gullestad 1989, Mangset 2010, Scott Sørensen mfl. 2008, Williams 1983).

Selv om kulturpolitikkforskningen hovedsakelig forholder seg til studier av et spesifikt empirisk definert kulturfelt, betyr det imidlertid ikke at denne avgrensningen kan være både «diskutabel, flytende og foranderlig», som Mangset skriver om i sin artikkel om institusjonaliseringen av fagfeltet (2010). Han påpeker at selv om kulturpolitikkforskningen avgrenser forskningsobjektet i relasjon til «et smalere kulturpolitisk kulturbegrep», forhindrer ikke dette at den ofte «tar i bruk et vidt kulturbegrep som analytisk redskap» (Mangset 2010:34). Slik sett står ikke kulturpolitikkforskningen nødvendigvis så langt fra den andre faglige konteksten som denne avhandlingen skrives inn i, nemlig en kulturanalytisk forskningstradisjon knyttet til det som omtales som tverrfaglige kulturstudier i Bø, og det kulturvitenskapelige fagmiljøet ved Universitetet i Bergen (se for eksempel Barker 2008, Eriksen og Selberg 2006, Frykman og Gilje 2003, Scott Sørensen mfl. 2008, Selberg og Gilje

2007).³⁰ Så langt snakker vi altså om to ulike kulturbegrep, et *empirisk* kulturbegrep og et *analytisk* kulturbegrep (jf. også Grothen og Reksten 2010:17).³¹

Mitt forskningsobjekt, som er dansebandfeltet i Norge, må forstås i lys av denne todelingen: Objektet for analyse er det empirisk definerte dansebandfeltet, slik dette kan forstås som en avgrenset del av *kultursektoren* i Norge, og som et delfelt i et større norsk *kulturfelt*. I den grad jeg eksplisitt benytter kulturbegrepet i den følgende teksten er det altså denne betydningen jeg sikter til, den empirisk definerte kultursektoren, slik dette forstås innenfor den såkalte kulturpolitikkforskningen. Selve analysen av dansebandfeltet foregår imidlertid i lys av teoretiske perspektiver hvor et bredere kulturbegrep legges til grunn, uten at kulturbegrepet nødvendigvis benyttes eksplisitt i analysen. For eksempel vil de fleste sosiologiske og antropologiske teoretiske bidragene som benyttes i min analyse av dansebandfeltet ta utgangspunkt i en oppfattelse av at kultur er noe annet enn en sektor i samfunnet (jf. for eksempel Bourdieu og Wacquant 1995, Durkheim 1912/1995, Ehn og Löfgren 2002, Gullestad 1989).

Det er både styrker og svakheter knyttet til å være situert i en tverrfaglig forskningskontekst som dette. Fordelen er at man lett kan la seg inspirere av ulike teorier og perspektiver, på en måte som potensielt kan gi nye gode blikk på fenomener som tidligere er studert ut fra enfaglige perspektiver og rene disiplinifag. Ulempene med en slik posisjonering er at man gjennom å forholde seg til flere fagtradisjoner på samme tid, ikke alltid kan ta det for gitt hvilken betydning begreper, teorier og perspektiver har for lesere med ulike faglige ståsteder. Den vitenskapelige dialogen kompliseres når analytiske perspektiver potensielt kan hentes fra forskjellige fagtradisjoner, som alle benytter seg av litt forskjellige definisjoner og tilnæringsmåter. I mitt tilfelle handler det dessuten om å kombinere to forskningstradisjoner som begge i utgangspunktet oppfatter seg som tverrfaglige, noe som ikke gjør utfordringen mindre.³²

³⁰ For en nærmere utdyping av framveksten av en spesifikk form for tverrfaglige kulturstudier i Bø og hva som kjennetegner denne tradisjonen, se Høystad (2010). For mer om kulturpolitikkforskningen og forholdet mellom denne og Cultural Studies-inspirerte kulturstudier, se Mangset (2010).

³¹ Selv om de fleste som tilhører den kulturpolitiske forskningstradisjonen jeg viser til i dette tilfellet vil slutte opp om en definisjon av kultur og kulturpolitikk som tar utgangspunkt i et smalt kulturbegrep relatert til den empirisk definerte kultursektoren, finnes det også ulike syn på dette. Se for eksempel Røyseng (2007, 2014) sine diskusjoner om ulike måter å definere kulturpolitikk på.

³² Jf. også Knut H. Sørensen (2008:23) diskusjon av tverrfaglighetens styrker og svakheter, der han blant annet skriver at «det virker rimelig å beskrive tverrfaglighetens etos først og fremst som en interesse for å møte andre former for fagkunnskap enn den man er utdannet i. [...] Det viktigste elementet i tverrfaglighetens etos er likevel ambisjonen om å overskride, enten det nå gjelder faggrensener eller grensene mellom vitenskap og allmennhet. Radikaliteten i overskridelsen kan variere, men tverrfaglighet handler i en eller annen forstand om å krysse».

Mitt perspektiv på dansebandfeltet er som nevnt basert på et samtidskulturelt tidsperspektiv. Kulturhistoriske aspekter knyttet til utviklingen av danseband som musikkjanger og kulturelt felt er derfor ikke et anliggende for analysen i dette prosjektet. Her støtter jeg meg blant annet på antropologen Odd Are Berkaak og musikkviteren Even Ruud (1992) sin insistering på at selv om det å studere samtiden er en krevende og til dels kaotisk oppgave, er det like fullt viktig. Særlig når forskningsarbeidet handler om å dokumentere hittil uutforskede populærmusikalske praksiser er Berkaak og Ruud klare på dette. De skriver blant annet at:

I vårt perspektiv er det som virkelig står i fare for å forsvinne verken det forgangne eller fremmede, men det samtidige og herværende, ikke det som er på vei ut av historien, men det som er på vei inn i historien – det som ennå ikke har fått plass i det kulturelle systemet. [...] I enhver kultur finnes felter av opplevd virkelighet som ikke er en realitet for fellesskapet slik det er representert i det kulturelle uttrykksrepertoaret. [...] Hvis vi skal drive «urgent anthropology», må det nettopp være for å formulere de delene av den historiske prosessen som forsvinner i kulturens grove oppløsning av virkeligheten, og som ikke kan gjenoppdages i ettertid fordi det ikke er representert eller dokumentert (Berkaak og Ruud 1992:9ff).

I mitt tilfelle kan dansebandmusikken og de sosiale praksisene som omgir denne forstås som en udokumentert del av den kulturelle virkeligheten i Norge i dag. For dette prosjektet er et mål i seg selv å gjøre denne synlig og dokumenterbar, både overfor forskersamfunnet og overfor andre deler av samfunnet.³³

1.3.1 Danseband som felt

Før jeg utdyper forskningsspørsmålene mine nærmere er det nødvendig å foreta en ytterligere presisering av selve begrepet *danseband*. Begrepet danseband kan potensielt gis ulik betydning i ulike kontekster, og konteksten og defineringen av begrepet har naturligvis konsekvenser for hvordan denne analysen skal leses og forstås.

Danseband kan for det første sies å være en *musikkjanger*, det vil si et musikalsk uttrykk med noen bestemte estetiske konvensjoner og idealer og en bestemt form for musikalsk praksis knyttet til seg. Å beskrive eller definere danseband som musikkjanger kan blant annet handle om å identifisere og analysere dansebandmusikkens estetiske form og innhold. Dette ville for

Sørensen viser også til det han mener er en feilaktig «romantisk-harmonisk» beskrivelse av tverrfaglighet som preget av «enighet og fellesskap». Han hevder snarere at «vitenskap, herunder tverrfaglig forskning, lar seg ikke praktisere uten uenighet og konflikt, rett og slett fordi virksomheten er preget av så vel fellesskap som konkurranse, så vel felles mål som motstridende, så vel enhetlige som flertydige perspektiver og metoder» (2008:23ff).

³³ I en diskusjon av relevansen av å inkludere historiske perspektiver i analysen av dansebandfeltet i Norge, er det også grunn til å nevne at en eksplisitt forutsetning for å få stipendet som har finansiert arbeidet med denne avhandlingen, var at forskningen skulle avgrensens tematisk og empirisk til å handle om norsk samtidskultur.

eksempel kunne innebære å analysere hvordan de musikalske verkene - dansebandlåtene - bygges opp av melodilinjer og akkordprogresjoner, og hvordan de preges av en spesifikk tonalitet, rytme eller et bestemt tekstlig innhold. Dette minner om tradisjonelle former for verkanalyse, slik dette særlig foregår innenfor musikkvitenskapelig forskning og analyse. Man kan også tenke seg mer fenomenologisk inspirerte estetiske analyser av dansebandmusikk, hvor selve musiseringen, samspillet og kommunikasjonen mellom dansebandmusikerne på scenen, i øvingsrommet eller platestudioet, blir gjort til gjenstand for analyse.

Danseband er også *dans*. Dansebandmusikk er musikk som produseres og framføres med en bestemt hensikt, det skal danses til den. Som jeg skal komme inn på flere steder i analysen er dansing et helt sentralt aspekt ved alle dansebandarrangementer. Slike arrangementer er organisert med tanke på å legge best mulig til rette for utøving av dans. I likhet med det musikalske uttrykket danseband, kan også dans og dansing analyseres og forstås på ulike måter. Det er for eksempel mulig å innta et estetisk blikk på dansens trinn og uttrykk, eller gjøre fenomenologiske analyser av de dansende sine kroppslige bevegelser, og av samspillet mellom dansen og musikken, mellom de som danser og de som spiller til dans.

Begrepet danseband kan også forstås i videre forstand, som noe mer enn en musikk sjanger eller en danseform. Man kan for eksempel omtale de som danser til, spiller eller lytter til dansebandmusikk om tilhørende et sosialt fellesskap hvor noen bestemte praksiser, verdier og idealer gjør seg gjeldende. Disse praksisene, verdiene og idealene kan komme til uttrykk både i relasjon til det estetiske uttrykket de tilstedeværende deler sin tilslutning til, men også i tilknytning til de sosiale praksisene som omgir musikken og dansen. Videre inngår det arrangementer som de som tilhører det sosiale fellesskapet sammen deltar på, for eksempel dansefestivaler eller danseballer. Det finnes blader, radioprogrammer, CD-plater og videoer som de som slutter opp om dansebandmusikken leser, hører og ser på. Også andre aktører enn de som spiller, hører på og danser til dansebandmusikk kan forstås som en del av dette fellesskapet; dette kan for eksempel være arrangører, plateselskaper eller journalister. Disse inngår også i det som kan omtales som et sosialt fellesskap som dannes med utgangspunkt i en interesse for dansebandmusikk.

I det sist nevnte perspektivet på danseband inngår andre elementer enn bare selve dansebandmusikken og/eller dansen som en del av analyseobjektet. De som danser, spiller eller hører på musikken sine oppfatninger og forståelser av seg selv, sin identitet og sitt

forhold til musikken og dansen vil for eksempel være sentrale for analysen i et slikt perspektiv. Det er nettopp denne siste betydningen av danseband som er utgangspunktet for dette prosjektet. Dette er altså ikke en estetisk studie av musikk sjangeren eller danseformen danseband, det er dansebandfeltet forstått som *et sosialt fellesskap bestående av ulike aktører som har det til felles at de i større eller mindre grad slutter opp om visse verdier og oppfatninger om danseband* som er mitt forskningsobjekt. Hvor de empiriske grensene går for dansebandfeltets fellesskap – og hva som utgjør de felles verdiene som de som deltar i fellesskapet deler, gjenstår det imidlertid å undersøke. Det er dette som er tema for min avhandling: Hva er det som foregår på dansebandarrangementene, og hvilke mennesker er det som befinner seg der? Hvilke estetiske og sosiale verdier er det viktig for de tilstedeværende (både musikere, dansere og andre) å slutte opp om, og hva betyr dansebandarrangementene for opprettholdelsen av det sosiale fellesskapet som de som er der til sammen utgjør? Dette er tema som skal utforskes nærmere i den følgende analysen av dansebandfeltet i Norge.

For å overkomme motsetninger mellom ulike måter å forstå danseband på og få et grep om danseband som potensielt kan inkludere analyser av både estetiske forhold knyttet til dansing og dansebandmusikk, livs- og handlingsformer i videre forstand og forståelsen av danseband som en bestemt del av kultursektoren i Norge, bruker jeg Bourdieus begrep om *felt* som et strukturerende begrep i analysen (jf. bl.a. Bourdieu 1993:162ff, Bourdieu og Wacquant 1995).

Bourdieu bruker begrepet felt for å omtale deler av samfunnet som er differensiert ut som egne områder, og som fungerer ut fra sine egne regler og lover. Bourdieu anvender feltbegrepet i analyser av ulike samfunnsområder, men i tråd med min plassering i et kultursosiologisk og kulturpolitisk forskningsmiljø er det særlig hans måte å bruke feltbegrepet på i analyser av kunst- og kulturfeltet som det er relevant å la seg inspirere av (Bourdieu 1993, 1996b, 1996d, 2000). Her bruker Bourdieu feltbegrepet for å analysere kunstfeltets logikk; nærmere bestemt undersøker han hvilke idealer som gjelder for hva som forstås som god og dårlig kunst, og hvilke egenskaper og handlinger som er legitime for aktørene å slutte seg til for å bli forstått som anerkjente deltakere i kunstfeltet. Felter i Bourdieusk forstand har sine egne sosiale regler og koder, som er knyttet til bestemte aktører som innehar bestemte posisjoner i feltet. Sosiologen Sigrid Røyseng, som også bruker feltbegrepet i sin analyse av scenekunstpolitikk i Norge, skriver at

Felt består av nettverk av over- og underordnede posisjoner som tildeles de aktørene som deltar på feltet. Tildelingen av posisjoner foregår etter feltspesifikke kriterier som varierer mellom ulike felt. Bourdieu betegner således felt som sosiale mikrokosmos.

De konstituerer særegne virkeligheter hvor bestemte betraktningmåter er legitime, mens andre blir forsøkt ekskludert (2007:41).

For at noe skal være et felt i Bourdieusk forstand (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996a, 1996d), må det eksistere en eller annen form for strid eller kamp om hvilke verdsettungskriterier som skal gjelde for å kunne innta de mest anerkjente posisjonene. I hvert felt finnes det noen spesielle verdier og egenskaper som man må inneha for å bli forstått som en legitim aktør. Det er jakten på disse feltspesifikke egenskapene Bourdieu vektlegger i sine beskrivelser av feltanalysen:

Det som rettferdiggjør retten til å stige inn i feltet, det er at ein sit inne med eit sett av spesielt samansette eigenskapar. Eitt av måla for forskinga er å identifisere desse aktive eigenskapane, desse karakteristiske verknadene, det vil seie desse formene for *spesifikk kapital*. [...] For å konstruere feltet bør ein identifisere dei formene for spesifikk kapital som verkar der (Bourdieu og Wacquant 1995:93).

Jeg ønsker å utforske hvilke verdier og egenskaper som man må slutte opp om for å oppnå en anerkjent posisjon i dansebandfeltet. I den sammenheng blir det avgjørende å finne fram til dansebandfeltets spesifikke kapital: Hva er det for eksempel som må til for at dansebandartister oppnår suksess og anerkjennelse? Og hvordan blir man akseptert som en ekte danser eller dansebandfan? Med andre ord: Hvilke verdier er det dansebandfeltets aktører slutter opp om, strides om – og som dermed legger premissene for det sosiale fellesskapet som feltets aktører er en del av?

Ved å bruke et feltteoretisk perspektiv kan også motsetninger mellom ulike kulturbegrep og nivå overkommes. Forholdet mellom tekst og kontekst – eller i dette tilfellet, mellom estetisk innhold og sosial praksis, vil slik jeg ser det også være mulig å utforske ved hjelp av et slikt teoretisk grep. Dette skal jeg komme nærmere tilbake til i teorikapittelet i avhandlingen (jf. kapittel 3). Et annet sentralt trekk ved Bourdieus feltbegrep er det *relasjonelle* aspektet ved dette begrepet (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996b, 1996d). De ulike aktørene som befinner seg i feltet som er objekt for analyse må analyseres i relasjon til hverandre. Feltenes verdier – det som aktørene kjemper om – utspiller seg også i relasjon til verdier som *ikke* er gyldige i forhold til feltenes spesifikke logikker. Også feltene som helhet er relasjonelle i forhold til andre felter. Bourdieu omtaler for eksempel hvordan ulike delfelter har bestemte posisjoner innenfor et større felt. I dette tilfellet er det nærliggende å forstå dansebandfeltet som et delfelt innenfor et større kulturfelt. Forholdet mellom dansebandfeltet og kulturfeltet for øvrig er derfor også en dimensjon i min analyse.

Bourdieu understreker imidlertid at det bare er gjennom empiriske analyser at det er mulig å finne svar på hva de ulike feltene består av – og om de i det hele tatt *er* egne felt: «Altså kan ikkje grensene for feltet fastslåast utan ved ei empirisk undersøking», hevder Bourdieu (Bourdieu og Wacquant 1995:86). Han sier vidare at «det er berre ved å studere kvart og eitt av desse universa at ein kan etablere korleis dei konkret er oppbygde, kvar dei gir seg, kven som er med i dei og kven som ikkje er med, og om dei verkeleg dannar eit felt» (Bourdieu og Wacquant 1995:87). Denne avhandlingen skal undersøke om det er mulig å snakke om et dansebandfelt i Norge. Mer bestemt vil dette si å undersøke hvor dette feltet befinner seg, hvem som er med i feltet, hvem som ikke er det, samt se på hvor grensene går for hva som er akseptabelt å si og gjøre for aktørene som befinner seg der.

1.3.2 Dansebandfeltet som objekt for kulturpolitikkforskning

Jeg skal straks komme tilbake til forskningsspørsmålene som ligger til grunn for avhandlingen, og beskrive nærmere hvordan disse besvares gjennom de ulike kapitlene som følger. Først er det nødvendig å klargjøre ytterligere hva det betyr at avhandlingen er skrevet som et bidrag til pågående debatter innenfor den såkalte kulturpolitikkforskningen. Selv om avhandlingen delvis forholder seg til både musikkvitenskapelig, kulturvitenskapelig og sosiologisk forskning, er den ikke primært skrevet som et bidrag til disse fagtradisjonene.³⁴

Danseband har ikke så langt har vært gjenstand for forskning i det fagmiljøet jeg er en del av i det daglige, men det har ikke vært uvanlig å studere lignende fenomener innenfor mer generell sosiologisk, antropologisk eller kulturvitenskapelig forskning – det vil si forske på ulike former for populære og folkelige kulturuttrykk som innehar ulik grad av status og anerkjennelse, eller studere forhold som kan bidra til å belyse ulike sider ved denne typen kulturuttrykk: Det være seg forståelser av hvordan musikkjangere og delfelt etableres, opprettholdes eller endres, eller hvordan verdier, hierarkier og maktstrukturer oppstår i ulike kulturelle og sosiale felt. Men selv om det finnes en lang tradisjon for studier av kulturkonsum og av forholdet mellom såkalte «høye» og «lave» kulturuttrykk, særlig i tradisjonen etter Bourdieus toneangivende analyse av kulturelle distinksjoner i Frankrike (jf. bl.a. Atkinson 2011, Bennett mfl. 2009, Bjurström 1997, Born 2010, Bourdieu 1984/2010, Coulangeon og Lemel 2007, Danielsen, Arild 2006, Gripsrud og Hovden 2000, Mangset og Andersen 2012, Mangset 2012, Peterson 1992, Prieur og Savage 2011, Rosenlund 2000, Skarpenes 2007), er det få av disse studiene som går nærmere inn på hvordan det erfares å

³⁴ Jf. også kapittel 3, som er avhandlingens teorikapittel.

være en del av det som i slike analyser omtales som «lavkultur», slik jeg i det foregående har argumentert for at danseband kan oppfattes som.

De aller fleste populærmusikksjangere har også nå blitt gjort til gjenstand for musikkvitenskapelige, musikketnologiske og musikk sosiologiske studier (jf. for eksempel Barker og Taylor 2007, Born og Hesmondhalgh 2000, Danielsen, Anne 2006, DeNora 2000, 2003, Fox 2004, Frith 1996, Frith 2004, Johansson 2009, Keil og Feld 1994, Lena og Peterson 2008, Lundberg mfl. 2000, Martin 1995, 2006, Peterson 1997, Shuker 2012). Men selv om det finnes en forholdsvis lang tradisjon for å analysere populærmusikk både i estetisk og sosiologisk forstand, mangler fortsatt studier av den *minst* anerkjente musikken, den som alle «elsker å hate» og som musikkritikerne ikke liker (jf. Covach 1999, Hawkins 2011, Tagg 2011, Washburne og Derno 2004, Weisethaune 2002). Washburne og Derno (2004) skriver for eksempel om hvordan studier av det de omtaler som «bad music» fortsatt er en mangelvare innenfor den delen av musikkvitenskapen som befatter seg med studier av populærmusikk. Selv om analysene nå er sjangermessig bredt anlagt, er forskningen likevel etter deres mening sterkt preget av perspektiver nedarvet fra den tradisjonelle musikkvitenskapen. Analysene er fortsatt gjennomsyret av det de omtaler som «the politics of canon-building, that seek to identify masterpieces, master musicians/performers, cultural gems, influential musical moments, tradition-changing events, innovative trends, as well as exceptional cases within their prospective domains» (2004:5). Washburne og Derno hevder at grunnen til at den såkalte «dårlige» musikken ikke studeres skyldes forskernes smak og verdier, der tendensen ifølge dem er å framheve storheten til musikk man selv identifiserer seg med, mens man unngår å skrive om den musikken man selv misliker eller ser ned på. Den norske musikkviteren Hans Weisethaune er inne på noe lignende i det han spør seg om populærmusikkforskere ikke er annet enn «simply a fan club» (2002:142). Weisethaune mener at dette fører med seg noen ureflekterte normative problemer, som bare kan løses gjennom en større bevissthet rundt hvordan man konstruerer forskningsobjektet. I den sammenheng hevder han at mer bruk av antropologisk feltarbeid kan være én vei å gå for å komme forbi det som etter hans mening (fortsatt) er en stereotypisk motsetning innenfor musikkvitenskapen, mellom musikkvitenskapelige og sosiologiske orienterte analytiske perspektiver (2002:146).

Av de nevnte fagtradisjonene som dette prosjektet relaterer seg til, er det innenfor den såkalte kulturpolitikkforskningen at fraværet av forskning på danseband og tilsvarende fenomener er størst. Det finnes en omfattende forskning på det norske kunst- og kulturfeltet og på norsk

kulturpolitikk (jf. for eksempel Aslaksen 2004, Bergsgard og Vassenden 2011, Bjørkås 2004, Borgen mfl. 2003, Dahl og Helseth 2006, Danielsen, Arild 2006, Gran og De Paoli 2005, Gripsrud 2002, Heian mfl. 2008, Hylland mfl. 2010, Hylland mfl. 2011, Kleppe mfl. 2010, Mangset 1992, 1998b, 2004, Mangset og Røyseng 2009, Mangset 2012, Røyseng og Solhjell 2004, Røyseng 2007, Solhjell 1995, Solhjell og Øien 2012, Vestheim 1995). Innenfor denne forholdsvis bredt tematiserte forskningen er det et slående fravær av studier av folkelige kulturuttrykk og slike fenomeners posisjon og relasjon til kulturpolitikken.

Kulturkonsumentene og kulturbrukerne, det vil si de som benytter seg av kulturtilbud som finansieres gjennom offentlig kulturpolitikk har også en relativt fraværende rolle i denne forskningen.

Flere har allerede kritisert den etablerte kulturpolitikkforskningens forskningsobjekter og perspektiver. Kritikken handler særlig om at forskningen har lagt for stor vekt på kulturuttrykk som inngår i den statlige kulturpolitikken og den offentlige kulturforvaltningen, slik denne har vært organisert i tiden fra andre verdenskrig og fram til i dag (Røyseng 2007, Solhjell 2005). Dette får konsekvenser både for hvilke kulturuttrykk og delfelt man forsker på, og for hvilke spørsmål man stiller i forskningsprosjektene. Kulturforsker Georg Arnestad påpeker for eksempel i en kommentar til det store forskningsprosjektet «Norsk kulturpolitikk historie» (Dahl og Helseth 2004) at flere viktige tema synes å være utelatt her, blant annet «forholdet mellom kunsten og allmennkulturen» og «forholdet mellom den borgarlege høgkulturen og den folkelege kulturen» (Arnestad 2006:109). Historikeren Nils Ivar Agøy (2006) hevder i en kommentar til det samme prosjektet at politikkdefinisjonen som ligger til grunn, er problematisk. Når politikk defineres som myndighetenes aktive handling overfor kulturfeltet, tilsløres viktige forhold som angår politikkenes grenser og utsider. Fravær av handling og offentlig støtte til bestemte deler av kulturfeltet kan også tolkes som kulturpolitisk betydningsfullt, ifølge Agøy (2006).

Den danske historikeren Jens Engberg (2004) retter en lignende kritikk mot den nordiske kulturpolitikkforskningen. Hvis kulturpolitikkforskning blir identisk med studier av kulturforvaltning, står man i fare for å miste av syne det politiske ved å tilgodese visse former for kultur til fordel for andre, hevder Engberg. I likhet med Arnestad mener Engberg at dette særlig går ut over noen kulturuttrykk:

Betrakter man kulturpolitikk som kulturforvaltning og kulturforvaltning som kunstforvaltning, vil man være tilbørlig til å mene, at forskningsfeltet navnlig vedrører den «høje» kultur, hvilket vil sige litteraturen, musikken, billed- og

scenekunstene. Af betydelig mindre interesse er den «lave» kultur som for eksempel populærmusikken (Engberg 2004).

Arnestad, Agøy og Engbergs innvendinger kan knyttes til sosiologen Sigrid Røysengs diskusjoner av forholdet mellom en smal og en vid definisjon av kulturpolitikk (Røyseng 2004, 2007, 2014). Røyseng skriver at «mens de smale definisjoner fokuserer på offentlig beslutningsaktivitet og det som foregår i de formelle beslutningskanalene, legger de vide definisjonene vekt på maktutøvelse i bredere forstand» (2007:19). Røyseng viser deretter hvordan en stor del av den etablerte kulturpolitikkforskningen har lagt en smal definisjon av kulturpolitikk til grunn for sine studier. Konsekvensen av dette er ifølge henne at forskningen «ikke klarer å sette fingeren på det politiske ved kulturpolitikken, men snarere bidrar til å reproducere forståelsen av hvilke deler av kulturen som (bør) høre(r) hjemme i de statlige støtteordningene» (Røyseng 2007:20).

Røyseng hevder videre at en mangel ved kulturpolitikkforskningen er at den ikke fokuserer på de verdivalgene som implisitt ligger til grunn for å gi støtte til noe framfor noe annet. Her synliggjøres en form for moralsk dimensjon ved kulturpolitikken som er lite undersøkt i forskningen. For å komme forbi det hun omtaler som kulturpolitikken *doxa*, tar Røyseng til orde for at vi som forskere bør forholde oss til en sammenkobling av de ulike definisjonene av kulturpolitikk, fordi det er først da vi kan «problematisere hvordan bestemte former for kultur defineres som kulturpolitisk relevante i offentlige myndigheters øyne og andre ikke» (2004:112). Denne avhandlingen plasserer seg klart innenfor en vid forståelse av kulturpolitikk, idet den ikke fokuserer på offentlig beslutningsaktivitet eller det som befinner seg innenfor den statlige støttede delen av kulturfeltet, men snarere er et forsøk på å gå på utsiden av dette, til et sted i kulturfeltet hvor mer uformelle – og kanskje moralske former for politisk makt utøves og erfares.

I likhet med Washburne, Derno og Wesethaunes innvendinger mot musikkviternes normativitet, kritiseres også kulturpolitikkforskerne for å være normative. Kunstsosiologen Dag Solhjell knytter sin kritikk mot det han kaller «den konvensjonelle visdom» i kulturpolitikkforskningen til en underforstått og uproblematisert politisk forståelse hos forskerne selv, hvor

en politikk ikke er kulturpolitikk dersom den ikke ser på kultur som et gode som bør tilbys alle på velferdsstatens premisser, og hvis produksjon, distribusjon og konsum derfor må støttes gjennom en byråkratisk kulturforvaltning styrt av en politisk struktur (Solhjell 2005:151).

Røyseng (2007:83ff) utvider dette argumentet, idet hun spør seg om ikke kulturpolitikkforskerne har hatt en minst like stor nærhet til kunst- og kulturfeltets verdier som til statens. Hvis det stemmer at forskerne på feltet identifiserer seg sterkt med verdiene på det empiriske feltet som studeres, kan det ifølge Røyseng også oppstå normative problemer, idet hun at antyder kulturpolitikkforskerne i for stor grad har inntatt rollen som en «vokter av feltets gode verdier»:

Kanskje fungerer kulturpolitikkforskningen som en hyrde som skal lede aktørene på feltet, ikke minst de offentlige kulturmyndighetene, på den rette vei? Kanskje inntar vi en rolle hvor vi først og fremst minner de offentlige myndighetene på hva som er feltets gode prinsipper og verdier? (Røyseng 2007:85).

I likhet med Weisethanues anbefalinger overfor musikkvitenskapen, påpeker Røyseng behovet for større refleksjon rundt kulturpolitikkforskerens og kulturpolitikkforskningens implisitte verdier. I likhet med alle sosiale fenomener er også forskningsobjekter sosialt konstruerte. Dette er det avgjørende at man reflekterer rundt i utformingen av ethvert forskningsprosjekt, noe også Bourdieu påpeker i sine vitenskapsteoretiske diskusjoner (Bourdieu og Wacquant 1995, Røyseng 2007).

Ifølge Røyseng (2004) og Mangset (2010) er det ikke til å komme bort fra at kulturpolitikkforskningens nære forbindelser både til kulturforvaltningen og kultursektorens verdier skyldes at mye av forskningen på feltet har bestått av oppdragsfinansierte evalueringer og utredninger. Prieur (2002) påpeker at det særlig er i slike tilfeller at forskere lett kan komme til å «overta» forståelser og perspektiver på forskningsobjektet som andre – for eksempel offentlige oppdragsgivere – har utformet. Både Mangset (2010) og Borgen mfl. (2003) hevder imidlertid at det har skjedd en «akademisk vending» i kulturpolitikkforskningen de siste tiårene, og at forskningen som følge av dette «har blitt bedre, mer kritisk og klarere forankret i relevant teori» (2003:22).

Som følge av dette er det kanskje grunn til å nyansere den foregående kritikken noe. Flere internasjonale kulturpolitikkforskere har for eksempel den siste tiden interessert seg for problemstillinger knyttet til sammenhengen mellom kulturpolitikk og populærkultur og «lowbrow» kultur i ulike europeiske land (jf. for eksempel Dubois 2011, Loosley 2011a, 2011b). Det er også flere kulturpolitikkforskere som i de siste årene har analysert kulturpolitikken og kulturpolitikkforskningens implisitte verdier, og på denne måten bidratt til å problematisere de epistemologiske forutsetningene som ligger til grunn for forskningen (jf. for eksempel Belfiore 2009, Bjørnsen 2011, Hylland 2012, Kleppe 2009, Lorentzen og

Haugsevje 2004, Røyseng 2004, 2007, Solhjell 2005, Stavrum og Røyseng 2010). Men selv om kulturpolitikkforskningen er i ferd med å utvikle mer nyanserte forståelser både av kulturpolitikkenes verdigrunnlag og av kulturpolitikk som forskningsobjekt, er det fram til nå ikke gjennomført mange empiriske studier av kulturuttrykk som befinner seg på utsiden av det som vanligvis defineres som kulturpolitisk relevant, særlig ikke i norsk eller nordisk sammenheng.

Denne avhandlingens fokus og perspektiver må altså i noen grad forstås som et bidrag og tilsvar til den pågående diskusjonen om kulturpolitikkforskningens mangler og normative utfordringer. Selv om danseband ved første øyekast kan synes å ha lite med kulturpolitikk å gjøre – er nettopp plasseringen i utkanten av det som vanligvis defineres som kulturpolitikk noe som gjør det mulig å se på de vante forståelsene på en ny måte, med et nytt blikk. Dette gjelder særlig knyttet til de uproblematiskerte forutsetningene som ligger til grunn for hvordan kulturpolitikk og kulturpolitikkforskning defineres og forstås. Som vist i det foregående gjør lignende mekanismer seg gjeldende i tilknytning til debatter i den musikkvitenskapelige forskningen. Avhandlingen kan derfor også forstås som en analyse som kan bidra til å problematisere den sosiale konstruksjonen ikke bare av hva kulturpolitikk som forskningsobjekt, men også av forskningsobjektene musikk og/eller populærmusikk.

1.3.3 Forsknings spørsmål

Hovedmålet med denne avhandlingen er å gjøre en kvalitativ analyse av dansebandfeltet i Norge, med empirisk utgangspunkt i de aktørene som befinner seg der sine utsagn og vurderinger av seg selv og sin interesse. Doktorgradsprosjektet om danseband er et forskningsbidrag som skal produsere ny kunnskap om et felt som fram til nå har vært en utforsket del av det norske kulturfeltet, dette på en måte som kan bidra til å korrigere og nyansere noen etablerte oppfatninger om det norske kulturfeltet og om norsk kulturpolitikk.

Jeg mener altså at det å forstå danseband som *felt* er et fruktbart analytisk grep i avhandlingen om danseband. I forlengelsen av den innledende diskusjonen av foreliggende dansebandforskning er det mulig å peke på noen hypoteser om dette feltet: Det er for eksempel grunn til å tro at dansebandfeltet i Norge befinner seg i en spesifikk posisjon i det norske kulturfeltet, nemlig i det som kan beskrives som en kommersiell og kunstnerisk illegitim del av feltet (Bourdieu 1993, 1996d, Ernsten 2013, Nærland 2007, Solhjell og Øien 2012, Trondman 1999). Dette indikeres blant annet av faktorer som høyt platesalg og god publikumsoppslutning, men lite eller ingen offentlig støtte eller anerkjennelse.

Dansebandestetikken karakteriseres videre som formelbasert, bruksorientert og «lavkulturell», noe som fører seg inn i bildet av et felt i en underordnet posisjon. Som en følge av hypotesen om feltets plassering i det kulturelle hierarkiet er det grunn til å tro at deltakerne i feltet, de som utøver dansebandmusikk og de som danser og lytter til dansebandmusikk er utsatt for en viss grad av det som i Bourdieuske termer omtales som «symbolsk vold», det vil si en form for nedvurdering av sin interesse og aktivitet (Arrakhi mfl. 2002, Bourdieu 1996e, Ernstsen 2013, Trondman 1999). Dette kan for eksempel komme til uttrykk gjennom utenforstående (for eksempel musikkritikere) sine holdninger til og vurderinger av danseband (Ernstsen 2013, Trondman 1999), eller gjennom manglende interesse fra politisk eller akademisk hold.

Hvordan det erfarer å være en del av dansebandfeltet som utøver eller publikum, vet vi imidlertid lite om. Dette skyldes særlig at foreliggende forskning om det norske kultur- og musikkfeltet fram til nå ikke har viet oppmerksomhet til dette. Hvordan de som spiller i danseband eller de som reiser på dansebandfestivaler begrunner og forholder seg til sin interesse, eller hva de tenker om å være representanter for et felt med slike kjennetegn, er ikke dokumentert og analysert. Hvorvidt de erfarer eller forholder seg til andres oppfatninger – den såkalte symbolske volden – er også uklart.

Det er med dette som utgangspunkt jeg har utformet forskningsspørsmålene som ligger til grunn for analysen i denne avhandlingen. Den overordnede problemstillingen for avhandlingen ble også presentert helt innledningsvis. Gjennom en bred empirisk analyse av ulike aktører, aktiviteter og praksiser i dansebandfeltet, skal altså følgende forskningsspørsmål besvares:

Hvilke sosiale og estetiske verdier og distinksjoner er det som gjør seg gjeldende i dansebandfeltet i Norge, og hvordan bidrar disse til å konstruere og opprettholde dansebandfeltets sosiale fellesskap?

Den overordnede problemstillingen utdypes gjennom fire underspørsmål:

- 1) Hvilken betydning og funksjon har dansebandfestivalene for opprettholdelsen av dansebandfeltet?*
- 2) Hvordan bidrar dansebandaktørens praksiser og utsagn om seg selv og andre til å etablere visse smaksdistinksjoner i dansebandfeltet?*
- 3) Hvilken sammenheng er det mellom feltets diskusjoner om kvalitet og anerkjennelse og dansebandfeltets verdier og distinksjoner for øvrig?*

4) *Hvilken betydning har det for etableringen av dansebandfeltets sosiale fellesskap at feltet befinner seg i en nedvurdert og lite anerkjent posisjon i det norske kulturfeltet?*

Disse spørsmålene danner til sammen utgangspunktet for en analyse av det som gjennom dansebandaktørens beskrivelse av seg selv og sin virksomhet framstår som dansebandfeltets særtrekk og kjennetegn. På bakgrunn av dette vil jeg kunne si noe om hva som er dansebandfeltets *feltspesifikke kapital* (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996d, 1999).

Den feltspesifikke kapitalen, dansebandfeltets kjerneverdier, konstrueres ifølge Bourdieu i relasjon til omgivelsene, i dette tilfellet særlig i relasjon til andre deler av musikk- og kulturfeltet. I min analyse er det imidlertid denne relasjonen slik den oppfattes *internt* i dansebandfeltet som er utgangspunktet. Det er altså dansebandfeltet sett fra perspektivet til de som selv er en del av det som også danner grunnlaget for å si noe om forholdet *mellom* dansebandfeltet og kulturfeltet for øvrig. Dette i motsetning til empiriske utsagn fra andre steder i kulturfeltet om hvordan denne relasjonen tenkes å være. Dette er altså ikke en analyse av forholdet mellom dansebandfeltet og andre kulturelle delfelt per se, men en utforsking av hvordan relasjonen til omliggende delfelt erfares sett fra perspektivet til de som selv befinner seg i dansebandfeltet.

Det er imidlertid ikke gitt at det å omtale danseband som et felt nødvendigvis er den mest adekvate måten å forstå fenomenet på. For at noe skal oppfylle Bourdieus teoretiske og empiriske forståelse av feltbegrepet må mange kriterier være oppfylt. En del av undersøkelsen min blir derfor å diskutere hvorvidt det på bakgrunn av min analyse i det hele tatt er mulig å forstå danseband som et eget felt. Dette skal jeg komme tilbake til flere steder underveis, både i teoridiskusjonene og i de empiriske analysene som følger. I tråd med ambisjonen om at avhandlingen også skal kunne bidra til å videreutvikle kulturpolitikkforskningens grunnlag og analytiske perspektiver, vil refleksjoner rundt hva en studie av et kulturelt delfelt som fram til nå har vært usynlige i tilgjengelig kulturstatistikk og kulturforskning kan si om kulturpolitiske maktforhold, samt hvilke innsikter analysen av dansebandfeltet kan gi til den pågående diskusjonen om kulturpolitikkforskningens utfordringer og mangler, også inngå i den analytiske diskusjonen i prosjektet. Dette må imidlertid forstås mer som metarefleksjoner rundt noen av kulturpolitikkforskningens epistemologiske utfordringer som kan trekkes på bakgrunn av mine funn, enn som en del av den empiriske analysen av dansebandfeltet som sådan.

1.4 Avhandlingen steg for steg

Avhandlingen består av til sammen sju kapitler.

Neste kapittel, kapittel 2 er avhandlingens metodekapittel. Her presenteres det empiriske materialet som ligger til grunn for analysen av dansebandfeltet, og jeg vil også si noe om hvilke idealer for kunnskapsproduksjon som ligger til grunn for innsamlingen og analysen av de empiriske dataene om danseband.

Kapittel 3 er avhandlingens teorikapittel. Dette kapitlet inneholder en overordnet drøfting av det teoretiske perspektivet som anlegges i avhandlingen. Med utgangspunkt i noen empiriske eksempler diskuterer jeg først hvordan ulike teoretiske blikk og perspektiver legger til rette for ulike fortolkninger av danseband. Her er det særlig spenningen mellom interne og eksterne oppfatninger av danseband som danner grunnlaget for en teoretisk diskusjon om hvilke muligheter jeg som forsker har for å gi adekvate fortolkninger av informanters fortellinger om seg selv. Den andre delen av kapitlet inneholder en nærmere utdyping av min bruk av et teoretisk perspektiv inspirert av Bourdieus kultursosiologi. Gjennom en diskusjon av ulike forståelser av forholdet mellom estetikk og sosialitet gjør jeg også der nærmere rede for hvordan analysen i avhandlingen forholder seg til musikkvitenskapelige og musikk sosiologiske analytiske perspektiver.

Kapittel 4, 5 og 6 er avhandlingens analysekapitler. De handler alle om ulike sider ved dansebandfeltet i Norge. De tre kapitlene har hvert sitt tematiske omdreiningspunkt, men alle kapitlene tar utgangspunkt i empiriske beskrivelser slik disse gjøres internt i feltet, av de aktørene som befinner seg der. Analysen starter på dansebandfestivalen (kapittel 4). Den går så over til å diskutere smaksdistinksjonene som er virksomme på dansebandfestivalen spesielt og i dansebandfeltet generelt (kapittel 5), før den avsluttes med en analyse av hvilke kvalitetsforståelser som gjør seg gjeldende i det norske dansebandfeltet (kapittel 6). Til sammen vil disse tre kapitlene gi svar på den overordnede problemstillingen knyttet til hvilke sosiale og estetiske distinksjoner som er virksomme i dansebandfeltet, og hvordan disse distinksjonene bidrar til å opprettholde det sosiale fellesskapet blant aktørene i feltet.

Dansebandfestivalen er altså tema for kapittel 4. Kapitlet inneholder empiriske beskrivelser av hva som foregår på dansebandfestivalene, hvem som er der og hvilke verdier som feires på festivalene. Det er særlig festivalpublikummets vurderinger som brukes som empirisk grunnlag for analysen her. Teoretisk fortolkes dansefestivalene som et sentralt ritual i

dansebandfeltet, et ritual som har avgjørende betydning for feltets eksistens og opprettholdelse også i tiden før og etter at selve festivalen avvikles.

I kapittel 5 går jeg nærmere inn på hvilke sosiale og etiske verdier og distinksjoner som er virksomme når dansebandinformantene skal omtale det sosiale fellesskapet som skapes i tilknytning til dansebandarrangementene. Her utdypes dansefestivalritualets praksiser ytterligere, og de empiriske beskrivelsene av smakspreferanser linkes til teori om distingvering og norske likhets- og folkelighetsverdier. Igjen er det festivalpublikummets praksiser og utsagn som utgjør hoveddelen av empirien som analyseres.

Kapittel 6 er det tredje og siste analysekapitlet. Dette kapitlet har dansebandartistenes praksiser som empirisk utgangspunkt. I lys av begreper som kvalitet, anerkjennelse og kommersialitet handler denne delen av analysen om hva som må til for at dansebandartister skal bli oppfattet som gode eller dårlige, og om hva som skal til for at dansebandmusikk skal bli likt av dansere og fans. Her brukes Bourdieus analyse av kunstfeltet som teoretisk rammeverk, og analysen relaterer seg også til annen norsk kulturpolitikkforskning inspirert av det samme teoretiske perspektivet.

Kapittel 7 er avhandlingens siste kapittel. I dette kapitlet oppsummerer jeg avhandlingens hovedfunn og konklusjoner. Her inngår det også en diskusjon av styrkene og svakhetene ved mine analytiske grep og teoretiske valg. Avslutningsvis vil jeg i tillegg peke på hvilke mulige implikasjoner min analyse kan ha for norsk kulturpolitisk refleksjon og debatt, samt hvordan avhandlingens funn utfyller kunnskapshull i kulturpolitikkforskningen - som er den forskningstradisjonen som denne avhandlingen skriver seg inn i.

2 Jakten på dansebandfeltets distinksjoner – om metode og empiri

Analysen i avhandlingen om det norske dansebandfeltet baserer seg på et empirisk materiale som er samlet inn gjennom deltakende observasjon på ni dansebandarrangementer og på kvalitative intervjuer og feltsamtaler med 79 personer. Analysen er også delvis basert på et supplerende tekstmateriale, der tekster fra dansebandmagasinet *De Danseglade* utgjør den største delen. Utsagn fra ulike empiriske kilder og ståsteder gir et godt grunnlag for å gjøre det som er hovedformålet med denne avhandlingen, nemlig å analysere hvordan dansebandfeltet etableres og opprettholdes ved hjelp av ulike aktører sine praksiser, utsagn og handlinger. En kombinasjon av observasjon av dansebandpraksiser, intervju med nøkkelpersoner og analyse av ulike typer tekstmateriale gir også gode muligheter for å belyse sammenhenger mellom det estetiske fenomenet dansebandmusikk og den sosiale konteksten som dansebandmusikken brukes, formidles og omtales i, noe som står sentralt i analyser av kulturelle felt i Bourdieusk forstand (Bourdieu 1993, 2000).

Det empiriske materialet er samlet inn og analysert med utgangspunkt i et metodedesign som er fundert på generelle kvalitative kunnskaps- og metodeidealer (jf. for eksempel Alvesson og Sköldbberg 2008, Denzin og Lincoln 2005, Fangen 2004, Gubrium og Holstein 1997, Hammersley og Atkinson 1996, Kvale og Brinkmann 2009, Repstad 2007). Det metodiske opplegget i prosjektet er videre utformet i tråd med en mer spesifikk fagtilhørighet og teoretisk posisjon: Som tidligere nevnt befinner jeg meg i et tverrfaglig forskningsmiljø som har tradisjon for å gjøre kvalitative empiriske studier av ulike grupper utøvere, institusjoner og praksiser i kultur- og idrettsfeltet (jf. for eksempel Augestad og Bergsgard 2007, Kleppe mfl. 2010, Langseth 2012, Lorentzen 2009b, Mangset 2004, Mangset og Røyseng 2009, Røyseng 2007, Stavrum 2009a, 2009b). Mitt prosjekt føyer seg inn i rekken av disse studiene, hvor analysene av det empiriske materialet også i større eller mindre grad henter inspirasjon fra Bourdieus teoretiske og epistemologiske perspektiver (Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1999).

Noen av de beste og mest intense øyeblikkene jeg har hatt som forsker stammer fra møtene med empirien, med feltene og menneskene som har vært gjenstand for forskning. Dette prosjektet er ikke et unntak. Jakten på dansebandfeltets distinksjoner har inneholdt mange gode stunder sammen med sjenerøse mennesker som har delt sine erfaringer og sin kunnskap med meg. Men som i alle forskningsprosjekter har metodiske erfaringer vært kilde til

frustrasjon og uklarhet også her. Dette skyldes kanskje særlig at dansebandfeltet er relativt utforsket. Selv om jeg hadde noen forutnelser om hva jeg ville finne og hvor jeg ville finne det, har det det vært helt nødvendig med en eksplorerende og fleksibel metodisk tilnærming i prosjektet. Den metodiske oppgaven kompliseres ytterligere av at feltet som skal utforskes er beheftet med visse stereotypiske oppfatninger, både knyttet til det estetiske uttrykket dansebandmusikk og til hvem de som deltar i dansebandfeltet *er* – noe som også har krevd en høy grad av bevissthet rundt empiriske valg og fortolkninger.

I det følgende kapitlet vil jeg beskrive hvordan det metodiske arbeidet i prosjektet konkret har foregått, parallelt med at jeg vil komme inn på noen overordnede refleksjoner knyttet til den kvalitative forskningsprosessen. Det vil også dukke opp refleksjoner knyttet til metodiske valg og utfordringer andre steder i avhandlingen enn her. Både i de empiriske analysekapitlene (kapittel 4, 5 og 6) og i de avsluttende diskusjonene (kapittel 7) vil metodespørsmål bli berørt. I de metodiske underveis-refleksjonene tematiseres alt fra forholdet mellom forskeren og informantene til etiske og praktiske utfordringer knyttet til det å gjøre deltakende observasjon. I disse tilfellene tar jeg utgangspunkt i spesifikke feltarbeidsepisoder som henger sammen med de respektive kapitlenes hovedtema, enten det er festivaler, smaksdistinksjoner eller kvalitetsforståelser det handler om. At jeg har valgt å organisere metodediskusjonen i avhandlingen slik, bunner i en grunnleggende erkjennelse av metodens karakter. For når man gjør deltakende observasjon, er det ikke alltid så klart hvorvidt observasjoner og funn handler om metode, analyse og/eller teori. I denne forskningsprosessen henger metodiske, analytiske og teoretiske innsikter sammen på en måte som gjør at det ikke alltid er like hensiktsmessig å skille dem ut i adskilte teori-, metode- eller analysedeler. Dette også i tråd med klassiske antropologiske forståelser av feltarbeid som metode (Fangen 2004, Nielsen 1996, Wadel 1991) og med Bourdieus beskrivelser av idealer for empirisk forskning (Bourdieu 1977, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1999).

2.1 Deltakende observasjon

Et viktig premiss og utgangspunkt for dette prosjektet var å få dansebandfeltet selv i tale. Jeg ville snakke med dem som hører på, danser til og lager dansebandmusikk, og jeg ville være til stede der dansebandmusikken framføres, for i samarbeid med feltets deltakere selv se og erfare hva det er som foregår der. Størstedelen av det empiriske materialet er derfor samlet inn gjennom deltakende observasjon på ulike arenaer i dansebandfeltet. Forskningsspørsmålene og mine målsettinger om å komme «innenfor» et felt jeg ikke kjente fra før, gjorde det helt

nødvendig å benytte en metodisk innfallsvinkel som gir andre og mer omfattende data enn hva man kan skaffe til veie gjennom for eksempel utelukkende å gjøre en intervjuundersøkelse. Forståelsen av at deltakende observasjon er en hensiktsmessig metode for å studere det som (for forskeren eller forskningen) framstår som ukjente sosiale og/eller kulturelle kontekster, ligger som kjent særlig til grunn for antropologiske studier, hvor dette tradisjonelt sett har vært og fremdeles er den sentrale metoden (jf. for eksempel Fangen 2004, Hylland Eriksen 2010, Nielsen 1996, Rugkåsa og Thorsen 2003). Også innenfor fagtradisjoner som kulturvitenskap og/eller etnologi er deltakende observasjon en velbrukt metode i studier av hverdagskultur og folkelig kultur (jf. for eksempel Ehn og Klein 1994, Ehn og Löfgren 1996, Ehn og Löfgren 2002, Gustavsson 2005, Kaijser og Öhlander 1999, Lundberg og Ternhag 2002).

Ifølge antropologen Cato Wadel innebærer deltakende observasjon kort sagt «at forskere oppholder seg blant de folk de vil studere i deres naturlige omgivelser. En prøver å observere direkte den samhandling som finner sted mellom folk, og en prøver selv å delta i så mye av denne samhandlingen som mulig» (1991:9). Gjennom å være sammen med personene man skal forske på, observere dem, snakke med dem og så langt som mulig delta i deres aktiviteter og gjøremål, har man som forsker en ambisjon om å få bred tilgang til hva som foregår i et felt eller blant en gruppe mennesker. Gjennom deltakende observasjon får man tilgang til flere dimensjoner som kan forsvinne ved for eksempel bare å basere seg på intervjuer med enkeltpersoner hver for seg (jf. for eksempel Fangen 2004:28ff, Repstad 2007:33ff). Én dimensjon handler om fysiske, materielle og romlige omgivelser. I mitt tilfelle har det vært særlig aktuelt å beskrive og analysere karakteristiske trekk ved arenaer og steder der dansebandmusikk utøves og formidles: Hvordan ser det for eksempel ut på festivalområder, i lokaler hvor det avholdes dansegallaer, på scenen, på dansegulvet eller på festivalcampingen? Gjennom deltakende observasjon får man også tilgang til andre fysiske elementer og rekvisitter i feltet, i mitt tilfelle gjelder dette for eksempel klær, mat, instrumenter, campingvogner, biler, blader, cd 'er, plakater, filmer, nettsider mm.

En annen dimensjon som muliggjøres gjennom deltakende observasjon er studier av relasjoner og samhandling. I dansebandfeltet må man anta at dansing og spilling er helt sentrale aktiviteter. For å vite noe om hvordan de som danser til eller digger danseband forholder seg til og bruker dansebandmusikken er det avgjørende å være til stede på arenaer der man kan få innblikk i dette, for eksempel på dansebandfestivaler, dansegallaer og/eller dansekurs. En siste fordel med deltakende observasjon som metode som jeg vil nevne her er

tilgangen til forholdet mellom prat og handling, det vil si forholdet mellom det informanter *sier* at de gjør og det de *gjør*. I kvalitative intervjuer presenteres forskeren for informantens subjektive fortolkning av situasjoner og hendelser, med utgangspunkt i spørsmål eller tema som i større eller mindre grad bringes på bane av den som intervjuer. Selv om forskeren på ingen måte er usynlig når hun gjør deltakende observasjon, og forskningssituasjonen på langt nær er upåvirket av observatøren, gir deltakende observasjon likevel tilgang til hva folk gjør i sammenhenger som ikke er strukturert av forskeren i like stor grad som i kvalitative intervjuer. Gjennom deltakende observasjon får man således tilgang til data som går utover den enkelte informants subjektive perspektiv, og som gir informasjon om dimensjoner ved de sosiale omgivelsene som studeres. Som forsker får man ikke tilgang til slike dimensjoner gjennom intervjuer med enkeltpersoner hver for seg (Fangen 2004:31).

2.1.1 Når og hvor

Et utgangspunkt for å sirkle inn dansebandfeltet i Norge empirisk og analytisk for meg var selve dansebandmusikken. Dansebandmusikken kan forstås som et estetisk fenomen som inngår i ulike relasjoner til ulike personer/aktører og steder/arenaer på ulike tidspunkt gjennom året. Dansebandfeltets aktører og begivenheter befinner seg således ikke kontinuerlig på ett sted. Feltet består av et nettverk av steder som er mer eller mindre forbundet med hverandre, hvor både fysiske (festivalarena, dansehalla, festivalcamping) og virtuelle (nettsider, videoer, radioprogrammer) arenaer inngår. Med antropologiske begreper kan man si at feltet er multilokalt eller «multi-sited» (jf. for eksempel Falzon 2009, Fangen 2005, Hannerz 2006, Marcus 1998). I kontrast til klassiske idealer om antropologiske observasjonsstudier (jf. for eksempel Frøystad 2003, Hylland Eriksen 2010, Nielsen 1996) var det på bakgrunn av dansebandfeltets multilokalitet ikke mulig for meg å reise til selve dansebandstedet for å treffe «hele» dansebandfolket og oppholde meg der over lengre tid, for eksempel sammenhengende i et år. Utgangspunktet mitt var at deltakende observasjon i dette tilfellet måtte skje gjennom tilstedeværelse på forskjellige arenaer og arrangementer på ulike tidspunkt av året, med pauser eller såkalte «fieldbreaks» (Fangen 2004) mellom hver tidsperiode. Fordelene med å gjøre det som hos Fangen (2005) også omtales som et «jojo-feltarbeid», er at man da kan gjøre foreløpige analyser og tolkninger av data, slik at den metodiske strategien eventuelt kan innrettes annerledes og revurderes underveis. I tillegg kan ensomheten og slitet knyttet til det å gjøre deltakende observasjon – en velkjent antropologisk problemstilling (jf. for eksempel Fangen 2004, Nielsen 1996, Repstad 2007, Rugkåsa og Thorsen 2003), oppleves mindre gjennom denne organiseringen av arbeidet, fordi forskeren i

stor grad kan opprettholde sitt «vanlige» liv ved siden av forskningsarbeidet. Ulempene med å gjøre det på denne måten er at det oppstår stadige brudd i kontakten med feltet. En annen utfordring ved denne typen deltakende observasjon er at man ikke får innblikk i det som foregår i tiden mellom de periodene man er til stede i felten. I mitt tilfelle var imidlertid heller ikke informantene samlet i disse periodene, så denne problematikken hadde vært mer presserende hvis jeg for eksempel gjorde feltarbeid i en fastere institusjon eller organisasjon der de samme personene er mer kontinuerlig samlet, for eksempel på en arbeidsplass eller i en skoleklasse.

En utfordring for multilokale feltundersøkelser som tar utgangspunkt i et fenomen som er såpass diffust organisert som i dette tilfellet, er å definere og avgrense feltet på måte som gjør at man får tilgang til steder og personer som er relevante og som vil gi gode data om det en er interessert i. I starten av dette prosjektet var det ikke helt opplagt hva som ville være de beste stedene å gjøre deltakende observasjon av dansebandfeltet. Det var heller ikke klart hvordan jeg som utenforstående best skulle få tilgang til feltets sentrale aktører og arenaer. Med utgangspunkt i den informasjonen jeg hadde fra medieoppslag, nettsider og tilgjengelig forskning prøvde jeg først å kartlegge hva som så ut til å være sentrale arrangementer, artister og personer i dansebandmiljøet. Jeg forhørte meg i tillegg med en bekjent av meg som er musiker med kjennskap til forskjellige danseband og dansebandmusikere, om hvilke arrangementer, artister og personer som han anså som de viktigste. På tidspunktet for disse innledende undersøkelsene, høsten 2007, var forskningsprosjektet om danseband ennå ikke blitt til et doktorgradsprosjekt. Det var derimot et av flere case i et forskningsprosjekt initiert av Telemarksforskning som handlet om arbeidsvilkår blant kunst- og kulturarbeidere i ulike deler av kulturfeltet. Mitt ansvar i dette prosjektet var å gjøre en casestudie av dansebandmusikere. Dataene fra casestudiet av dansebandmusikere skulle være sammenlignbare med de andre casene i prosjektet, særlig casestudien som handlet om fast ansatte musikere i et symfoniorkester.³⁵

Den innledende kontakten med forskningsfeltet ble altså gjennomført som en del av et større forskningsprosjekt, og dette prosjektets innretning førte til at de to første øktene med

³⁵ Det aktuelle forskningsprosjektet ble gjennomført av Telemarksforskning i perioden 2006-2008, innenfor rammen av et «Strategisk instituttprosjekt for kulturøkonomi og kulturarbeid», som var finansiert av Norges forskningsråd. Delprosjektet hvor studien av dansebandmusikerne inngikk hadde tittelen «Det nye kulturarbeidslivet». Delprosjektets målsetting var blant annet å rette søkelyset mot ansettelsespolitikk og sysselsettingsvilkår i ulike kunstinstitusjoner. Da dansebandprosjektet ble refinansiert og utvidet til et eget doktorgradsprosjekt, utgikk casestudien fra det opprinnelige prosjektet, som nå fokuserte utelukkende på arbeidssituasjonen til utøvende kunstnere (musikere og skuespillere) i to kunstinstitusjoner; et institusjonsteater og et symfoniorkester. Prosjektet resulterte i flere publikasjoner (Kleppe mfl. 2010, Mangset mfl. 2012).

deltakende observasjon hovedsakelig var orientert mot musikersiden av dansebandfeltet, det vil si mot dansebandmusikernes praksiser, arbeidsvilkår og motivasjoner. Siden de to første feltarbeidsøktene ble gjennomført som en del av dette større prosjektet, ble de også gjort i samarbeid med daværende kollega ved Telemarksforskning, Sigrid Røyseng. Sammen gjorde vi deltakende observasjon på to arrangementer høsten 2007. De to arrangementene vi deltok på, var først en dansegalla på et høyfjellshotell i Sør-Norge, før vi deretter var med på et såkalt «dansecruise» på «Danskebåten», på en tur fra Oslo til Hirtshals.

Dansegalla er betegnelsen på enkeltstående dansebandarrangementer som foregår gjennom hele året, uavhengig av de store dansefestivalene. Dansegallaer avholdes gjerne i idrettshaller og/eller samfunnshus eller på hoteller. Hovedaktiviteten på dansegallaer er dansing til dansebandmusikk, med alt fra ett til tre-fire forskjellige danseband.³⁶ Flere av de ulike båtene som går i rute mellom Norge og Danmark og Norge og Tyskland er også åsteder for viktige dansebandarrangementer. Disse arrangementene omtales gjerne som *dansecruise*, og kan forstås som en slags dansefestival i miniformat. Som regel er det fra ett til tre danseband som spiller til dans om kvelden, mens man resten av båtreisen bedriver andre aktiviteter som tax-free-shopping, spising av god mat og sosialt samvær med dansere og dansebandfans. Fanklubbene til de ulike dansebandene er ofte med på disse turene, og det arrangeres gjerne egne bussreiser fra ulike steder rundt om i landet til dansecruisene. Festing, i betydningen konsumering av alkohol, er også en viktig ingrediens for mange deltakere på disse turene.³⁷

På den første dansegallaen hvor jeg og min kollega gjorde deltakende observasjon, var det et av de mest kjente norske dansebandene som spilte opp til dans. Det samme dansebandet spilte også på dansecruiset som vi overvar seinere på høsten, der det i tillegg var et annet og (for oss) mindre kjent danseband på plakaten. På begge de to arrangementene var vi til stede fra start til slutt. Vi gjorde deltakende observasjon både i selve danselokalet når dansebandene stod på scenen, og i tilknytning til andre aktiviteter på arrangementene, som for eksempel måltider i spisesalen på høyfjellshotellet – eller sosialt samvær i puben på «Danskebåten», i påvente av kveldens dans. På dansegallaen gjorde vi også et lengre intervju med en av musikerne i dansebandet som var til stede. Dette intervjuet ble viktig for den videre datainnsamlingen, siden musikeren både der og da, men også i etterkant via epost, kom med

³⁶ For mer informasjon om hva en dansegalla er, se beskrivelser og bilder fra aktuelle dansegallaer på nettsidene til De Dansegilde: www.dd.no og lister over hvilke danseband som spiller hvor på nettsidene til radioprogrammet «På dansefot»: www.nrk.no/dansefot/.

³⁷ For eksempler på omtaler av dansebandarrangementer på båt, se for eksempel http://www.colorline.no/skip_og_ruter/oslo_-_kiel/temacruise/s_ndagsdans og <http://www.mamut.net/liljedal/subdet88.htm>.

tips om potensielle informanter og relevante tema som han syntes vi burde fokusere på i det videre arbeidet. På dansebruket kom vi også i kontakt med lederen av fanklubben til det ene dansebandet som spilte, noe som gav oss viktig informasjon om hvilke typer folk som ferdes i dansebandfeltet.³⁸ Den første datainnsamlingen dannet således et viktig grunnlag i arbeidet med å videreutvikle det som opprinnelig var en casestudie av dansebandmusikere, til å bli et større doktorgradsprosjekt om dansebandkultur generelt.

Våren 2008 ble det klart at forskningsprosjektet om danseband skulle utvides til et doktorgradsprosjekt. På bakgrunn av informasjonen jeg hadde fra de to første øktene med deltakende observasjon, gjorde jeg helt i starten av doktorgradsprosjektet noen flere enkeltintervjuer med det jeg anså som sentrale aktører i dansebandfeltet; nærmere bestemt med to arrangører, en journalist og en musiker.³⁹ Ut fra kombinasjonen av dataene jeg hadde fra før og informasjonen som kom fram i de innledende intervjuene, bestemte jeg meg for at den deltakende observasjonen videre i prosjektet skulle konsentreres om de to største dansebandfestivalene i Norge; Seljordfestivalen i Seljord i Telemark og Dansefestivalen i Sel i Gudbrandsdalen.⁴⁰ Som jeg skal komme tilbake til seinere i avhandlingen, er sommeren høysesongen i dansebandfeltet, og de aller viktigste begivenhetene i sommersesongen og i dansebandåret er dansefestivalene. Her samles ulike aktører – både dansere, fans, musikere og bransjefolk, på samme sted over en intensivt periode for å danse, høre på musikk, spille, feste og være sammen. Jeg antok at jeg gjennom å være til stede på de to største festivalene ville få gode muligheter til effektivt å samle inn mye relevant empiri på kort tid. Det finnes også flere andre festivaler enn de to jeg har gjort mitt hovedfeltarbeid på, men det er festivalene i Sel og Seljord som er gjenstand for mest oppmerksomhet, diskusjon og omtale, både i dansebandmediene og blant artistene og publikum, og det er disse to festivalene som alle andre dansebandfestivaler og arrangementer blir målt opp mot og sammenlignet med.⁴¹

I juli 2008 gjorde jeg et innledende besøk på Seljordfestivalen. Min kollega Sigrid Røyseng var også med på denne turen. Dette festivalbesøket anså jeg som forberedelse til hoveddelen av datainnsamlingen, som skulle gjennomføres på festivalene i Seljord og Sel i juli i 2009 og i juli i 2010. Det var imidlertid fremdeles viktig å få et inntrykk av hvordan det var å være på andre arrangementer på andre tidspunkt av året enn festivalene, så i april 2009 deltok jeg på ei

³⁸ For mer informasjon om informantutvalg, se kapittel 2.2.

³⁹ For mer om informantene og intervjuenes form og innhold, se kapittel 2.2.

⁴⁰ Se www.seljordfestivalen.no og www.dansefestivalen.no for mer informasjon om de to festivalene.

⁴¹ I 2012 ble det for eksempel arrangert dansefestivaler på Gol (www.golcamp.no), Storås (www.storaasdans.com), Tromsø (www.lsbooking.no/dokumenter/jpg/TromsoDansefestival2012.jpg) og i Målselv (www.maalselvfossen.no).

dansehelg på et høyfjellshotell som ble arrangert av bransjebladet De Danseglyde. I tillegg deltok jeg på et dansecruise på en båt mellom Oslo og Kiel, i oktober 2009. Dansecruiset til Kiel fulgte samme mal som båturen jeg og min kollega deltok på i 2007, der det også var to danseband som spilte til dans om kvelden, mens man på dagtid brukte tiden til shopping og sosialisering med andre dansebandinteresserte. Dansehelgen besto av to kvelder med dansegalla med to forskjellige danseband, og det ble også arrangert et dansekurs over tre dager samme helg. I tillegg var flere viktige bransjeaktører til stede på arrangementet, for eksempel danseinstruktører, musikere og dansebandjournalister. Dette viste seg å være svært viktig for det videre feltarbeidet, da jeg under denne dansehelgen kom i kontakt med flere av de som skulle bli sentrale nøkkelinformanter for meg i det videre arbeidet (jf. kapittel 2.1.2 om tilgang).

I perioden fra oktober 2007 til og med juli 2010 gjennomførte jeg totalt ni perioder med deltakende observasjon, fordelt på like mange arrangementer. Jeg var til stede på fem norske dansefestivaler, to dansecruise på båter som går i rute mellom Norge og henholdsvis Danmark og Tyskland, én dansegalla på et høyfjellshotell og én dansehelg med dansegalla og dansekurs på et høyfjellshotell. Lengden på hver periode med deltakende observasjon har variert fra to til seks døgn, alt etter lengden på det aktuelle arrangementet. Den totale lengden på den deltakende observasjonen i prosjektet er 28 døgn. Grunnen til at jeg deler inn feltarbeidsøktene i antall døgn og ikke dager, er at alle øktene med datainnsamling var svært intensive. Den deltakende observasjonen foregikk som regel kontinuerlig fra tidlig om morgenen til seint på natta, siden jeg var sammen med informanter og deltok i aktiviteter sammen med dem på alt fra festivalfrokosten til dansens slutt, og gjerne også på festen etter at selve dansen var over.

Tabell 1 Oversikt over deltakende observasjon, spesifisert på type arrangement og antall døgn:

Når	Type arrangement	Hvor	Antall døgn
Oktober 2007	Dansegalla	Høyfjellshotell i Sør-Norge	2
Desember 2007	Dansecruise	Båt mellom Oslo og Hirtshals	2
Juli 2008	Dansefestival	Seljord	2
April 2009	Dansehelg/dansekurs	Høyfjellshotell i Sør-Norge	3
Juli 2009	Dansefestival	Seljord	3

Juli 2009	Dansefestival	Sel	6
Oktober 2009	Dansecruise	Båt mellom Oslo og Kiel	3
Juli 2010	Dansefestival	Seljord	4
Juli 2010	Dansefestival	Sel	3
Totalt antall døgn			28

2.1.2 Tilgangen til feltet

Når jeg gjorde deltakende observasjon bestod aktivitetene mine enkelt sagt av å være til stede på dansebandarrangementene for å observere hva som foregikk der, og samtidig prøve å være med på så mye som mulig av det som skjedde. Det handlet for eksempel særlig om å være til stede i de lokalene og på de arenaene der dansinga til dansebandmusikken foregikk. Der kunne jeg se og høre på forskjellige danseband og artister og deres respektive publikummere, og jeg kunne observere og/eller ta del i dansen. På dansebandfestivalene handlet det ellers mye om å være til stede på festivalområdet og festivalcampingen, og om å være sammen med folk der, mens de spiste, slappet av og/eller festet. Jeg deltok også på diverse aktiviteter som ble arrangert på dagtid på festivalene, for eksempel dansekurs.⁴² Det mest utfordrende ved å benytte seg av deltakende observasjon som forskningsmetode handler imidlertid ikke om hvilke aktiviteter man skal observere og ta del i. For min del var dette nokså innlysende, siden dansebandarrangementene inneholder forholdsvis bestemte aktiviteter, som foregår over avgrensede tidsperioder og på avgrensede steder. En større utfordring ved å gjøre deltakende observasjon handler om å få tilgang til feltet – og ikke minst få tilgang til personer og informanter som kan gi den informasjonen man behøver for å få svar på problemstillingene som skal undersøkes (jf. Fangen 2004:54ff, Repstad 2007:44ff).

De innledende feltarbeidene i 2007 (dansegalla, dansecruise) og 2008 (dansefestival) som jeg gjorde sammen med min kollega, resulterte ikke i spesielt god kontakt med særlig mange personer, med unntak av dansebandmusikeren som vi gjorde et langt intervju med på den første dansegallaen. Vi opplevde både dansecruiset og dansebandfestivalen som ganske uoversiktlige arrangementer. Vi fikk et tydelig inntrykk av atmosfæren og opplegget på arrangementene, men det var ikke så lett å komme i kontakt med folk. Det var også litt uklart

⁴² For mer om dansefestivalens aktiviteter og organisering, se kapittel 4.

for oss om de vi kom i kontakt med bare var tilfeldig innom på arrangementet, eller om de var mer dedikerte fans eller tilhørere. Særlig på den første dansebandfestivalen følte vi oss ganske utenfor. Vi ble nesten ikke bydd opp til dans; vi følte oss nærmest som «veggpryd». Dette skilte seg fra den første dansegallaen vi var med på: Der var det lettere å ta del i festen – vi ble for eksempel kjent med et par menn, som vartet oss opp og var sammen med oss det meste av kvelden, både på dansegulvet og ved baren. Der og da på dansebandfestivalen var det litt uklart for oss hvorfor vi var helt utenfor synsranden til de tilstedeværende. I ettertid vet jeg at de ulike erfaringene handler om ulike koder for væremåter på ulike arrangementer i feltet. Mens en enkeltstående dansegalla på et lite sted i bygde-Norge har mange likhetstrekk med tradisjonelle «bygdefester», hvor det er mange ulike typer som deltar på festen, og hvor «festing» i form av inntak av alkohol er et vel så tydelig element som det å danse til eller høre på musikken, er dansebandfestivalene mer tilrettelagt for de dedikerte danserne og dansebandlytterne. *Dansing* er dessuten det helt sentrale på dansefestivalen. I og med at vi verken hadde danseklær eller dansesko på, og heller ikke var særlig aktive eller tok egne initiativer på dansegulvet for å vise våre omgivelser at vi hadde «dansekapitalen» inne, ble vi ikke oppfattet som aktuelle dansepartnere på dansebandfestivalen.⁴³

Vendepunktet i forhold til det å få tilgang til forskningsfeltet kom da jeg deltok på en dansehelg våren 2009. I forkant av arrangementet tok jeg kontakt med to av arrangørene for å forhøre meg om det var greit at jeg deltok; dette var én representant for bladet *De Danseglyde*, og én representant for danseinstruktørene som skulle holde dansekurs på arrangementet. Begge uttrykte positiv interesse for at jeg skulle forske på danseband, og de ønsket meg velkommen til å være med. På dette arrangementet kom jeg i kontakt med flere av de som seinere skulle bli mine nøkkelinformanter. Dette var personer som jeg traff igjen på alle de påfølgende fire festivalene jeg deltok på i 2009 og 2010.⁴⁴ Dansehelgen var et arrangement som samlet mange dedikerte dansere til dansegalla og dansekurs: Det var for eksempel representanter fra flere danseklubber til stede, i tillegg til at flere av journalistene og bidragsyterne til magasinet *De Danseglyde* også deltok. Arrangementet var betraktelig mer oversiktlig enn de store festivalene, og jeg fikk tilgang til mye informasjon både underveis i dansekursene jeg deltok på og i mer uformelle situasjoner, for eksempel ved matbordet på hotellet hvor arrangementet fant sted. Mens jeg var på dansehelgen, ble jeg også intervjuet av en av journalistene i *De Danseglyde*, noe som resulterte i en liten presentasjon av meg og

⁴³ Se kapittel 5 for mer om dansegulvets regler og dansekutyme.

⁴⁴ For mer om informantutvalg, se kapittel 2.2.1.

prosjektet mitt i det påfølgende «festivalnummeret» av bladet. Under overskriften «Doktor i danseband» stod det blant annet at

Du vil kanskje stifte nærmere bekjentskap med denne dama under en av sommerens festivaler. Hun kommer nemlig til å arbeide i felten under sommerens mange festivaler, og hun trenger kanskje å bli mer kjent med akkurat deg, for å kunne samle trådene og helheten før hun disputerer om noen år. Doktorgrad i Dansebandkultur – det er så langt ikke veldig utbredt. Vi i DD ønsker lykke til, og vil i denne perioden følge opp utover høsten! (De Danseglade nr. 3/2009, s. 19).

Da jeg deltok på dansefestivalene sommeren samme år, var det flere personer som refererte til denne reportasjen når jeg introduserte meg for dem: «Åja, det er du fra det bladet», kunne de for eksempel si. Det at de hadde lest om at jeg var forsker og at jeg skulle være til stede på festivalene for å samle data, gjorde det således lettere for meg å få kontakt med informanter. På de påfølgende festivalene møtte jeg også igjen flere av dem jeg hadde blitt kjent med på dansehelgen, og via disse ble jeg tatt med på diverse aktiviteter, og jeg ble også stadig introdusert for nye personer. Mange av disse gav uttrykk for at de allerede hadde hørt om meg via andre, eller at de hadde lest om meg i bladet. Deltakelsen på dansehelgen og kontakten med de sentrale personene som var til stede der, fungerte altså som en helt avgjørende portåpning til dansebandfeltet. Det å få tilgang via kontakt med sentrale aktører i et felt omtales også i metodelitteraturen som en vanlig strategi for feltarbeidsstudier (jf. for eksempel Fangen 2004, Repstad 2007). Fangen (2004) advarer imidlertid mot å la portvokternes fortellinger om feltet være eneste kilde til informasjon, da disse ofte kan ha sterke interesser av å framheve visse sider ved et miljø eller en gruppe framfor andre. Som jeg skal komme inn på i kapittel 2.2 om informantutvalg, har jeg i dette tilfellet mange ulike stemmer og perspektiver representert i materialet mitt utover disse portvokterne, så faren for skeivheter i materialet bør således være betraktelig redusert.

Som jeg skal diskutere flere steder i avhandlingen, var det også visse sider ved min institusjonelle tilhørighet og meg som person som påvirket tilgangen til informantene. Jeg merket for eksempel raskt at det var en fordel å kunne si at jeg kommer fra ei lita trøndersk bygd. Det stod også nevnt i reportasjen i De Danseglade at jeg kommer fra Verran i Nord-Trøndelag. Trønderdialekten og bygdebakgrunnen min ble flere ganger eksplisitt trukket fram som noe positivt av informantene, da de mente at dette er en bakgrunn som samsvarer med den som mange av de som befinner seg i dansebandfeltet selv har. Min rurale trønderbakgrunn innebærer også at jeg i min barndom og ungdom har deltatt på diverse swingkurs og dansefester. Min evne til å danse swing på en noenlunde habil måte var også en

faktor som gjorde at jeg fikk bedre innpass hos noen informanter. Etter at jeg via deltakelse på et dansekurs som ble arrangert i tilknytning til et dansebandarrangement synliggjorde at jeg kunne danse, ble jeg for eksempel oftere bydd opp til dans enn hva jeg hadde blitt i starten. En annen fordel har vært min tilknytning til en høgskole i distrikts-Norge. Mens jeg tidligere har erfart at det for eksempel i en evaluering av samtidsopera (Røyseng og Stavrum 2007, Stavrum og Røyseng 2010) ikke nødvendigvis var en fordel å være forsker fra et regionalt forskningsinstitutt beliggende i ei bygd som verken kan karakteriseres som en akademisk eller kunstnerisk metropol, har det i dansebandprosjektet vært en fordel å presentere seg som forsker fra Høgskolen i Telemark, en høgskole som ligger i Bø, bare tre mil unna en av de største dansebandfestivalene, Seljordfestivalen i Seljord. Min bygdebakgrunn, dialekt og tilhørighet til en høgskole tror jeg totalt sett har bidratt til å forenkle tilgangen til feltet.

Andre sider ved min bakgrunn og person var jeg imidlertid mer usikker på om ville slå an blant informantene. Dette gjaldt for eksempel min musikksmak og min egen musikalske bakgrunn og erfaring. For selv om dansebandmusikk ikke nødvendigvis står så fjernt fra min sosiale bakgrunn som oppvokst i et bonde- og arbeiderklassesamfunn i ei bygd i Nord-Trøndelag, er ikke dansebandmusikk noe jeg pleier å høre på. Jeg har heller ikke for vane å delta på dansebandfestivaler eller dansegallaer. Akademiske studier av musikk og egen musikalsk utøving i andre musikksjangere (for eksempel jazz og kirkemusikk) har ført meg inn i sosiale miljøer hvor danseband slett ikke er den foretrukne musikken – snarere tvert imot. Det var for eksempel påfallende at til tross for at en stor del av feltarbeidet mitt foregikk i Seljord, i kort geografisk avstand fra mitt bo- og arbeidssted Bø, traff jeg ingen av mine akademikerkolleger eller medmusikanter på dansebandfestivalen. Danseband er ikke gjengs musikk for kulturforskere eller andre i min omgangskrets, ei heller for meg.

Som jeg skal komme tilbake til i analysen av dansebandfeltets estetiske distinksjoner (i kapittel 6), var det en utfordring at jeg underveis i datainnsamlingen måtte høre mye på en musikksjanger som jeg egentlig ikke liker så godt. Når informantene i etterkant av festivalkveldenes opptredener spurte meg hvilket danseband jeg hadde likt best, var det noen ganger vanskelig for meg å svare tydelig på spørsmålet. Hvis det var tilfelle at jeg ikke hadde noen favoritter blant kveldens band, prøvde jeg heller å trekke fram de artistene som jeg så hadde skapt mye liv foran scenen eller på dansegulvet, eller jeg komplimenterte de dansebandene hvor jeg hadde latt meg imponere av dyktige enkeltmusikere. Bare etter kort tid med datainnsamling, forstod jeg at folk som er «fine på det» eller driver med «sære» former for musikk og kultur ikke vurderes spesielt positivt i dansebandfeltet, så jeg var redd for at om

jeg snakket for mye om min affinitet til musikk sjangere som av noen vil forstås i slike termer, ville tilgangen til informanter og data bli dårligere. Jeg ville ikke bli oppfattet som en «forståsegpåer» eller en person som «tror jeg er noe». På direkte spørsmål fra informantene om generell musikksmak og musikkbruk, la jeg imidlertid ikke skjul på at jeg lytter langt mer på andre musikk sjangere enn på dansebandmusikk. For å unngå å bli oppfattet som «sær», prøvde jeg i slike situasjoner å vri diskusjonen mot at jeg gjerne ville lære mer om dansebandmusikk, og om at jeg derfor ville vite hva de likte best og hvorfor de likte visse danseband til fordel for andre. Til tross for dette, min kunnskap om hva det vil si å spille i band og hvordan det erfares å stå på en scene, kom godt med i samtalen og intervjuene med dansebandmusikerne. Med dem kunne jeg for eksempel diskutere musikalsk-tekniske ting på en annen måte enn med publikummerne, og i slike sammenhenger var det ikke nødvendig å legge skjul på hvilken erfaring jeg hadde fra andre musikk sjangere.

De fleste jeg kom i kontakt med på feltarbeid – men kanskje særlig ulike bransjeaktører (journalister, musikere og representanter fra plateselskaper mfl.) uttrykte samlet sett stor begeistring for at jeg skulle forske på danseband. Noen omtalte meg som «Doktor danseband», og én gang var det en som ropte ut foran alle de som satt i den såkalte «Tyldenbua»⁴⁵: «Se her dere, hun her skal bli professor i danseband!». Dette vakte stor latter fra de tilstedeværende. Som jeg skal diskutere seinere i avhandlingen, var det ganske vanlig at møtene med informantene var omgitt av latter og spøk, særlig knyttet til ulike sider ved forholdet mellom meg og informantene (se mer om dette i kapittel 3 og 5). I møtet med meg var det videre mange som framhevet at de var veldig glade for at noen endelig vil «ta tak i dette», slik at det en gang for alle kan «motbevises» at danseband er sånn eller sånn. Innforstått handlet dette om at de ønsket at jeg skulle imøtegå de mange stereotype og fordomsfulle bildene av dansebandmusikk og dansebandfolk som er i omløp i offentligheten. Dette påtrykket fra feltet om å få meg til fortelle en positiv og anerkjennende historie om dem var noe som jeg av og til kunne føle et visst ubehag ved. Jeg hadde i utgangspunktet ikke så lyst til å tematisere eventuelle forestillinger om danseband som noe «harry» eller «utskjelt». Målsettingen min var jo å forsøke å befri meg fra slike forestillinger og analysere feltet med utgangspunkt i interne erfaringen av å delta i dansebandfelleskapet. Denne strategien endret seg imidlertid noe, i takt med at feltets aktører stadig tok opp sitt offentlige image i samtaler

⁴⁵ Tyldenbua er et telt på dansebandfestivalområdet hvor man kan møte artister og ansatte fra plateselskapet Tylden. For mer om hva som foregår i Tyldenbua og hvilken funksjon den har på festivalen, se kapittel 4.

med meg. Forholdet mellom interne og eksterne oppfatninger av danseband vil også bli tematisert i teorigen i neste kapittel (se kapittel 3).

Samtidig som jeg fikk mye positiv respons, var det også noen som stilte kritiske spørsmål til min tilstedeværelse. I det samme nummeret av *De Danseglade* som jeg ble intervjuet om prosjektet mitt, var det for eksempel en av de faste spaltistene i bladet som problematiserte at danseband skulle forskes på, og med utgangspunkt i hans møte med meg på dansehelgen ble det diskutert hvorvidt «denne forskerdama» stilte «fordomsfulle spørsmål» eller bare var «en smule uvitende» (*De Danseglade* nr. 3/2009, s. 26 og 27). Han konkluderte likevel med at spørsmålene fra meg også «viser at noen er interessert i å lære noe, de viser at det er noen som prøver å finne ut noe, det er faktisk noen som prøver å gjøre noe med sine fordommer og mangel på kunnskap» – og videre at dansebandmiljøet «faktisk har noe å være stolt over» (samme sted). Selv om jeg etter dette stort sett fikk ta del i det meste mens jeg var på feltarbeid, i alt fra måltider, til dansing og nachspiel i campingvogna på festivalcampingen, så blandet begeistringen over å ha en forsker til stede seg av og til med en viss usikkerhet knyttet til hva en forsker er og hva en forsker gjør. Jeg fikk for eksempel mange spørsmål om hvorfor jeg skulle forske på danseband, hvordan jeg skulle gjøre det, og om hva jeg var «ute etter». I klargjøringen av mine hensikter forsøkte jeg å ordlegge meg så nøytralt som mulig: Jeg framhevet generelle ting som at jeg ønsket å vite mer om danseband fordi det er viktig og interessant å få fram ny kunnskap om et område som ikke er utforsket fra før, eller jeg viste til høye salgstall og stor utbredelse og sa at det er viktig å finne ut mer om et så populært fenomen som dette. Jeg understreket også at jeg var på jakt etter alt de måtte ha å si om sin dansebandinteresse, uten å legge bestemte føringer utover det. På denne måten forsøkte jeg også å unngå å forplikte meg overfor informantene til å gjøre bestemte tolkninger av det empiriske materialet. Hvorvidt dette gav meg bedre tilgang eller ikke er usikkert, men den sterke erfaringen av informantenes bevissthet omkring min tilstedeværelse og mine hensikter førte til at jeg brukte mye tid på å reflektere rundt hvordan dansebandfeltets oppfatninger av seg selv henger sammen med eksterne forståelser av seg selv.⁴⁶

2.1.3 Feltnotater

Den deltakende observasjonen er først og fremst dokumentert gjennom feltnotater. Jeg har også delvis dokumentert feltoppholdene gjennom bilder tatt med mobilkamera og gjennom å ta vare på programmer, plakater og brosjyrer fra de respektive arrangementene jeg deltok på.

⁴⁶ Se også teorigen i kapittel 3.

Det er likevel feltnotatene som er den viktigste kilden til empiri fra oppholdene mine på de ulike dansebandarrangementene.

I feltnotatene har jeg prøvd å gi så nøyaktige beskrivelser som mulig av hva jeg foretok meg, hvem jeg var sammen med og hva jeg snakket med folk om. Notatene inneholder også omfattende beskrivelser av de fysiske og materielle omgivelsene på dansebandarrangementene; det vil si beskrivelser av hvordan dansearenaer, scener og campingområdene ser ut og er organisert, hva folk har på seg, hva de spiser og drikker osv. Endelig inneholder notatene også beskrivelser av informantene, av hvem de er, hva de gjør, hvem som er sammen med hvem, og hvordan de omtaler seg selv og andre. Som jeg skal komme tilbake til i kapittel 2.2.2, inneholder feltnotatene også en god del referater fra samtaler med informanter. I feltnotatene har jeg i tillegg inkludert refleksjoner om mine følelser og erfaringer knyttet til det å få tilgang til informanter og informasjon. Jeg har ikke fulgt noen streng teknisk mal i føringen av feltnotatene, men jeg har brukt Spradleys huskeliste for feltnotater som et utgangspunkt:

- 1) Rom: det fysiske stedet.
- 2) Aktør: hvem som er involvert.
- 3) Aktivitet: en serie sammenhengende handlinger som personer utfører.
- 4) Objekt: de fysiske gjenstander som er til stede.
- 5) Handling: enkelthandlinger som personer gjør.
- 6) Hendelse: en serie sammenhengende aktiviteter som personer utfører.
- 7) Tid: sekvensen av hendelser over tid.
- 8) Formål: hva noen forsøker å oppnå.
- 9) Følelse: hva som føles og kommer til uttrykk

(Sisert i Hammersley og Atkinson 1996:212-213).

Parallelt med feltnotatene som ble skrevet underveis og rett i etterkant av hvert enkelt feltopphold, førte jeg også en feltlogg. Feltloggen er en kronologisk beskrivelse av datainnsamlingsprosessen, med særlig henblikk på metodiske refleksjoner. I feltloggen har jeg også notert en del i periodene innimellom de ulike feltarbeidsoppholdene: Dette er notater om avveininger i utvalg og om hva som bør være fokus for neste feltarbeidsøkt osv., notater som ble utarbeidet i relasjon til foreløpige analyser av det allerede innsamlede materialet.

Feltnotatene er skrevet på pc. Feltarbeidsdagene var ofte travle og fylt opp av aktiviteter, særlig om ettermiddagen og kvelden, så det var en utfordring å få nok tid til å skrive notater.

Formiddagene var roligere, så som regel brukte jeg tiden tidlig på dagen til å skrive utfyllende feltnotater, basert på de mer midlertidige og stikkordsmessige notatene jeg hadde gjort dagen og kvelden før – enten med håndskrift i ei skrivebok og/eller på mobiltelefonens notatfunksjon. I feltarbeidsloggen har jeg beskrevet prosessen med å skrive feltnotater slik:

Er ute om kvelden, skriver referat dagen etter. Skrivning tar lang tid, ikke så lett å få gjort det grundig nok. Føler jeg kan skrive i det uendelige.. det er veldig unaturlig å ta fram skriveblokka og sette seg ned mens jeg snakker med folk. Jeg setter meg gjerne i en krok og skriver alene innimellom. Det funker også bra å bruke mobilen som notatblokk. Ingen reagerer på at jeg tar opp mobilen og skriver litt på den, de tror kanskje jeg skriver meldinger eller noe sånt. Har utviklet en teknikk hvor jeg først skriver ned stikkord til hendelser, samtaleemner eller episoder, enten på mobilen eller på ei skriveblokk. Disse stikkordene er utgangspunktet for det jeg skriver i feltreferatet dagen etter, utbroderer og utfyller stikkordene. Underveis mens jeg skriver om ting husker jeg stadig nye ting. Likevel ikke alltid jeg husker alt, det blir et utvalg (sitat fra feltlogg, s.7).

Proessen med først å skrive stikkordsbaserte notater for så å fylle ut med mer detaljerte beskrivelser kan sammenlignes med det som hos Emerson mfl. beskrives som «participating, observing and jotting notes» (1995:17ff). Den siste kommentaren i sitatet fra feltloggen min, om at notatene er et «utvalg», er dessuten en viktig påminnelse om karakteren ved data som samles inn gjennom deltakende observasjon og noteres ned av forskeren i etterkant. Emerson mfl. omtaler det slik:

The ethnographer's assumptions, interests, and theoretical commitments enter into every phase of writing an ethnography and influence decisions that range from selecting which events to write about to those that entail emphasizing one member's perspective on an event over those of others. The process is thus one of reflexive or dialectical interplay between theory and data whereby theory enters in at every point, shaping not only analysis but how social events come to be perceived and written up as data in the first place (Emerson mfl. 1995:167).

Dataene fra kvalitative feltarbeid ligger ikke ferdige ute i felten og venter på å bli observert og samlet inn en gang for alle av forskerne som er til stede: Kvalitative data produseres i et samspill mellom forskeren og feltet, og en rekke mer eller mindre bevisste valg fra forskerens side vil ligge til grunn for hva som forstås som relevante data, og hva som dermed inkluderes i feltnotatene. I mitt tilfelle var det analytiske fokuset på å forstå danseband som et felt i tråd med Bourdieus teoretiske feltbegrep er eksempel på noe som la føringer for hvordan jeg angrep datainnsamlingen. I den sammenheng var jeg for eksempel opptatt av å se etter hvilke ulike typer aktører som var til stede på arrangementene, hvordan relasjonene var mellom de forskjellige – og videre på hvilke distinksjoner og verdier de ulike kategoriene av informanter målbar og synliggjorde gjennom sine utsagn og handlinger.

2.2 Intervju og feltsamtaler

Som jeg skal komme tilbake til i de neste kapitlene, er det altså ulike typer folk til stede på dansebandarrangementene. Dansebandmusikere, dansere og bransjefolk er noen eksempler på grupper av deltakere som befinner seg på festivalene og de andre dansebandbegivenhetene. I tråd med målsettingen min om å belyse dansebandfeltets på en mest mulig helhetlig måte, var utgangspunktet mitt at jeg skulle forsøke å få kontakt med et så bredt informantutvalg som mulig, slik at jeg fikk ulike stemmer representert i det empiriske materialet.

2.2.1 Informantutvalg

Totalt inngår det 79 personer i informantutvalget i dette prosjektet. Av disse er det 8 personer som er intervjuet enkeltvis i periodene mellom den deltakende observasjonen på dansebandarrangementene, mens de resterende 71 informantene er personer jeg har møtt og snakket med underveis i feltarbeidet. Det er ikke alle de 79 informantene som er like sentrale. Noen av dem er personer jeg har møtt og snakket med bare én gang, mens andre er folk jeg har truffet på flere ulike arrangementer. Av de 79 informantene er det 45 jeg har møtt på flere enn ett arrangement, mens om lag halvparten av dem igjen, i overkant av 20, er personer jeg vil betegne som nøkkelinformanter. Dette er personer som jeg har vært sammen med over tid, på minst to arrangementer eller flere. Av de åtte informantene som jeg intervjuet enkeltvis mellom feltarbeidsperiodene har jeg også møtt alle bortsett fra to av dem igjen på flere av feltarbeidsarrangementene.

Informantene er rekruttert gjennom en kombinasjon av et strategisk og et mer vilkårlig utvalg. Informantene i enkeltintervjuene som jeg gjorde innimellom periodene med feltarbeid ble valgt ut på bakgrunn av informasjon om at disse representerte strategisk viktige stemmer i dansebandfeltet. Disse enkeltinformantene utgjør som nevnt åtte personer: fire av dem er musikere, to av dem er arrangører av dansebandarrangementer og én av dem er journalist. Den ene av de to arrangørene var også selv en iherdig danser og fan av dansebandmusikk. Jeg inkluderer også min bekjent som jeg snakket med i forkant av og underveis i prosjektet i denne informantgruppen (jf. kapittel 2.1.2). Selv om han ikke lenger er aktiv som dansebandmusiker, har han likevel vært en viktig informant for prosjektet.

Når det gjelder informantene som jeg møtte på festivalene og de andre arrangementene, er disse mer vilkårlig valgt ut. Flesteparten av disse personene kom jeg i kontakt med som følge av at jeg var sammen med noen av nøkkelinformantene, som introduserte meg for nye personer alt etter hvilke bekjente de til enhver tid traff på. Jeg brukte også en god del tid på å

gå rundt for meg selv og snakke med tilfeldige personer, som ikke nødvendigvis hadde noen sammenheng med dem jeg kjente fra før. Etter hvert som jeg ble mer kjent med hvilke ulike grupperinger og kategorier folk som befinner seg på dansebandarrangementene, foretok jeg også en noe mer strategisk utvelgelse av personer. For eksempel oppdaget jeg på et tidspunkt at jeg hadde intervjuet få dedikerte dansebandfans, så da var dette hovedmålgruppen for feltsamtalene mine på den påfølgende festivalen.

Totalt sett representerer de 79 informantene et bredt sammensatt utvalg av stemmer og perspektiver fra dansebandfeltet. Informantene kan sorteres i tre hovedkategorier: Dansebandmusikere, dansebandbransje og dansebandpublikum, jf. tabellen under:

Tabell 2 Oversikt over informanter, fordelt på kategori og antall:

Informantkategori	Antall
Dansebandmusikere	16
Dansebandbransje (journalister, arrangører, danseinstruktører, plateselskap/booking mm.)	21
Dansebandpublikum (dansere, dansebandfans og andre tilstedeværende publikummere)	42
Totalt	79

Innenfor hver av de tre hovedkategoriene er det også en bredde av perspektiver representert. Når det gjelder *dansebandmusikerne*, så består denne gruppen av 3 kvinnelige og 13 mannlige informanter. Musikerinformantene representerer videre både anerkjente og mindre anerkjente band, og det er informanter med forskjellige roller i sine respektive band med, både frontfigurer, vokalister og instrumentalister er inkludert i utvalget. Når det gjelder alder og erfaring fra dansebandbransjen, er denne også variert: Den yngste musikeren i utvalget er ca. 30 år, mens den eldste er i 60-åra. I løpet av feltarbeidet på dansebandarrangementene har jeg også observert, hørt på og danset til liveopptredenen til totalt 27 ulike danseband og artister. Også her er det et bredt utvalg danseband representert, alt fra nykommere til mer etablerte band. Tre av de 27 dansebandene er svenske, resten er norske band og artister.

Informantene i kategorien *dansebandbransje* representerer også ulike perspektiver i dansebandfeltet. Ni av disse informantene kommer fra ulike dansebandmedier, det vil si at de

er journalister og/eller fotografer tilknyttet dansebandblader, dansebandnettsteder og/eller radioprogrammer. To av de totalt 21 informantene i denne kategorien representerer musikkproduksjonssiden av feltet (plateselskap, produksjonsselskap), mens to av dem er arrangører av dansebandarrangementer (dansefestival, dansegalla). De siste åtte av disse informantene representerer dansesiden av feltet, enten som danseinstruktører eller med administrative roller i danseklubber.

Den siste kategorien informanter er den største gruppen. Her er det også et mangfold av personer representert. Som nevnt finnes det ulike kategorier publikummere på dansebandarrangementene: Noen er der mest for å danse, noen er der for å høre og se sine favorittartister på scenen, mens andre er der av andre grunner, for eksempel for å treffe kjentfolk og/eller feste. I mitt utvalg er alle disse gruppene representert. Av de 42 informantene i kategorien dansebandpublikum er det både kvinner og menn i varierende alder. Noen av dem jeg snakket med var på dansefestival for første gang, mens andre var faste gjester hvert år. Noen av publikummerne var tilfeldigvis innom arrangementet jeg traff dem på og hadde et mer eller mindre distansert forhold til det som foregikk der, mens andre var lidenskapelig dedikert til dansingen og/eller dansebandmusikken.

2.2.2 Samtalesituasjonen

Det går et skille mellom måten jeg har innhentet informasjon i de intervjuene jeg gjorde enkeltvis med personer innimellom de ulike feltarbeidsperiodene, og i de samtalene som foregikk på selve feltarbeidsarrangementene. Enkeltintervjuene ble gjennomført på bakgrunn av tradisjonelle maler for gjennomføring av kvalitative intervjuer (jf. for eksempel Gubrium og Holstein 1997, Kvale og Brinkmann 2009, Repstad 2007), der samtalen tok utgangspunkt i en intervjuguide med noen ferdig formulerte spørsmål. Jeg utformet én intervjuguide rettet mot dansebandmusikere, og én rettet mot personer med andre roller i feltet (jf. vedlegg nr. 1 og 3). Intervjuene var «løst strukturerte», i den forstand at selv om samtalen dreide seg rundt tema og spørsmål jeg hadde tenkt ut på forhånd, gav jeg også stort rom for at informantene kunne komme med egne synspunkter og tema underveis. Jeg gjorde opptak av alle disse enkeltintervjuene, og transkriberte deretter opptakene i sin helhet.

Intervjuene med flertallet av informantene ble ikke gjennomført på denne måten. Størstedelen av intervjuene tok form av mer eller mindre uformelle samtaler underveis i feltarbeidene på dansebandarrangementene. Ofte gjorde jeg også samtaler med flere informanter samtidig, for eksempel med et dansepar, eller noen som satt sammen ved et bord eller utenfor ei

campingvogn. Disse samtalene er ikke dokumentert gjennom lydopptak og transkripsjoner, men gjennom referater i feltnotatene. Jeg utformet i utgangspunktet intervjuguiden rettet mot dansebandpublikum og dansere som jeg tok med på feltarbeid (se vedlegg nr. 2), og i begynnelsen hadde jeg også med meg opptakeren. Men som jeg skal komme inn på flere steder i avhandlingen, var det visse utfordringer knyttet til det å gjøre feltarbeid i den settingen som dansebandarrangementene foregår i. Omgangstonen på festivaler, dansefester og turer med danskebåten er av det uformelle slaget; folk har fri, slapper av og koser seg, og det å forholde seg til en formell forsker er ikke alltid det man har mest lyst til. Jeg oppdaget derfor raskt at det å gå rundt på dansefestivaler med opptaker og intervjuguide ikke var særlig hensiktsmessig. Folk var generelt svært villige og interesserte i å prate med meg og lot meg bli med på det meste, men ved synet av opptakeren og spørsmålslista ble det fort litt taust. I starten erfarte jeg også en del mislykkede forsøk på å gjøre avtaler om intervjuer på bestemte tidspunkt underveis i arrangementet. Dette viste seg å være vanskelig, ikke bare på grunn av den uformelle stemningen på arenaen: Musikerne var ofte enten veldig opptatte med forberedelser til spillejobber – alternativt var de ferdige med spilleoppdraget og måtte enten rigge ned eller skrive autografer til fansen, mens danserne enten ville danse eller alternativt slappe av når de hadde pause.

I begynnelsen var jeg frustrert over at jeg ikke fikk tak i lange intervjuopptak med alle dem jeg snakket med; jeg tenkte at datainnsamlingen min ikke var metodisk «skikkelig» nok. Etter hvert innså jeg at jeg måtte tilpasse samtalsituasjonen til feltarbeidssituasjonen, så jeg la vekk opptakeren og papirene og begynte å prate med folk på en mer uformell og avslappet måte. Dette førte til at jeg fikk tak i både mer og bedre informasjon enn tidligere. Jeg øvde meg etter hvert opp til å gjennomføre og dokumentere feltsamtalene på en forholdsvis effektiv måte. I utgangspunktet lot jeg informantene prate om det de selv var opptatt av, men jeg hadde også noen faste samtaletema som jeg prøvde å lede samtalene inn på, slik at jeg fikk høre ulike personers syn på de samme temaene. Jeg prøvde så langt som mulig å memorere hva folk sa, og umiddelbart etter at samtalen var over satte jeg meg ned på et stille sted og noterte hovedtrekkene fra samtalen. Hvis jeg ikke kunne sette meg ned og skrive i notatblokka mi, noterte jeg på mobiltelefonen. Dette betyr at i den grad jeg siterer fra disse samtalene i avhandlingen, er det mine egne feltnotater jeg siterer fra. Selv om det ideelt sett hadde vært ønskelig å ha flere lydopptak av mange gode samtaler, mener jeg likevel at min framgangsmåte var den mest hensiktsmessige i den situasjonen jeg befant meg i. Dette

samsvarer også med andre forskeres erfaringer med å gjøre deltakende observasjon på festivaler og arrangementer av tilsvarende karakter (Hegnes 2003, Næss 2012, Skeie 2008).

2.2.3 Etikk, samtykke og anonymitet

I arbeidet med dansebandprosjektet har jeg så langt som mulig forholdt meg til generelle retningslinjer for forskningsetikk, slik de er definert av Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora (NESH).⁴⁷ Prosjektet er også meldt inn og godkjent av Personvernombudet for forskning hos Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD).⁴⁸

Datainnsamlingen i dette prosjektet omfatter ikke innsamling av det som hos NSD beskrives som sensitive personopplysninger. Det er likevel viktig å overholde forskningsetiske prinsipper knyttet til ivaretagelse av enkeltpersoners integritet og rett til beskyttelse av privatliv. Alle informantutsagn i avhandlingen er derfor anonymisert. Alle sitater fra feltnotatene som inneholder beskrivelser av personer og deres utsagn og handlinger er også anonymisert. Mange av mine informanter, for eksempel publikummerne, er personer som er tilfeldig valgt ut i folkemengder på opp mot 20.000 personer, så i de fleste tilfellene er ivaretagelse av anonymiteten uproblematisk. Det vil være umulig for andre å identifisere dem. I andre tilfeller, for eksempel i gjengivelsen av sitater fra mer sentrale personer i miljøet, for eksempel musikere, er det en større risiko for at noen vil kunne kjenne igjen de ulike personene. For å sikre anonymiteten til disse har jeg derfor noen ganger unngått å gi annen informasjon i teksten rundt sitatene, som kunne tenkes å identifisere personene det er snakk om. I de tilfellene der jeg refererer til utsagn og sitater hentet fra medietekster, blogger eller andre tekster på internett der innholdet er offentlig tilgjengelig, og der personer har uttalt seg med fullt navn, har jeg imidlertid inkludert visse personopplysninger i teksten. NESH har utarbeidet egne forskningsetiske retningslinjer for forskning på internett. Der understrekes det at forskningen følger de samme overordnede etiske prinsippene knyttet til beskyttelse av enkeltpersoner. Men det påpekes også at «forskere kan som hovedregel fritt benytte materiale fra åpne fora uten å innhente samtykke fra dem som har produsert opplysningene eller dem opplysningene gjelder».⁴⁹

⁴⁷ Retningslinjene kan leses her: www.etikkom.no/Forskningsetikk/Etiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/.

⁴⁸ Se www.nsd.uib.no/personvern/. Se også vedlegg nr. 5.

⁴⁹ Sitat fra forskningsetiske retningslinjer for forskning på internett, pkt.4, jf. <http://www.etikkom.no/Forskningsetikk/Etiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/Internett-forskning/>.

Her er vi inne på et annet sentralt forskningsetisk prinsipp, nemlig kravet om informert samtykke. Dette innebærer at alle som deltar i forskning fritt skal samtykke til deltakelsen. De har også rett til å trekke seg fra forskningen når som helst, uten å måtte oppgi noen grunn for det. I forbindelse med intervjuene jeg gjorde utenfor feltarbeidene var dette uproblematisk. Disse informantene fikk på forhånd informasjon om prosjektets mål, at jeg skulle gjøre opptak av intervjuet, at jeg kunne sitere fra intervjuene og at de eventuelt kunne trekke seg fra prosjektet uten noen nærmere forklaring. Når det gjelder den deltakende observasjonen, var det imidlertid mer utfordrende å sikre full ivaretagelse av prinsippet om informert samtykke. Som jeg skal komme inn på seinere i avhandlingen, var det ikke alltid så lett for meg å vite om informantene virkelig forstod rekkevidden av at det var en forsker til stede, som potensielt observerte og noterte ned alt som ble sagt og gjort. Selv om jeg i møte med ukjente personer alltid var nøye med å si hvem jeg var og hvorfor jeg var der, var det i mange uformelle situasjoner svært unaturlig å sette i gang å informere om forskningsprosjektets mål, deltakelse og muligheten for å trekke seg osv. Lignende erfaringer er gjort av mange andre som benytter deltakende observasjon som metode (jf. for eksempel Fangen 2004, Langseth 2012, Øye og Bjelland 2012), og det understrekes av NESH at man under deltakende observasjon skal vise særlig aktsomhet overfor kravet om informert samtykke.

2.3 Tekster om danseband

I tillegg til observasjon og intervjudata har jeg benyttet ulike tekster om danseband som supplerende empiri i prosjektet. Den viktigste tekstkilden er dansebandbladet *De Danseglade*, men også tekster fra andre dansebandmedier og fra norske nyhetsmedier generelt inngår i tekstmaterialet.

Bladet *De Danseglade* kommer ut seks ganger per år, og er ifølge hjemmesiden et av de mest leste dansebandmediene i Norge, både på papir og på nett.⁵⁰ *De Danseglades* tekster handler om danseband i Norge i vid forstand: Portrettintervjuer av musikere, dansere, fans og andre med tilknytning til dansekultur er viet stor plass i bladet, som også inneholder reportasjer fra både små og store dansebandarrangementer, og kalendere og oversikter over kommende begivenheter. Artikler fra faste spaltister som kommenterer forskjellige sider ved dansebandmiljøet er også en fast del av *De Danseglade*, og anmeldelser og vurderinger av dansebandplater og dansebandarrangementer utgjør en sentral del av innholdet i hvert nummer. *De Danseglade* har et knippe faste journalister knyttet til seg, men mange av

⁵⁰ Jf. www.dd.no.

anmeldelsene av dansebandarrangementene gjøres også av dedikerte dansere og dansebandentusiaster, som ikke nødvendigvis er journalister på heltid. I De Danseglade finnes det også annonser og reklame for danseeffekter, nye plater, arrangementer og andre aktiviteter som foregår i feltet.

Jeg har foretatt en systematisk gjennomgang av De Danseglade i de samme årene som jeg har jobbet med dette prosjektet, det vil si årgangene 2008-2011. Jeg har også brukt sporadiske eksempler fra bladene i årgangene fra 2012 og 2013 i avhandlingen. I gjennomgangen av tekstmaterialet fra De Danseglade har jeg særlig fokusert på innhold og argumenter i anmeldelser av arrangementer og plater, og jeg har også foretatt en kvantitativ oppregning av hvilke danseband- og artister som oftest er anmeldt i bladet. I tillegg har jeg sett på hvilke tema som tas opp i portrettintervjuer med musikere, dansere og andre publikummere – og jeg har også sett på hvordan arrangementer omtales og beskrives i reportasjer og stemningsrapporter, der jeg særlig har vektlagt tekster om dansebandfestivaler.

I tillegg til analysen av tekstene fra De Danseglade har jeg også brukt tekster fra andre relevante dansebandmedier i analysen. Jeg har også i noen grad benyttet tekster fra dansebandartistenes blogger og nettsider, og tekster om danseband hentet fra andre norske medier og nettsteder. Denne delen av tekstmaterialet er ikke samlet inn eller analysert på en like systematisk måte som tekstene fra De Danseglade. Disse tekstene er snarere brukt som eksempler som belyser eller utdyper spesifikke empiriske tema og analytiske poenger. Noen av tekstreferansene er hentet fra nettsteder som er i kontinuerlig forandring, så det vil være et forbehold knyttet til at noen av kildene kan ha blitt endret i løpet av tiden som dette prosjektet har pågått. Facebooksider og -grupper, og blogger og diverse nettdiskusjonssider er for eksempel kilder som oppstår og avvikles relativt enkelt, dette i motsetning til nettaviser og nettsider av mer offentlig karakter, som relativt sett er mer stabile kilder.

Tekstmaterialet må her forstås som empiri som utfyller og supplerer utsagn og hendelser slik disse er gjengitt med utgangspunkt i data fra observasjoner og intervjuing. Tekstene om danseband er empiri som både utdyper og korrigerer mine observasjoner og samtaler, og som på denne måten også bidrar til å sikre prosjektet og analysens validitet. Kombinasjonen av deltakende observasjon og tekstanalyse omtales også av Fangen (2004:149ff) som en metodisk inngang som kan bidra til å utvide og kontekstualisere empiriske analyser basert på observasjon og intervjudata.

Min analytiske konstruksjon av dansebandfeltet er altså basert på et bredt tilfang av kilder, som brukes gjensidig utfyllende i de etnografiske beskrivelsene av feltet i kapitlene som følger. I alle kapitlene bruker jeg utsagn og ytringer fra forskjellige empiriske kilder for å belyse de respektive analytiske hovedtemaene fra ulike ståsteder og vinkler – for på bakgrunn av dette å kunne si noe mer spesifikt om hvilke verdier og praksiser som peker seg ut som sentrale for etableringen av det sosiale fellesskapet i dansebandfeltet.

3 Aktørnærhet og eksterne blikk: Om å fortolke dansebandfeltet teoretisk

Analysen av dansebandfeltet i Norge baserer seg altså på et empirisk materiale bestående av data fra deltakende observasjon på dansebandarrangementer, fra kvalitative intervju med dansebandmusikere, dansere og publikum – og fra medietekster om danseband. I dette kapittelet er det de teoretiske perspektivene jeg benytter i min fortolkning av dansebandfeltet som er tema. Kapittelet er delt i to: Den første delen går inn på vitenskapsteoretiske diskusjoner knyttet til forholdet mellom interne og eksterne analytiske fortolkninger av dansebandfeltet. Den andre delen av kapittelet inneholder en utdyping av hvordan min analyse forholder seg til ulike musikkvitenskapelige og musikk sosiologiske teoretiske perspektiver, før jeg helt avslutningsvis påpeker hvordan Bourdieus teori om felt relaterer seg til dette.

3.1 Eksterne og interne dansebandforståelser

Som et utgangspunkt for den teoretiske diskusjonen vil jeg rette oppmerksomheten mot et utdrag fra et intervju med en norsk dansebandmusiker. Vi kommer inn i samtalen idet intervjuet er i ferd med å avsluttes. Jeg og informanten har snakket om hvordan det er å være dansebandmusiker i Norge, og om det som musikeren mener er dansebandfeltets kjennetegn og særtrekk. Vi har drukket kaffe, blitt bedre kjent og stemningen begynner å bli litt mer løssluppen enn den var i starten av intervjuet. Jeg har lenge hatt lyst til å bringe et tema på bane som informanten så vidt har berørt tidligere i samtalen, nemlig en bemerkning han kom med om at det er en del «negative ord» i omløp om dansebandmusikken. Nå når samtalen nærmer seg slutten og tonen er god, drister jeg meg til å be han om å utdype dette. Jeg (H) spør derfor informanten (I) om han selv har møtt disse «ordene» om danseband:

H: Har du.. møter du noen tilfeller av det? Altså, noen som..?

I: Som roper «æsj» til meg, eller noe sånt?

H: Ja, eller liksom..

I: Nei.

H: Eller som sier at dette her er helt.. den sjangeren her er, sånn som du sa, det er så enkelt og det er så..

I: Har aldri møtt publikum som sier sånn. [...] De [går] ikke og sier at «å, der kommer [navn], han spiller dansebandmusikk, æsj».

H: Nei, det var ikke det jeg mente.

I: Neida.

H: Så du trenger ikke å forsvare at du driver med det du gjør?

I: Nei, jeg trenger ikke det. Men jeg tror nok det er veldig mange som har følt på den derre.. at du gruer deg litt for å si at du spiller dansebandmusikk. I visse settinger.

H: For jeg merker jo litt da.. når jeg sier at jeg skal forske på det da, så er det jo «hæ, skal du det?». Så prøver jeg å si at ja, men det er jo mange som hører på den musikken, det er jo veldig populært, og det er jo mange som driver med det, og det er jo interessant å finne ut noe mer om det. Og da blir de «ja, jo, jo, du sier jo noe der», liksom.

I: Jo, det er litt synd egentlig. At en faktisk må føle at en må forsvare det. For det føler en jo. Altså, jeg husker jeg synes jo sjøl det og i førstninga, at.. det var sånn [*snakker med lav stemme*], nei, jeg spiller dansemusikk.

H: Ja [*ler*]

I: Hæ? Hvorfor det liksom? Hvorfor driver du ikke med pop? Det fikk jeg alltid mye spørsmål om, særlig av journalister.

H: Åja.

I: Og da, ble jeg litt sånn derre. Nei, fader jeg skal være stolt av det jeg gjør. Så jeg spiller dansemusikk, så får du komme å høre på, så får du høre om du synes det er dårlig eller ikke.

H: Mm

I: For det.. folk har et veldig sånn snevert bilde av hva dansemusikk er, som vi prata om litt før her.

(Utdrag fra intervju med dansebandmusiker).

I intervjuutdraget synliggjøres flere forhold knyttet til dansebandsjangerens posisjon i det norske kulturfeltet. For det første får vi inntrykk av at det finnes noen oppfatninger og forståelser av danseband og dansebandmusikk som ikke gir særlig positive assosiasjoner. Disse oppfatningene befinner seg imidlertid ikke hos de som selv spiller dansebandmusikk eller er publikum på dansebandarrangementer («*har aldri møtt publikum som sier sånn*»). Men selv om de såkalte «negative ordene» befinner seg utenfor dansebandfeltet selv, er de likevel av en slik karakter at informantene og andre dansebandmusikere kan bli flauere når de skal fortelle om hva de driver med («*du gruer deg litt for å si at du spiller dansemusikk. I visse settinger*»). Informantene har imidlertid snudd den negative erfaringen til noe positivt («*nei, fader jeg skal være stolt av det jeg gjør*»). Innad i dansebandfeltet betyr ikke andres

forståelser noe særlig. Så lenge du spiller bra og får publikum ut på dansegolvet, kan det være det samme hva andre mener om hva du holder på med.

I intervjuutdraget får vi altså vite at det både finnes noen utenforstående eller eksterne forståelser av danseband og noen mer lokale eller (felt)interne oppfatninger. Hver for seg gir de et noe ulikt bilde av hva danseband *er* eller kan forstås som. De ulike perspektivene utspiller seg i utgangpunktet på ulike steder, men begge er til stede i informantens meningshorisont. Begge representerer tilgjengelige ressurser for informanten idet han forteller sin historie om det å være dansebandmusiker. De ulike forståelsene av danseband representerer også ulike tilgjengelige ressurser for *forskeren*, idet hun skal fortolke sine data. Underveis i arbeidet med å analysere intervjuutskrifter og feltnotater i dette forskningsprosjektet har det meldt seg mange refleksjoner knyttet til nettopp dette, til hvilke muligheter vi som forskere har for å forstå og fortolke informanternes utsagn og fortellinger om seg selv. I dette tilfellet er det særlig utfordrende å forholde seg til det intrikate samspillet mellom de ulike nivåene av forståelser og oppfatninger av danseband som kommer til syne i mange informanthistorier.

Her skal jeg gå nærmere inn på dette forholdet mellom eksterne og interne forståelser av danseband. Først vil jeg presentere noen oppfatninger som kan kalles eksterne eller utenforstående, i den forstand at de blir presentert av aktører som befinner seg utenfor dansebandfeltet selv. Deretter vil jeg beskrive noen av mine møter med «innsiden» av dansebandfeltet, slik de har artet seg i kvalitative intervjuer og på feltarbeid. I lys av dette vil jeg så reflektere rundt den analytiske strategien jeg lanserte innledningsvis i avhandlingen, om å gå til feltet selv og forstå dette på sine «egne» premisser.

Videre i kapitlet vil jeg vise hvordan ulike teoretiske posisjoner eller perspektiver, som alle har et empirinært og aktørorientert utgangspunkt, likevel vil gi oss ulike svar på hvordan fortolkning av et empirisk materiale bør foregå. Mer spesifikt skal jeg diskutere en fenomenologisk eller «grounded» inspirert teoretisk posisjon, hvor aktørens egen livsverden med sine kategorier og begreper danner utgangspunktet for fortolkningen (Geertz 1973, Schutz 1963, 2005), i motsetning til en Bourdieusk måte å forstå dette på, hvor utgangspunktet fremdeles er empirisk, men hvor det insisteres på at premisset for fortolkningen er at den må bryte med aktørens hverdagsforståelser og den «common-sense» - kunnskap som denne fører med seg (Bourdieu mfl. 1991, Bourdieu og Wacquant 1995,

Bourdieu 2007). Dette er på ingen måte en ny diskusjon, da utallige samfunns- og kulturforskere har beskjeftiget seg med den samme diskusjonen tidligere.⁵¹

Også musikkvitere og musikketnologer diskuterer forholdet mellom «emic» og «etic» analytiske perspektiv. I forlengelsen av de normative utfordringene som Weisethaune mener preger populærmusikkforskningen, etterlyser han blant annet mer refleksjon knyttet til hvordan denne dikotomien bør behandles i musikkvitenskapelige analyser av populærmusikk (2002, jf. også kapittel 1). Den svenske musikketnologen Ronström er inne på det samme når han skriver at

For many reasons research in music and dance is a notoriously difficult task. One is the discrepancy between the insiders' and outsiders' perspective, the «emic» and the «etic». What those belonging to the studied group understand is seldom the same as the newcomer from the outside. Another is the discrepancy between the subjective and the objective levels of understanding, between what those involved in the music-making and dancing feel and experience and what an more distanced onlooker hears and sees (1999:2).⁵²

Den følgende diskusjonen føyer seg derfor inn i en lang rekke problematiseringer av forholdet mellom aktørers livsverden og subjektive hverdagsforståelser og forskernes evne til å utvikle analyseapparater som kan sette dette inn i en teoretisk og «objektiv» kontekst.

Før jeg går nærmere inn på de teoretiske implikasjonene dette har for min analyse, er det nødvendig å si noe mer om hvordan danseband framstilles i den norske offentligheten i dag.

3.1.1 Komiske kulturanalyser

Et av flere eksterne blikk på dansebandfeltet er komikernes og parodiens framstilling. For det er iøynefallende at danseband ofte blir satt i komikeres søkelys og gjort til gjenstand for parodiing. Kjente norske komikere som Anders Bye og Jon Niklas Rønning, Trond-Viggo Torgersen og Zahid Ali har alle konstruert sine egne tulleband (henholdsvis Roland og Terjes, Topaz og Svartingarna).⁵³ Det finnes også striper med dansebandvitser i tegneseriene Tommy og Tigeren, Ernie og Pondus, og danseband har blitt spøkt med både i talkshowet Ylvis med brødrene Bård og Vegard Ylvisåker på TVNorge, og i radioprogrammet

⁵¹ For eksempel med utgangspunkt i Hans Skjervheims toneangivende essay «Deltakar og tilskodar» (1996).

⁵² Se også etnomusikkologen Bruno Nettls diskusjon om forholdet mellom «insiders» og «outsiders», blant annet i hans beskrivelser av potensielle dilemma som kan oppstå på feltarbeid i såkalte «fremmede» musikkulturer (Nettl 1983/2005).

⁵³ Se for eksempel www.youtube.com/watch?v=YX7wNweQ7fs&feature=related og www.youtube.com/watch?v=5KqYJIoDWis for eksempler på Bye og Rønnings dansebandparodier. Eksempel på Trond-Viggo Torgersens dansebandalias Terje Møller kan bivånes her: www.youtube.com/watch?v=caKq8FP7ipI. Zahid Ali og Svartingarnas opptreden på en dansgalla i Drammen kan ses her: www.youtube.com/watch?v=bb25QNsEg3o.

«Radiorepsjonen» på NRK P3.⁵⁴ I Sverige gjorde tv-serien «Leende Guldbruna Ögon» suksess med sin humoristiske fortelling om dansebandet Lennartz, som hadde den svarte dansebandsangeren Lennart i front.⁵⁵

Hva sier så de mange dansebandparodiene oss om fenomenet danseband? Hvilke forestillinger skapes om dansebandmusikk og dansebandmusikere her? I sketsjene til komikerduoen Bye og Rønning om dansebandet «Roland og Terjes» møter vi to menn med karakteristisk bart og «hockeysveis» som sitter foran tv'n og røyker rulletobakk. De snakker om hva slags «mussik» de skriver, og hvor de henter «innspirasjon». Vi får blant annet vite at de lager sanger om «alt som skjer», for eksempel har de laget en låt om gressklipping og en annen om det å skifte lypærer. Videre har de noen sanger om kjærlighet, hvor det kommer fram at «kjerringa» helst bør holde seg på kjøkkenet, og «la menn være menn». Roland og Terje forteller om bandlivet, hvor de «gjør alt sjæl», fra å skrive låter og kjøre buss til å henge opp plakater. Vi får vite at bandet bare har eksistert i fire år, så de har ikke rukket å gi ut mer enn 25 (!) plater, som alle har solgt til gull. Trond-Viggo Torgersen - alias «Terje Møller» - i dansebandet Topaz framstår på lignende vis, med bart og bleket hår og glitrende dansebanddress på scenen. Ylvis-brødrenes parodier henspeler først og fremst på hvor enkelt det er å lage dansebandmusikk, da de får hjelp til å lage dansebandlåten sin fra en orangutang, et barn og en hørselshemmet person.

Selv om dette på mange måter er uskyldige skråblikk på dansebandmusikere og deres aktiviteter, befestes likevel noen oppfatninger om hva danseband «er» gjennom disse parodiene. Vi får særlig et tydelig bilde av hvordan «ekte» dansebandmusikere ser ut og oppfører seg, og dansebandenes musikalske innhold og stil blir satt på spissen. Det eksterne blikket som latterliggjør bidrar på denne måten til å skape noen forestillinger om danseband. Men latteren som omgir fenomenet danseband, er en tvetydig latter. Slik jeg oppfatter det, handler det ikke nødvendigvis utelukkende om å gjøre narr av dansebandmusikk eller

⁵⁴ På talkshovet «I kveld med Ylvis» har danseband vært tema flere ganger. Én gang dro de to komikerne og brødrene Ylvisåker til en dansgalla i Liseberg i Sverige og framførte en tullebandlåt, jf <http://www.vgtv.no/#!/video/75780/i-kveld-med-ylvis-jakten-paa-en-dansebandhit>. En annen gang framførte de tre programleiderne Bård og Vegard Ylvisåker, Calle Hellevang-Larsen og artisten Kurt Nilsen en parodi på sistnevntes Hallelujah-samarbeid (med Espen Lind, Alejandro Fuentes og Askil Holm) – der de fire musikerne med stort patos framførte en gitarbasert Hallelujah-inspirert versjon av Ole Ivars-låta «Nei, så tjukk du har blitt», jf. video på Youtube: www.youtube.com/watch?v=-lzkjG_XkvA. På radioprogrammet «Radiorepsjonen» den 21.03.12 diskuterte programleiderne Bjarte Tjøstheim, Tore og Steinar Sagen sine synspunkter på dansebandmusikk. Programmet kan høres her: http://nl.nrk.no/podkast/aps/10908/nrk_radiorepsjonen_2012-0321-0307_6346793931.mp3.

⁵⁵ Et utdrag fra tv-serien om Lennartz kan ses her: www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=2nmKbhJNCYI-

dansebandmusikere. Latter kan også være en kilde til kulturanalytisk innsikt og refleksivitet. Etnologene Billy Ehn og Barbro Klein (1994) påpeker for eksempel den sterke kraften i komikerens og spøkens skildringer av ulike hverdagskulturelle eller samtidskulturelle fenomener. Ehn og Klein beskriver komikere som treffende kulturanalytikere, som evner å framstille ting på morsomme måter, samtidig som de stiller seg kritiske og får oss til å se med et distansert blick på det som blir gjenstand for parodiens vrede. I arbeidet med dette prosjektet har jeg erfart at elementer fra dansebandparodiene utgjør sterke bilder av eller «myter» om danseband. Dette gjelder både i møtene med feltet og i møte med utenforstående. I sammenhenger hvor jeg har fortalt om hva jeg skriver doktorgrad om, både i academia og i andre sosiale situasjoner, så er det for eksempel alltid mange som har behov for å spøke med meg. Og enten det er nabobonden i hjembygda mi eller professoren ved lunsjbordet, så har de alle noe å si om temaet danseband, noe som gjerne er inspirert av komikernes karikaturer. I årene jeg har arbeidet med dansebandprosjektet, har jeg også fått tilsendt humoristiske e-poster fra kolleger og bekjente, med linker til nettsider med bilder av danseband med rare navn og klær – eller tegneserier og vitser om danseband. Danseband ser altså ut til å være noe mange har et forhold til, ofte i den forstand at det vekker latter. Det er de karikerte assosiasjonene som vekkes hos mange når de hører ordet danseband.

Selv om flere også sier at danseband er et faglig viktig og relevant forskningstema, er det likevel interessant at så mange tyr til spøkefulle bemerkninger når de skal snakke om dansebandforskning. Også andre som har forsket på danseband, som Nærland (2007) og Arrakhi mfl. (2002) har påpekt hvordan forskningen deres omgis av latter. Arrakhi mfl. skriver at

Många har reagerat starkt när vi presenterat vårt projekt. Det har berört, upprört, roat och oroat. Det verkar som om dansbandsmusiken är en genre som alla har en bestämd åsikt om. Det verkar vara så starkt förknippad med en viss identitet. De vi pratat med brukar ofta referera till filmer och då främst komedier som de sett som förmedlat en viss bild av dansbandskulturen. [...] Veldig få har tagit oss på allvar när vi sagt att vi har arbetat med dansbandkultur (2002:109).⁵⁶

Latteren som omgir dansebandmusikken sier altså ikke bare noe om selve fenomenet danseband og dets kulturelle status og posisjon, men også noe om forskningsobjektet danseband. Det er for eksempel tvilsomt at mine stipendiatkolleger, som forsker på kunstneres

⁵⁶ På et phd-seminar i Paris våren 2012, under den vanlige innledende presentasjonsrunden, var det mange som lo høyt da jeg sa hva mitt doktorgradsprosjekt handlet om. Torgeir Uberg Nærland var også til stede på seminaret. Han kunne etterpå fortelle meg at han kjente seg igjen i situasjonen. Dette var en typisk reaksjon fra andre som han også hadde opplevd da han skrev sin masteroppgave om danseband (jf. Nærland 2007).

inntekts- og arbeidsforhold og på Unescos verdensarvpolitikk, må bruke lunsjpauser, fester og familieselskaper til å tulle og tøyse om sine doktorgradstema. Antropologen Marianne E. Lien (Lien 2001a) skriver i en artikkel om latter og antropologi om hvordan hun bruker reaksjoner fra sine faglige kolleger, i dette tilfellet antropologene, som utgangspunkt for analytiske refleksjoner. Hun skriver at man ved å stille spørsmål om hva det er som oppfattes som morsomt, hva det er tillatt å le av eller spøke med i en faglig kontekst, kan komme på sporet av «hva som er hellig i faget, hva som er doksisk, og ikke minst hva vi ennå ikke er enig om hvor vi skal plassere» (Lien 2001a:71). I forlengelsen av diskusjonen om kulturpolitikkforskernes implisitte verdier i forrige kapittel, kan det her være grunn til å spørre seg hvorvidt reaksjonene på forskningsobjektet danseband bekrefter at dette er et fenomen vi ikke helt vet hvor vi skal plassere, særlig ikke når det blir gjort til gjenstand for akademisk analyse.

3.1.2 Et nyansert eksternt perspektiv

Parodien og komedien bidrar til å opprettholde noen stereotypiske forståelser av danseband. Men det eksterne blikket på danseband er ikke utelukkende komisk og lattervekkende. Parallelt med de mange sketsjene om danseband finner vi en annen framtreddende fortelling, hvor dansebandfeltets aktivitet beskrives i mer positive eller rosende ordelag. Denne fortellingen om danseband er også høyst til stede i offentligheten, gjennom nyhetsinnslag, avisartikler og reportasjer.

Flere medier har for eksempel de siste årene skrevet om dansebandartisters og dansebandarrangementers suksess og oppslutning. En gjenganger her er artikler om høyt platesalg og stor publikumsoppslutning på danseballer og dansefestivaler.⁵⁷ Videre har flere hendelser funnet sted, som alle er med på å gi danseband en form for legitimitet eller aksept som en populær og utbredt kultur. Danseband er for eksempel nå vel etablert som egen kategori i den norske musikkprisen Spellemann.⁵⁸ Under prisutdelingen i 2009 ble også dansebandbransjens mektige plateprodusent Audun Tylden hedret med Spellemannsprisens bransjepris.⁵⁹ Det norske dansebandet Ole Ivars har vært særlig synlige representanter for dansebandbransjens nye popularitet, idet de både har deltatt i Melodi Grand Prix, spilt under åpningen av det nye operabygget i Oslo, samt hatt spillejobb på den «hippe» musikkfestivalen

⁵⁷ Jf. referanser til avis- og nyhetsoppslag om dette i kapittel 1.

⁵⁸ Spellemannprisen er Norges største musikkpris, se www.spellemann.no. Se også avhandlingens kapittel 5 for mer om forholdet mellom Spellemannprisen og dansebandmusikken.

⁵⁹ Se «Espen Lind er Årets Spelleman», NRK, 24.01.09.

Storåsfestivalen.⁶⁰ I en diskusjon av dansebandbransjens «løft» i Nettavisen, sier musikeren William Kristoffersen fra Ole Ivars blant annet dette:

Et av de store høydepunktene i karrieren var nok likevel spillejobben på rockefestivalen Storås i fjor sommer, forteller Kristoffersen, selv om det er vanskelig å gradere når spennet går fra Rock til Grand Prix til opera. - 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. Og nå skal vi altså spille på operaen. Men Grand Prix er nok kanskje det morsomste vi har vært med på.⁶¹

Ole Ivars sin opptreden på åpningskvelden til det nye operahuset i Oslo ble riktignok gjenstand for en viss debatt. Noen kritiske røster meldte seg, men opptredenen ble også karakterisert som en «seier» for det folkelige.⁶² I 2009 fikk også Ole Ivars sin låtskriver og «bakmann» William Kristoffersen kongens fortjenestemedalje i sølv, mens den tidligere nevnte Audun Tylden fikk den samme fortjenestemedaljen, men i gullvalør.⁶³

Det er også interessant å legge merke til hvordan flere medier som tidligere ikke har viet særlig mye oppmerksomhet til danseband og lignende kulturformer, i den seinere tida har interessert seg for dette. Både i ukemagasinet Ny Tid, avisa Dagbladet og sist i den urbane trendavisa Natt og Dag har en kunnet lese lange artikler om danseband som kulturfenomen.⁶⁴ I 2009 fikk også den nye platen til bandet Ole Ivars terningkast 5 i Aftenposten, noe som må karakteriseres som svært uvanlig, idet dansebandmusikk sjelden blir anmeldt av hovedstadens musikkjournalister.⁶⁵ Til sammen representerer disse mediefortellingene et annet eksternt blick enn komikernes. Et fellestrekk for disse andre historiene er at de gir et bredere, mer nyansert og positivt bilde av fenomenet danseband.

3.1.3 De akademiske blikkene

En tredje eksternt plassering av fenomenet danseband kan gjøres fra et akademisk perspektiv, gjennom å ta utgangspunkt i eksempler fra foreliggende kulturforskning. Én mulighet er å plassere danseband i relasjon til noen dimensjoner som gjennom tradisjonelle kunstsosiologiske og kulturpolitiske forskningsbidrag (jf. for eksempel Abbing 2002, Becker 1984, Bourdieu 1993, 1995, 1996d, Mangset 1998a, 1998b, 2013, Solhjell 1995, Solhjell og

⁶⁰ Om «hippe» og «harry» musikkfestivaler, se Hjelseth og Storstad (2008).

⁶¹ «Danseband åpner operaen», Nettavisen, 09.02.08.

⁶² Se for eksempel «Folkelighetsfella», Dagbladet, 15.04.08, og «Smaken like delt som baken», Aftenposten, 03.04.08.

⁶³ Se «Kongens fortjenstmedalje», NRK, 25.05.09, og «Tildelinger av ordener og medaljer», Det norske kongehus, www.kongehuset.no/tildelinger.html?tid=28028&sek=27995&q=&type=27125&aarstall.

⁶⁴ «En dans på løvetann», Ny tid, 24.03.06, «Neste stopp Thousand Island», Dagbladet, 05.09.08, «Vaga javisst», Natt og Dag Oslo, nr. 5, juni/juli 2009.

⁶⁵ «Har både takt og tone», Aftenposten, 27.10.09.

Øien 2012) presenteres som sentrale spenninger eller omdreiningspunkter i kunst- og kulturfeltet. En sentral dimensjon her er forestillingen om kunstens autonomi, og forholdet mellom det som vurderes som kunstnerisk unikt og anerkjent, i motsetning til det som blir vurdert som masseprodusert og kommersielt. Iføle Bourdieus klassiske kunstsosiologiske analyser (1993) vil alle kulturuttrykk som appellerer til massene bli vurdert som kulturelt suspekte og urene, særlig sett fra ståstedet til de som befatter seg med den «rene» og mer «høyverdige» kunsten. Et annet skille som trekkes opp av Bourdieu (1984/2010, 1995) er skillet mellom borgerlig kultur og smak på den ene siden, og «lavkultur» eller «folkelig» kultur og smak på den andre siden. En tredje dimensjon, som Per Mangset (1998a, 1998b, 2013) har skrevet om, er skillet mellom det kunstneriske sentrum og den kunstneriske periferi. Hvis en skal plassere danseband som fenomen i forhold til de nevnte spenningene mellom kunst og kommersialitet, høykultur og lavkultur og sentrum og periferi, er det lett å slå fast at danseband befinner seg i «feil ende» av alle disse dimensjonene, det vil si nederst i det kulturelle hierarkiet.

Både i forskning om kultursektoren (bl.a. Danielsen mfl. 2003, Gran og De Paoli 2005) og i samfunnsvitenskapelig forskning mer generelt (bl.a. Featherstone 1991, Lash 1990, Lash og Urry 1994) har det blitt hevdet at tradisjonelle estetiske og kulturelle grenser og skillelinjer er i ferd med å bryte sammen, og at det i den nye postmoderne samtidskulturen ikke lenger er relevant å bruke de etablerte skillene mellom høy og lav. Sigrud Røyseng (2007) påviser imidlertid at kunstens autonomi fremdeles framstår som svært motstandsdyktig mot inntrengninger fra andre samfunnsområder, for eksempel det økonomiske. Også Mangset (2004, 2012, 2013) påpeker at det påståtte sammenbruddet av estetiske grenser er noe overdrevet. Medieforskeren Espen Ytreberg snakker om noe lignende i sin analyse av det han omtaler som middelkultur (Ytreberg 2004). I en diskusjon om kiosklitteraturens, dansebandenes og revyenes popularitet i Norge, hevder Ytreberg at skillene mellom høykultur, lavkultur og det han kaller middelkultur, lever i beste velgående. Det kulturelle hierarkiet er sterkt til stede i Norge, og fremdeles er lavkulturen «lågt rangert, underprioritert og latterleggjort».⁶⁶ Igjen ser vi hvordan danseband og lignende fenomener plasseres i en underordnet posisjon på kulturfeltet.

Sosiologen Ove Skarpenes (2007) har i likhet med Espen Ytreberg gått middelklassens kultursyn nærmere etter i sømmene. Skarpenes trekker særlig vekslers på internasjonal

⁶⁶ «Mellom det høge og låge», www.nationen.no, 02.05.05.

Bourdieu-kritisk forskning representert ved Michéle Lamont (1992, 2000) og Boltanski og Thévenot (2006), idet han konkluderer med at det i den norske middelklassens kulturpreferanser framkommer overraskende få normative utsagn om kulturbruk og smak. Ifølge Skarpenes er ikke kulturelle hierarkier og distinksjoner særlig tydelige i Norge, idet middelklassen finner det moralsk uakseptabelt for eksempel å nedvurdere andres kulturbruk og -smak (Skarpenes 2007). Det er imidlertid interessant at det eneste som Skarpenes informanter eksplisitt tar avstand fra er det som karakteres som «bad taste» eller «disgusted subjects», eller på godt norsk, det som er «harry»:

Også i våre data kommer [det] fram et bilde av hva de opplever som «harry» eller uttrykk for dårlig smak. Eksempler på det er å dra på chartertur til Syden, dra til Sverige for å kjøpe billig kjøtt, stygge bygg, grilldress, store biler, treningsdress, blomstrete tapeter, furumøbler, tørkede roser osv. (Skarpenes 2007:555).

Selv om ikke danseband nevnes av Skarpenes, blir linken mellom danseband og det som er harry gjort eksplisitt hos sosiologene Hjelseth og Storstad (2008), når de lanserer det de forstår som et skille mellom såkalt «hipp» og «harry» populærkultur. De snakker i sin analyse av norske populærmusikkfestivaler om ulike distinksjoner og hierarkier som eksisterer innad i det populærkulturelle feltet. I Hjelseth og Storstad sin beskrivelse av det som er harry heter det blant annet at

Den harry populærkulturen stiller små krav til publikums forforståelse. Den inneholder altså få komplekse koder og bruker enkle og lettfattelige uttrykk. [...] Noen uttrykksformer (f. eks revy) vurderes nærmest som harry per definisjon, men i de fleste tilfeller vil man måtte kategorisere eller forhandle frem forestillinger om de enkelte fenomener som harry. I musikken er for eksempel danseband harry, i reiselivets verden er charterturen til Spania harry (2008:49-50).

De påpeker videre at man i tråd med Bourdieus begreper (1984/2010, 1995) vil kunne karakterisere de som tiltrekkes av slike harry uttrykksformer som personer med lite kulturell kapital (Hjelseth og Storstad 2008, 2013).

Andre eksempler på akademiske perspektiv på danseband som kan trekkes fram i denne sammenhengen er kulturanalytiske forskningstradisjoner som den angloamerikanske Cultural Studies-tradisjonen (Barker 2008, Scott Sørensen mfl. 2008), eller mer tradisjonelle varianter av kulturvitenskapelig eller etnologisk forskning (for eksempel Ehn og Löfgren 1996, 2002, Eriksen og Selberg 2006) Her vektlegges gjerne den hverdagslige og folkelige kulturen, og en prøver å beskrive hvordan mening blir skapt i livet til «vanlige folk» (Barker 2008:38). Gjennom å benytte slike perspektiver på danseband kan fenomenet potensielt tillegges en annen og mer positiv verdi enn i de tidligere nevnte kultursosiologiske forskningsbidragene.

De få studiene som finnes som spesifikt handler om danseband kan i noen grad sies å relatere seg til slike perspektiver, idet flere av forskningsbidragene forsøker å analysere hvordan danseband gir mening for utøvere og tilhengere av denne musikken (Arrakhi mfl. 2002, Ernstsens 2013, Nærland 2007, Trondman 1999).

Selv om noen av de nevnte bidragene gir nyanserte bilder av den populære og folkelige kulturen, er likevel det samlede inntrykket at den «harry» dansebandmusikken og lignende kulturuttrykk (for eksempel revy og kiosklitteratur) plasseres i ytterkanten av det aksepterte og legitime, også sett med et akademisk blikk. Også Nærland, som i utgangspunktet har et potensielt oppvurderende perspektiv på danseband, påpeker hvordan dansebandkultur posisjoneres som den legitime kulturens motsetning. Dette gjelder ikke bare i forhold til tradisjonelt høyverdige kulturuttrykk som for eksempel opera eller klassisk samtidsmusikk. Også innad i det populærkulturelle hierarkiet står danseband i et motsetningsforhold til det legitime, ifølge Nærland (2007:91).

3.1.4 Å forske på feltets egne premisser

Så langt i kapitlet har jeg introdusert tre ulike perspektiver på danseband; et komisk, et nyansert, et akademisk. Alle tre perspektivene er eksterne, i den forstand at det er andre enn dansebandaktørene selv som framsetter ulike påstander og forståelser. Til sammen utgjør de tre eksterne blikkene diskurser om danseband som bidrar til å skape en forståelse av hva danseband *er*. Som forsker hadde jeg alle disse tre perspektivene med meg idet jeg skulle ut og møte dansebandmusikere og danseglade publikummere. Som beskrevet i innledningen til avhandlingen, bunnsette ideen til å forske på dette i den interessante dobbeltheten eller tvetydigheten i at danseband på en side framsto som nokså karikert og latterliggjort, samtidig som fenomenet andre steder ble beskrevet som populært, utbredt og i utvikling.

Felles for de tre perspektivene jeg har trukket fram, er at de er eksterne. Folk som liker danseband eller spiller dansebandmusikk kommer ikke til orde her, verken i komikernes, journalistenes eller forskernes fortellinger. I det hele tatt er det slående hvor lite av det vi kan kalle offentlige diskurser om danseband bygger på perspektivene til de som er en del av dansebandfeltet. Denne erkjennelsen var – som jeg også har omtalt innledningsvis – et annet utgangspunkt for å forske på danseband, hvor min plan nettopp var å gå til «feltet selv», med siktemål om å få tak på dansebandaktørenes egne oppfatninger av sin kulturinteresse. Da jeg startet med prosjektet hadde jeg altså et klart ønske om å se danseband fra en annen synsvinkel enn den jeg hadde innen rekkevidde fra før, gjennom å la feltet selv komme til

orde. For å komme på innsiden måtte jeg derfor prøve og «befri» meg fra de eksterne blikkene. Hvordan skulle jeg så gå fram for å få til det? Hvilke teoretiske perspektiver og analytiske strategier kunne jeg spille på i den sammenheng?

I prosjektbeskrivelsen (Stavrum 2007) mente jeg at den metodiske strategien for å komme på innsiden av feltet skulle bestå av deltakende observasjon og kvalitativ intervjuing. Mitt ønske om å gå til dansebandkulturen og studere denne på dens egne premisser, uten å legge for mye vekt på tidligere analyser eller antagelser om den, ledet meg videre inn på ulike aktørnære og tykke analytiske tilnærminger, slik det for eksempel presenteres hos antropologen Clifford Geertz (1973). Ifølge Geertz skal forskerens fortolkninger legges så nært opp til aktørens begreper og forståelser som mulig. For å få fram deltakerne i dansebandfeltets egne tematiseringer av mening og innhold, har jeg også hentet analytisk inspirasjon fra antropologen Marianne Gullestad, som i sine studier av hverdagsliv etterstreber å «utvikle analytiske begreper og kategorier ved å ta utgangspunkt i folks egne begreper og kategorier og så gjøre rede for dem» (1989:19). Gullestad peker her på den kontinuerlige samfunnsvitenskapelige utfordringen som ligger i å «få et reflektert forhold til folkelig tankegang» (samme sted), og hun hevder videre at ulempen med å benytte seg av forhåndsutviklede (og ofte dikotomiske) begrepspar er at «dette er analytiske tvangstrøyer» (1989:31).

Odd Are Berkaak og Even Ruuds antropologiske studier av et norsk rockeband (1992, 1994) representerer et lignende perspektiv. De beskriver hvordan den metodiske grunntanken i deres kulturanalyse gjør det nødvendig at man som forsker «skaffer seg innsikt i, kort og godt lærer seg de lokale resepsjonsformene, for så å beskrive det kulturelle systemet, dvs. sammenhengene i omgivelsene, med dette utgangspunktet» (1992:60). Videre trekker de sammenhengen mellom dette empiriske premisset og deres bruk av teorier og begreper: «Vi prøver hele tiden å ta utgangspunkt i lokale og erfaringsnære kategorier som rockerne selv beskriver og fortolker sin virkelighet ved hjelp av» (1992:61). Lignende aktørnære perspektiver finner vi også i mer fenomenologisk orienterte studier (se for eksempel Frykman og Gilje 2003, Schutz 1963, Schutz 2005). Den fenomenologiske insisteringen på å gå til «saken selv» og sette sine forhåndsantagelser og fordommer i parentes, kan også gi en mulig inngang til å studere dansebandfeltet «innenfra». Schutz (1963) beskriver i den sammenheng det såkalte «adekvathetsprinsippet», som innebærer at forskerens utgangspunkt alltid skal være den individuelle aktørs livsverden. Men for at forskerens fortolkninger (det Schutz kaller andregradsfortolkninger) ikke skal fjerne seg fra aktørens livsverden, er det viktig at

aktørene kjenner seg igjen i forskerens konstruksjoner. For at forskningen skal være god, må det altså være kontinuitet mellom aktørenes opplevde verden og mine analyser av denne (samme sted, se også Langseth 2012).

Så langt er dette vel og bra. Det høres tiltalende ut å innta et aktørnært perspektiv hvor informantenes handlinger og egne ord danner utgangspunktet for å utvikle begreper og fortellinger om hva danseband *er*. Det er likevel nødvendig å reflektere nærmere rundt verdien av det aktørnære innenfra-perspektivet. For i arbeidet med å analysere datamaterialet om danseband har det dukket opp kompliserende momenter. Men til tross for at jeg i tråd med fenomenologiens og antropologiens insistering på å være aktørnær eller «grounded» tar utgangspunkt i dansebandaktørenes egne begreper og tolkninger; hva skjer når deres utsagn i stor grad spiller på og relaterer seg til de mange eksterne fortolkningene av deres interesse og aktiviteter? Når de, i motsetning til hva jeg kanskje hadde trodd på forhånd, snakker mye om det utenforstående blikket de stadig møter, og at de konstituerer sin fortelling om danseband i nær relasjon til dette?

3.1.5 Dansebandfeltet sett innenfra

I de kommende kapitlene i avhandlingen skal jeg komme ettertrykkelig tilbake til hvordan mine møter med dansere, publikum og dansebandmusikere har artet seg. Som et utgangspunkt for den teoretiske diskusjonen her må jeg likevel foregripe begivenhetene noe, og trekke fram noen sider ved mine observasjoner og funn som har spesiell relevans i en diskusjon om forholdet mellom interne og eksterne fortolkninger av danseband. Før jeg entret dansebandverdenen var jeg spent: Ville det åpenbare seg en helt ny og ukjent verden for meg her? Hvordan ville dansebandfolket ta i mot en forsker, og ikke minst, hvilke fortellinger var de villige til å dele med meg?

Generelt har jeg som forsker fått en varm velkomst av dansebandmusikere og danseglade. Jeg har blitt møtt med nysgjerrighet, interesse og stor entusiasme. Og på mange måter er det en «ny» verden som har åpenbart seg for meg, idet jeg har fått innblikk i et felt med ulike dimensjoner, verdier og grupperinger som jeg ikke kjente til fra før. Beskrivelsene av skillene mellom ulike kategorier publikummere i dansebandmiljøet er et eksempel på dette: Ulikhetene mellom «de dansende» og «de stående» og deres respektive vurderinger av det å delta på dansebandarrangementer som er tema både i kapittel 4 og 5, peker på feltinterne distinksjoner med avgjørende analytisk betydning. De slående materielle og ordentlige beskrivelsene av alt fra skruer og skjøter på dansegulvet, til pynten på bordene i festlokalet og

sanitærforholdene på dansefestivalcampingen som diskuteres i kapittel 5, synliggjør også viktige dansebandverdier som ikke er så lett å få øye på for utenforstående. Møtene med hardtarbeidende musikere som forteller om det tunge og altopplukende «livet på veien» ligner mer på historier jeg har hørt før – fra andre kulturarbeidere i andre felt. Men de musikalske diskusjonene om dansebandsjangerens utvikling og de anerkjennelseskriterier som må oppfylles for å bli karakterisert som en ekte dansebandmusiker som jeg kommer inn på i kapittel 6, gir også nye innsikter om danseband som musikkjanger og estetisk praksis. På ett nivå vil altså dette prosjektet få fram en fortelling om danseband som er mer nyansert og variert enn den veletablerte eksterne versjonen. Men på samme tid som det kommer fram mange interessante forståelser av dansing og dansebandmusikk som er særegne for feltet og som jeg ikke kjente til fra før, vil det på bakgrunn av min analyse bli klart at folk som liker danseband på ingen måte lever helt i sin egen verden. De eksterne blikkene og forståelsene av deres interesser aktiveres i ulike sammenhenger.

Det er slående at de fleste jeg møter på feltarbeid, kommer inn på dansebandfeltets offentlige image. Mange er for eksempel opptatt av å påpeke at danseband er annerledes, eller noe annet enn det folk flest tror at det er. Både i intervjuer og i mer uformelle samtaler tyr informantene til en slags forsvarende holdning overfor feltet sitt. De har for eksempel sagt til meg at danseband har fått et ufortjent dårlig rykte i samfunnet. Som jeg særlig skal komme inn på i kapittel 5, så er informantene videre opptatt av å fortelle meg at dansebandmiljøet er åpent for alle, at det ikke er bare én bestemt type mennesker som hører på eller danser til dansebandmusikk. Enten det er musikeren som må begrunne hvorfor han ikke spiller popmusikk, eller danseren som blir sett på som litt spesiell fordi hun reiser land og strand rundt for å danse, så er de alle opptatt av å nyansere de ulike forståelsene som finnes om det de driver med.

Mange i feltet virker altså å være svært bevisste på at det finnes et eksternt blikk på dem og deres interesse, samtidig som de insisterer på at dette blikket er «feil». I informantenes historier finner vi derfor ulike strategier for å imøtegå eller nyansere andres nedvurdering. Mange trekker for eksempel fram den positive oppmerksomheten som sjangeren deres de siste årene har fått, blant annet gjennom avisoppslag eller økt interesse fra platebransjen. De viser videre til at Ole Ivars spilte i Operaen, og de snakker om store salgshall og høy publikumsoppslutning. Typiske utsagn som at «siden så mange kjøper dansebandmusikk, så kan det vel ikke være så ille som alle skal ha det til», eller «dette er jo musikk som folk vil ha», dukker opp på feltarbeid. Men det finnes også en form for oppgitthet eller frustrasjon i

feltet. Flere musikere kommenterer nettopp dette, at det er slitsomt å forholde seg til nedvurderingen som musikken deres blir gjort til gjenstand for, og at det er vanskelig å vite hvordan de skal kunne «ta igjen» overfor folk som retter negative kommentarer mot dem.

Som jeg også skal vise i kapittel 5, brukes *humor* som en strategi for å distansere seg fra eksterne forståelser. I låtteksten «Harry», skrevet av dansebandartisten Anne Nørdsti, får vi for eksempel vite at

Det bryr meg ikke hva andre mener

Jeg beskyldes for hARRY gener

Jeg kjører traktor, jeg danser swing

Ser du ned på meg gjør det slettes ingen ting⁶⁷

Tekstutdraget gjenspeiler nettopp hvordan mange av dansebandfeltets aktører forholder seg til andres forståelser. Gjennom å ta tak i stereotype oppfatninger som finnes om dansebandlivsstilen og det at andre eventuelt ser ned på de som lever slik, vender Nørdsti om på det hele og gjør det å være «harry» til noe positivt og bra. Gjennom å distansere seg fra og ironisere over andres latterliggjøring, bruker Nørdsti humor som virkemiddel for å ufarliggjøre andres negative karakteristikk. Hun vender altså om på de eksterne fortolkningene og gir dem en annen verdi.

Det at dansebandinformantene eksplisitt forholder seg til at andre ser ned på dem og har fordommer mot dem, kan tolkes på ulike måter. I denne sammenhengen er det interessant å se hvordan feltets deltakere spiller på og knytter sammenhenger til de eksterne bildene av danseband, og ikke minst hvordan de gjennom ulike strategier og mottiltak forsøker å nyansere disse. Dette viser både at de mange utenforstående vurderingene av danseband er sterkt internalisert i aktørenes egne fortolkninger av sin interesse, samtidig som vi ser at de gjennom reflektert distansering til eksterne oppfatninger skaper ny verdi til feltet de er en del av.

Hvordan skal jeg så inkludere dette samspillet mellom eksterne og interne oppfatninger og forståelser i den teoretiske fortolkningen av dansebandfeltet? Hvordan skal den aktive bruken av det eksterne blikket forstås? I forlengelsen av det jeg har omtalt her, er én mulig hypotese

⁶⁷ Hele teksten til låta «Harry» kan leses her: www.allthelyrics.com/lyrics/anne_nordsti/harry-lyrics-1260639.html. En musikkvideo til låta, med Anne Nørdsti, kan ses her: <http://www.youtube.com/watch?v=I7JDg7kWi48>.

at insisteringen på aktørnærhet kommer til kort når dansebandaktørene i så stor grad forholder seg nettopp til eksterne og utenforstående blikk.

3.1.6 Å avdekke objektive strukturer

I det foregående har jeg vist hvordan mine dansebandinformanter ofte refererer til negative eller nedlatende eksterne syn på feltet de selv er en del av. Videre har jeg pekt på at de i forlengelsen av dette trekker fram positive og verdifulle sider ved sin interesse, og at de på denne måten forsøker å distansere seg fra de eksterne perspektivene. Hvis vi skal fortolke slike empiriske utsagn med utgangspunkt i informantenes egne begreper, er det rimelig å hevde at ja, dansebandinformantene er bevisste på andres nedvurdering, men disse eksterne forståelsene betyr lite for deres glede over å være en del av dansebandfeltet. Selv om de vet at det finnes andre syn på dem, lar de ikke dette gå inn på seg. De er stolte av hvem de er, og hva de holder på med. Et aktørnært fenomenologisk perspektiv vil kunne gjøre slike fortolkninger av empirien. Men for å gripe rekkevidden av dialektikken mellom eksterne og interne forståelser av danseband, er det tilstrekkelig å gjenfortelle informantenes egne fortellinger om dette? Er det tilstrekkelig å analysere dansebandfeltet som en isolert verden med helt egne oppfatninger og erfaringer? Må vi ikke sette utsagnene deres inn i en større sammenheng, for å kunne forstå dansebandfeltets posisjon i det norske kulturfeltet? Hvordan henger for eksempel informantenes diskusjoner om dansebandmusikkens verdi sammen med maktforhold i det norske kulturfeltet og de strukturelle sammenhengene mellom smak, kulturbruk og kulturell anerkjennelse? Med andre ord, hva er det informantene *egentlig* sier når de refererer til de eksterne blikkene på dansebandfeltet?

En annen fortolkning av dette enn den fenomenologiske kan vi finne hos Bourdieu. Mer spesifikt tenker jeg på Bourdieus diskusjoner av hvordan aktørers utsagn og selvforståelse henger sammen med strukturelle forhold i samfunnet (jf. for eksempel Bourdieu mfl. 1991, Bourdieu og Wacquant 1995). Bourdieu er kritisk til ensidige subjektivistiske teorier, det han kaller «sosialfenomenologi» (Bourdieu og Wacquant 1995:28), for ifølge han er det ikke mulig å formidle deltakernes virkelighet slik de selv oppfatter den. Vi som forskere må bryte med den førvitenskapelige begrepsverdenen som informantenes utsagn representerer og etablere tolkninger og analyser som går ut over hverdagsforståelsen til de vi studerer. Det er i den forbindelse Bourdieu insisterer på at vi skal foreta «epistemologiske brudd». Dette gjøres gjennom å objektivere forståelsesmåtene til de vi forsker på. Først når vi har avdekket de såkalte «objektive sosiale strukturene» som omgir våre forskningsobjekter, kan vi «avsløre»

de vilkårene som menneskene vi studerer lever under. Bourdieu ønsker imidlertid ikke å bli beskyldt for objektiv determinisme. Det er den ensidig aktørorienterte teorien han kritiserer. For Bourdieu er aktørenes handlinger og ord svært viktige, men «all mikrointeraksjon struktureres av aktørenes klassespesifikke habituser». Dette gjør at «lokal samhandling ikke kan studeres uavhengig av den mer omfattende objektive strukturelle konteksten den utspiller seg innenfor, det vil si aktørenes posisjon i det sosiale rom og det sosiale felt» (jf. Bourdieu, gjengitt i Aakvaag 2008:162).

I tråd med min faglige plassering og det jeg har vist til i det foregående, er det i dette tilfellet nærliggende å forstå kulturfeltet i Norge som en form for objektiv strukturell kontekst som omgir aktørene i dansebandfeltet. Kulturfeltets symbolske kapital, dets verdier og maktstrukturer vil således være en mulig fortolkningsramme også for dansebandempirien (Bourdieu 1993, 1995, 1996d). Dette gjelder uavhengig om dansebandaktørene selv kjenner til eller forholder seg til dette. For ifølge Bourdieu er ikke de objektive strukturene nødvendigvis kjent for aktørene selv, men de bidrar likevel til å opprettholde strukturene gjennom sine handlinger og utsagn. I tråd med Bourdieus perspektiv vil dansebandaktørenes utsagn fortolkes som representative for deres posisjon «nederst» i det kulturelle hierarkiet, hvor den folkelige og vulgære smak gjør seg gjeldende. Gjennom å avvise og distansere seg fra eksterne oppfatninger bidrar dansebandfeltets aktører samtidig til å bekrefte og opprettholde kulturelle grensdragninger. Sagt med Bourdieu vil man kunne si at dansebandaktørenes insistering på å ta avstand fra andres nedvurdering og gi sin kultur verdi og anerkjennelse, i realiteten fører til at de objektive maktposisjonene på kulturfeltet bekrefte og opprettholdes. For Bourdieu er nettopp denne avsløringen av hvilke posisjoner ulike aktører innehar i det sosiale rommet eller i det kulturelle feltet, et skritt på veien mot å avdekke maktstrukturer og symbolsk vold som er skjult for aktørene selv.

Det er ikke alltid enkelt å overføre Bourdieus teori til empiriske eksempler. Det finnes i tillegg en rekke innvendinger mot hans perspektiver. I Norge har det for eksempel pågått en debatt mellom sosiologer angående tolkningen av middelklassens fortellinger om sin smak og kulturbruk (Mangset og Andersen 2012, Skarpenes 2007, Skarpenes og Saksli 2008, Skogen mfl. 2008a, Skogen mfl. 2008b). Den tidligere nevnte Bourdieukritikeren Skarpenes og hans kollega Saksli hevder blant annet at Skogen, Krange, Stefansen og Strandbus forståelse av Bourdieus teori fører til at «informanters utsagn blir i denne 'analysen' lite annet enn et alibi for en allerede eksisterende sosiologisk teori. Det eneste som vokser med denne tilnærmingen er teorien, ikke innsikten i samfunnet. Teorien er blitt immun overfor empirien,

og tolkningene er blitt forutsigbare» (Skarpenes og Sakslind 2008:268). Til dette svarer Stefansen, Skogen, Krange og Strandbu at

vi [mener] at man ikke bare kan overta den verdensanskuelsen informanter presenterer, og vi mener videre at en kritisk holdning til ting som blir sagt i intervjusituasjonen ikke med noen nødvendighet fører inn i en «mistankens hermeneutikk» eller påstander om at informantene lider under «falsk bevissthet». [...] Vitsen er vel å sette informanters egne tolkninger inn i en større sammenheng og identifisere mønstre – eller kanskje til og med «strukturer» – som ikke er så lette å få øye på for alle (Skogen mfl. 2008b:436).

Sosiologen Katrine Fangen (2004) tar på sin side opp en etisk innvending mot Bourdieus insistering på å «avsløre» eller «forråde» informanter gjennom å bryte med deres hverdagsforståelser. For ved å bruke erfaringsfjerne begreper som går utover deltakernes egne oppfatninger står man også i fare for å objektivere dem på en måte som de selv ikke umiddelbart forstår eller sier seg enige i. Gjennom å gjøre analyser av maktforhold og symbolske hierarkier som kanskje er skjult for aktørene selv, kan det også oppstå problematiske dominansforhold mellom feltet og forskeren. En kan for eksempel risikere å bryte tilliten til sine informanter, noe som særlig er kritisk i prosjekter som innebærer feltarbeid og deltakende observasjon. Enkelte tolkninger og analyser vil også kunne være direkte skadelig for noen aktører eller felt, slik Fangen for eksempel opplevde det da hun gjennomførte sitt feltarbeid blant nynazister i Norge (Fangen 2001, 2004).

I mitt tilfelle kan det tenkes at noen informanter kan bli opprørt over mine eventuelle fortolkninger av dem som posisjonert nederst i det kulturelle hierarkiet. Dette til tross for at de selv er bevisste på hvordan de bedømmes av utenforstående. Kanskje vil en slik fortolkning stride mot det flere informanter har uttrykt overfor meg, at de ser på meg som en slags redningskvinne, som gjennom å forske på dem skal fortelle «sannheten» om danseband, og bidra til at de oppnår mer kulturell anerkjennelse eller høyere status. For Bourdieu vil svaret på denne innvendingen være at man som forsker alltid inngår i et makt- og konkurranseforhold med sitt forskningsfelt, og at det er umulig å unngå å objektivere de man studerer. Det er i den sammenheng at Bourdieu insisterer på at det epistemologiske bruddet ikke bare innebærer å objektivere de subjektive oppfatningene til de man forsker på, men man skal også objektivere seg selv og sin relasjon til forskningsobjektet, det han beskriver som «deltakende objektivering» (jf. Bourdieu og Wacquant 1995:236ff, Bourdieu 2007:56). Røyseng skriver om nettopp dette, om hvordan Bourdieu framhever at den refleksive innsatsen til forskeren bør gå i to retninger:

På den ene siden bør forskeren problematisere forutsetningene som ligger til grunn for hverdagsforståelsen av forskningsobjektet. Og på den andre siden bør forskeren historisere innarbeidede forståelsesmåter og begreper i den vitenskapelige forståelsen av det samme objektet. Forskeren må objektivere forståelsesmåter som er subjektiverte både hos folk flest og i det forskersamfunnet hun deltar i (Røyseng 2007:75).

Som forsker skal en altså også rette en epistemologisk årvåkenhet mot seg selv og forskningstradisjonen man er den del av. De epistemologiske hindringene må derfor i følge Bourdieu ikke forstås som uoverstigelige hindringer, snarere som nødvendige refleksjonsprosesser på veien fram til å oppnå kunnskap på et høyere nivå, som «ikke bare spiller alminneliggjorte forståelser av forskningsobjektet, men overskrider disse» (Røyseng 2007:75).

3.1.7 Mitt blikk: Forsvarer og forræder

Så langt i dette kapitlet har jeg introdusert noen forutsetninger for og implikasjoner av et analytisk perspektiv inspirert av Bourdieu. Nærmere bestemt har jeg med utgangspunkt i spenningen mellom eksterne og interne forståelser av danseband diskutert hvordan ulike fortolkningsstrategier kan gi ulike innganger til å forstå dette forholdet: Hvordan kan man som forsker få tilgang til aktørers egne forståelser? Hvor går skillene mellom egne og utenforstående perspektiver? Og hvordan skal en analytisk og teoretisk sett skille mellom og fortolke sammenhengen mellom disse nivåene?

Da jeg startet på doktorgradsprosjektet om danseband, var jeg kritisk til den tradisjonelle bruken av Bourdieu i empiriske studier av kulturfeltet (jf. for eksempel Bourdieu 1984/2010, Mangset 1998b, 2004, Solhjell 1995, Solhjell og Øien 2012). Jeg mente at man her stod i fare for å bidra til en ytterligere nedvurdering av såkalte lave kulturuttrykk, når disse utelukkende framstilles som kommersielle, rurale eller lite verdifulle. Jeg ønsket å få fram et annet bilde av det lave enn det som kommer til syne når dansebandfeltet diskuteres utenfra, og vendte meg derfor mot mer fenomenologisk orienterte perspektiver og fortolkningsmåter, for å finne en annen analytisk inngang til dette. Jeg ønsket med andre ord å forlate Bourdieus avslørende og forræderske blikk, for å prøve å se på dansebandfeltet med andre og det jeg da oppfattet som positive øyne.

Gjennom møtene med feltet og arbeidet med å fortolke det empiriske materialet har jeg imidlertid endret oppfatning av verdien av å gå inn i Bourdieus teoretiske univers, særlig knyttet til epistemologiske spørsmål. For i mitt materiale ser jeg tydelig at noe glipper hvis jeg utelukkende skal ha aktørenes subjektive hverdagsforståelser som eneste forutsetning for

fortolkningen. Det er særlig i forbindelse med informantenes gjenfortelling av det eksterne blikket og i tilknytning til deres ønske om at jeg som forsker skal vise at dansebandkulturens deltakere ikke er «sånn som alle tror», at det har meldt seg et behov for innta et mer distansert og kritisk perspektiv og sette de empiriske uttalelsene inn i en større sammenheng. Den selvbevisste og refleksive holdningen som informantene framviser i forhold til sin posisjon i det kulturelle hierarkiet krever også en refleksiv årvåkenhet fra forskerens side.

Gjennom ukritisk å gjengi informantenes egne ord og forståelser vil jeg i tillegg kunne stå i fare for å romantisere eller oppvurdere dansebandmusikken og dansebandpublikummets praksiser, en velkjent kritikk som har blitt rettet mot andre studier av lavkultur og folkelig kultur, for eksempel slik disse har blitt gjort innenfor Cultural Studies-tradisjonen (Barker 2008, Bennett 1992). Denne kritikken handler særlig om at institusjonelle og strukturelle forhold knyttet til kulturell makt kan bli borte når forskere har som ambisjon å synliggjøre eller heve statusen til bestemte former for kultur, basert på den aktuelle kulturens egne oppfatninger av seg selv. I likhet med Fangen (2004) mener jeg derfor at det ikke alltid kan være et premiss for fortolkningen at de man forsker på nødvendigvis skal si seg enige i eller godta våre analyser (jf. det tidligere nevnte adekvathetsprinsippet til Schutz). Man kan ikke utelukkende benytte seg av en erfaringsnær tilnærming. Ifølge Fangen vil en da

kunne ende opp med å bare beskrive situasjoner. Mønstre, trender eller strukturer lar seg ikke gripe med en utelukkende erfaringsnær tilnærming. Dersom du skal fortolke på metanivå, ved å si noe om strukturelle forskjeller, for eksempel, må du bryte med denne tilnærmingen. Når du poengterer det erfaringsnære, kan du gripe hverdagslivets førsteordens kunnskap, men for å tematisere den reflekterte, teoretiske, andreordens kunnskapen må du også dra inn erfaringsfjerne perspektiver (2004:171).

Selv om Fangen her er klar i sin tale, mener jeg samtidig at ulike teoretiske perspektiver heller ikke nødvendigvis er gjensidig utelukkende, så lenge man er bevisst på at ulike perspektiver gir ulike svar. I et utforsket felt som danseband er det for eksempel opplagt at empirien og empirinære begreper må være startpunktet for analysen, særlig for å kunne avdekke feltets interne struktur, verdier og posisjoner, på samme tid som det også er nødvendig å bruke et mer distansert perspektiv for sette feltet inn i en større sammenheng, det vil si forstå feltets posisjon i det norske kulturfeltet som sådan.

3.2 Dansebandmusikkens sosialitet

I det foregående har jeg vist hvordan forholdet mellom ulike nivåer av fortolkning av informanters utsagn kan forstås analytisk og teoretisk, der særlig relasjonen mellom interne og

eksterne blikk på danseband har vært tematisert. En annen analytisk dikotomi som har betydning for fortolkningen av det empiriske materialet i dette prosjektet, er relatert til forståelsen av selve forskningsobjektet danseband. Som beskrevet innledningsvis kan danseband både forstås som en musikkjanger med et estetisk innhold og noen estetiske idealer og praksiser knyttet til seg – og som et sosialt fenomen i videre forstand, for eksempel som et felt bestående av visse aktører og institusjoner, som gjennom sine estetiske og sosiale praksiser danner et fellesskap hvor bestemte handlinger og verdier kommer til uttrykk. Disse forståelsene av danseband gjenspeiler også noen potensielle teoretiske motsetninger som har konsekvenser for den analytiske fortolkningen i dette prosjektet. I denne siste delen av teorikapittelet vil jeg derfor gjøre nærmere rede for hvordan jeg forholder meg til den potensielle motsetningen mellom det å studere danseband som estetisk og/eller sosialt fenomen.

3.2.1 Musikk og andre ting

I en anekdotisk fortelling fra en tverrfaglig samling av musikkforskere med bakgrunn fra både musikkvitenskap, antropologi og etnologi beskriver antropologen Odd Are Berkaak hvordan de faglige diskusjonene på seminaret stadig delte seg i to – og hvor det på et tidspunkt ble uttalt at «denne gruppa består av to slags mennesker, de som snakker om musikk, og de som snakker om andre ting» (Berkaak 1983:73). Dette var på et tidlig stadium i den såkalte musikkantropologiens, eller etnomusikkologiens historie i Norge. Berkaaks beskrivelse inngår i en artikkel hvor han forsøker å vise hvordan det som av noen deltakere på det nevnte seminaret ble oppfattet som antropologisk «utenomstakk», snarere representerer et forslag til analytisk perspektiv, der spørsmålet om musikkens mening og verdi finner sitt svar «i forholdet mellom mennesker istedenfor i forholdet mellom kling og klang» (samme sted). Spørsmålet i denne sammenhengen er hvordan danseband best kan forstås eller snakkes om: Er det dansebandmusikkens «kling og klang» det handler om, eller er det menneskene som utøver eller hører på «klingen og klangen» som står i fokus i analysen?

I likhet med den foregående debatten om forholdet mellom «insiders» og «outsiders», mellom interne og eksterne blikk – viser spørsmålene om forholdet mellom mennesker og musikk til en teoretisk diskusjon som på ingen måte er ny. Berkaaks anekdote knytter an til en klassisk motsetning mellom ulike teoretiske forståelser av hva forskningsobjektet for musikkforskere skal være – enten de har bakgrunn fra den klassiske musikkvitenskapen eller fra tilliggende forskningsstradisjoner som antropologi, sosiologi eller etnologi (jf. for eksempel Berkaak

1983, Bourdieu 1996b, DeNora 2003, 2004, Lena og Peterson 2008, Martin 1995, 2006, Ronström 1999).⁶⁸ Sosiologene Lena og Peterson oppsummerer den tradisjonelle dikotomien slik, i sin diskusjon av hvilke teoretiske perspektiver som det er mulig å innta i analyser av musikk og musikkjangere:

There are two dominant approaches to the study of genre. In the first, humanities scholars typically focus attention on the «text» of a cultural object, which is abstracted from the context in which it is made or consumed. [...] The second dominant approach defocalizes text and places the study of genre squarely in a social context (2008:698).

Lena og Peterson viser til at den første tekstlige tilnæringsmåten har vært dominerende innenfor tradisjonell musikkvitenskapelig (verk)analyse, mens man i den andre enden finner mange analyser av populærmusikk, for eksempel analyser av publikumssammensetning eller identitet blant brukere av ulike musikkjangere, slik dette har blitt gjort av forskere fra samfunnsvitenskapelige fagtradisjoner. Lena og Peterson peker imidlertid på en alternativ posisjon til de to nevnte ytterpunktene, der man søker å integrere det musikalske uttrykket og de sosiale omgivelsene gjennom å framheve det de omtaler som «the set of cultural practices that a music community defines as a genre and view its texts as the product of social interactions in a specific sociocultural context» (same sted). Her viser Lena og Peterson blant annet til musikk sosiologen Simon Friths toneangivende analyser av populærmusikalske verdisystemer (1996) og Petersons egen studie av framveksten av amerikansk countrymusikk (Peterson 1997) som eksempler. Også Berkaak forsøker å innta en lignende posisjon, idet han skriver at «estetiske verdier oppstår ikke i, og vedlikeholdes ikke i, en utelukkende lydlig dimensjon. De lever sitt liv i forholdet mellom folk ved å markere og karakterisere disse forholdene.» (Berkaak 1983:74).

Lena og Peterson (2008) framhever Simon Frith som et eksempel på en populærmusikkforsker som befinner seg i en mellomposisjon mellom ytterpunktene nevnt over. Frith (1996) er kritisk til musikkforskning som utelukkende tematiserer sosial kontekst og meningsproduksjon, som ikke tar hensyn til estetiske verdivurderinger. Et helt vesentlig utgangspunkt for Frith er at det foregår estetiske vurderinger og kvalitetsvurderinger i alle sjangere, også i populærmusikalske sjangere. Alle fans og utøvere snakker om musikk og forholder seg til musikk basert på vurderinger av hva som er godt, mindre godt og dårlig, enten det er jazz eller folkemusikk det er snakk om. Å avvise diskusjoner om estetisk verdi i

⁶⁸ Den samme debatten og potensielle motsetningen finnes for øvrig i tilknytning til forskning på andre estetiske fenomener enn musikk. Det pågår for eksempel lignende teoretiske diskusjoner innenfor både litteraturvitenskap og teatervitenskap.

det populære er derfor å utøve (enda mer) diskriminering mot de som liker denne musikken, ifølge Frith (samme sted). Selv om Frith ønsker en større vektlegging av estetiske og verdimeslige vurderinger i populærmusikkforskningen, mener han likevel ikke at den sosiale konteksten skal utelukkes i analysene, for dette er selve grunnlaget for å forstå hvilke vurderinger som blir gjort i de respektive sjangrene. Han mener som følge av dette at alle musikalske sjangere må analyseres med samme perspektiv:

Whether we are looking at a composition student in a conservatory, a session player at a cruise ship, or a would-be rapper in the Bronx, we're looking at musicians faced with the same problems in deciding whether their music is good or not. The issues concerned – [...] – are not confined to any one social group, to any one musical practice. Whether they become pressing or not depends on circumstances, not ideology (Frith 1996:46).

Diskusjoner om musikalsk og estetisk kvalitet er med andre ord like relevante i analyser av alle musikkjangere, på samme måte som den sosiale konteksten som hver sjanger produseres og utøves i er nødvendig å inkludere for å forstå hvilke verdier som står på spill.

Den svenske musikketnologen Owe Ronström har berørt den samme diskusjonen i sine analyser av svensk musikk (Lundberg mfl. 2000, Ronström 1990, 1999). I sitatet som jeg refererte til innledningsvis (jf. kapittel 3.1), viser Ronström nettopp til at utfordringene knyttet til å fortolke musikalsk mening og innhold ikke bare bunner i at forskeren er en outsider, en som står på utsiden av det empiriske feltet som studeres. Musikk og dans er begge estetiske og sanselige fenomener som i stor grad knyttes til språkløse og kroppsliggjorte erfaringer, som det ikke er gitt at forskeren greier å snakke eller skrive om. Det ligger en stor utfordring i å finne fram til adekvate perspektiver og begreper for å beskrive og analysere musikk og dans i et teoretisk språk. Ronström skriver i den sammenheng at

Not many can give verbal accounts of the music or dance they are engaged in. I am not referring only to lack of specialized, technical and analytical language. Most people seem not to talk very much about music and dance at all, they rather do it. And if they talk, it is not at all certain that their words goes together well with their deeds.[...] This often leaves the music and dance researchers alone with their own observations and interpretations, trapped with their own words (1999:2).

Ronström viser til den samme todelingen som nevnt over, når han beskriver hvordan musikkvitere «i sin iver att utreda musikens inre struktur alt för ofta har ignorerat dess betydelse, vad musiken gör med människor», mens etnologer og antropologer har hatt en tendens til å gå for langt i den andre retningen – i det de knapt har viet selve musikken og dansen oppmerksomhet i det hele tatt.

Ronström argumenterer for at løsningen på denne utfordringen finnes i musikketnologien, en fagtradisjon som han beskriver som å befinne seg i mellomrommet mellom musikkvitenskap og antropologi/etnologi.⁶⁹ I musikketnologien ligger det ifølge Ronström en ambisjon om «att förena intresset för musikens mening och funktion i samhället – musiken i kulturen – med intresset för musik som konst, som uttryck för en grupp människors kreativa ambitioner – kulturen i musiken» (1990:7). Her understrekes det at både musikk og dans er situerte praksiser, og at det i analysene av disse er helt nødvendig å undersøke den sosiale konteksten som det musiseres og danses i. I likhet med Berkaak og Lena og Peterson mener altså Ronström også at det finnes en mulighet for å koble sammen det estetiske og det sosiale i vitenskapelige analyser av musikk og dans (Ronström 1990, 1992). Han foreslår i den sammenhengen at selve den musikalske hendelsen, «the event», er et godt objekt for analyse: «Since music and dance first of all are situated performances, much of the understanding of what is going on is dependant of an understanding of the event as a main unit of observation and analysis», skriver han (1999:8). Dette krever ifølge Ronström et teoretisk perspektiv som går inn på mer enn bare «the tones and the steps», og det er også nødvendig med detaljerte etnografiske studier av den aktuelle musikalske praksisen og/eller dansen (samme sted).

Min analyse av danseband handler også om noe «mer» enn toner og trinn og kling og klang. Selv om det er mulig å gjøre isolerte verkorienterte analyser av dansebandmusikkens akkordprogresjoner, tonalitet, tekster og rytmiske figurer, er det altså ikke dette som er tema her. Jeg fokuserer for eksempel ikke på hvordan den tidligere refererte dansebandlåta «Harry» henger sammen harmonisk eller rytmisk, jeg vil heller ikke gå inn i en semiotisk eller diskursiv analyse av teksten i låta. Jeg ønsker derimot å forstå hvordan framføringen av og bruken av både «Harry» og andre dansebandlåter inngår i bestemte sosiale praksiser, og se nærmere på hvordan både publikum og musikere og andre som er en del av disse praksisene tenker om hva dansebandmusikk er og skal være. Ikke minst er jeg opptatt av å forstå hvilke estetiske vurderingsprosesser og kvalitetsvurderinger som er i omløp: Hvilken betydning har for eksempel dansebandmusikken for de som er til stede på dansebandfestivalene, hvordan er det publikummet forholder seg til den; hvordan danser de til den, hvordan hører de på den – og hvilken betydning har de sosiale begivenhetene og aktivitetene som omgir musikken for de som er tilstede? Dansebandfestivalene er et av flere steder som er godt egnet til å få innblikk i

⁶⁹ Ronström (1990) knytter den svenske musikketnologien tett opp til Bruno Nettls klassiske definisjon av det som på engelsk omtales som «ethnomusicology» (Nettl 2005) – det som på norsk som oftest omtales som «etnomusikkologi» (jf. for eksempel Apeland 2005). «Etnomusikkologi» er altså det begrepet som på norsk ligger nærmest det som i Sverige blir betegnet som «musikketnologi». For en oversikt over den svenske musikketnologiens historie og utvikling, se Ronström (1990).

alle disse dimensjonene. Så for å bruke Ronströms ord kan dansebandfestivalene i denne sammenhengen forstås som «eventer» som fungerer som analytiske prizmer som gir en inngang til sentrale sider i det jeg definerer som dansebandfeltet.

3.2.2 Dansebandsosiologi

Selv om toner og trinn og kling og klang ikke er hovedsaken i denne analysen av danseband, betyr ikke dette at ikke estetiske og musikalske dimensjoner er tema. I tråd med de musikketnologiske og musikkantropologiske eksemplene nevnt over, har jeg også en ambisjon om at danseband skal forstås i en bred kontekstuell forstand, der det musikalske og det sosiale ses i sammenheng. Dette vil altså ikke si at estetikk er fraværende, men derimot at det er en bestemt teoretisk oppfatning av forholdet mellom estetikken og de sosiale omgivelsene som gjør seg gjeldene. Som jeg allerede har vist, finnes slike ambisjoner hos både musikketnologer/etnomusikologer og musikkantropologer. I tråd med min faglige plassering i et kultursosiologisk forskningsmiljø for kulturpolitikkforskning, er det særlig det som omtales som musikk-sosiologiske perspektiver som er relevant å trekke inn i den teoretiske diskusjonen her. Dansebandsjangerens posisjon og status i det norske kulturfeltet slik jeg har diskutert dette innledningsvis, skaper slik jeg forstår det et behov for ikke-normative teoretiske og analytiske blikk. Særlig når populærmusikksjangere og musikalske praksiser som ikke uten videre anses å ha stor kunstnerisk verdi eller legitimitet skal analyseres, kan det sosiologiske blikket nettopp ha en slik verdi. Dette har også andre kritikere av musikkvitenskapens tradisjonelle verkorienterte og til dels normative studier tidligere påpekt (jf. DeNora 2003, 2004, Tagg 2011, Washburne og Derno 2004, Weisethaune 2002, se også kapittel 1.3.2).

Selv om det ikke er noe i veien for å analysere alle smusikalske felt, sjangere og uttrykk i et sosiologisk perspektiv, også såkalt vestlig klassisk musikk og/eller kunstmusikk (DeNora 2003, Lehmann 2002), er det typisk at det er nettopp populærmusikksjangere som har blitt gjort til gjenstand for sosiologiske, antropologiske eller etnologiske studier (jf. DeNora 2000, 2003, Martin 1995, Martin 2006, Tagg 2011, Weisethaune 2002). Et mye diskutert tema i denne typen musikkforskning er som nevnt forholdet mellom det estetiske uttrykket – musikken – og musikkens omgivelser, særlig forholdet mellom musikken og de som bruker den, det vil si de som på en eller annen måte slutter opp om det musikalske uttrykket, enten gjennom å være fans, tilhørere – eller som i tilfellet danseband, dansere. I mitt empiriske materiale befinner det seg som jeg skal vise seinere mange sterke vitnesbyrd om hva slags

betydning, kraft og virkning dansebandmusikken har for tilhørere og dansere. Musikk sosiologiske perspektiver brukes ofte i studier av publikumsfellesskap og fankulturer, særlig hvis det handler om sjangere og musikkpraksiser som er populære, folkelige og hverdagslige (jf. også kapittel 1.3.2). Nettopp den hverdagslige musikkopplevelsen til «vanlige» musikkbrukere er for eksempel gjennomgangstema i Tia DeNoras omfattende musikk sosiologiske bidrag (jf. bl.a DeNora 2000, DeNora 2003, 2004). DeNora tar særlig til orde for etnografiske studier av hvordan «vanlige» folk bruker musikk, enten de hører på den og/eller danser til den, når hun gjennom sine studier viser hvordan musikk brukes av tilhørerne for å framkalle og oppnå visse stemninger og emosjonelle effekter, eller som middel for å erfare følelser av fellesskap og tilhørighet med andre (samme sted).

Sosiologen Peter J. Martin (Martin 1995, 2006) sine beskrivelser av hva sosiologien kan bidra med i studier av musikk som ikke musikkvitenskapen nødvendigvis kan, er nærliggende å trekke veksler på for meg. I tråd med sin faglige posisjon skriver Martin at det ikke er den iboende meningen i de estetiske objektene i seg selv som er det interessante for det sosiologiske blikket på musikk (Martin 2006:17). Estetiske objekter, i dette tilfellet musikalske verk, eksisterer ikke uavhengig av sosialt liv, det er gjennom interaksjon med mennesker i sosiale situasjoner at musikkens mening skapes. Det er dermed menneskers interaksjon med musikken i sosiale situasjoner som er det analytiske fokuspunktet i et musikk sosiologisk perspektiv:

The aim of the sociological exercise is not to decide on the justness of law, or the rightness of a principle, or indeed the «real» meaning of a piece of music, but to understand the beliefs held and meanings taken by real people in actual situations, in order that their actions may be explained, and the course of events understood (Martin 2006:16)

Det musikk sosiologiske perspektivet som Martin foreskriver krever imidlertid en bestemt innfallsvinkel til analyseprosessen. Her er det de sosiale prosessene som bidrar til å skape visse oppfatninger og definisjoner av musikk sjangere og estetiske uttrykk som skal vektlegges, snarere enn å slå fast den endelige meningen av et musikalsk uttrykk eller estetisk objekt:

The sociologist will not be concerned to decode or decipher the meaning of musical «texts», however defined, either from a syntactic or a semantic point of view. Nor, as argued above, is it any business of the sociologist to take sides in the inevitable and perpetual debates about their meaning or value,

skriver Martin (2006:20), og understreker følgende:

What will be of interest, however, are the many and varied ways in which such cultural objects are constituted and defined, the uses that are made of them, and the consequences of these activities, for it is through this sort of investigation that we may arrive at an understanding of the social organization of the musical «worlds» (Becker 1984) in which all production, performance and reception take place (samme sted).

Denne beskrivelsen av analyseprosessen må også forstås i sammenheng med min diskusjon tidligere i kapitlet, om hvordan ulike fortolkninger og forståelser av danseband legger til rette for ulike definisjonsmåter og oppfatninger av hva danseband er, for hvem og i hvilke sammenhenger.

Et sosiologisk perspektiv legger slik jeg ser det til rette for ikke bare å bryte med normative aspekter ved den tradisjonelle musikkvitenskapen, men også eventuelle normative sider ved den etablerte kulturpolitikkforskningen (jf. kapittel 1.3.2). Kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øyen (Solhjell og Øien 2012) er inne på det samme i sin analyse av det norske billedkunstfeltet. De viser til den franske kunstsosiologen Natalie Heinichs sine beskrivelser av kunstsosiologiens oppgaver når de gjør rede for sitt perspektiv:

Kunstsosiologer skal ikke bedømme kunstnerisk kvalitet, men studere evalueringsprosessene i kunstfeltet. De skal ikke selv tildele kunstnerisk anerkjennelse til noen, men studere hvordan kunstnerisk anerkjennelse oppstår og hvem som kan gi den. [...] De skal ikke definere kunst eller kunstnere, men studere hvilken betydning definisjonsprosesser rundt kunst og kunstnere har i kunstfeltet. Kunstsosiologer skal ikke utøve makt eller ta parti i kamper på kunstfeltet, men studere hvordan makt oppstår og hvordan kampene foregår. [...] De skal ikke hevde sine egne normer eller verdier på kunstfeltet, men studere hvordan normer og verdier oppstår og anvendes (Solhjell og Øien 2012:21).

Som jeg straks skal komme tilbake til, er det en klar sammenheng mellom dette og Bourdieus teori om felt. Overført til min studie av dansebandfeltet vil Solhjell og Øyens instruksjoner bety at det handler om å analysere dansebandmusikken, musikerne og praksisene som omgir dem basert på feltets egne normer og verdier, slik disse produseres og viderefremmes gjennom aktørenes utsagn og handlinger. Slik blir det mulig å si noe om hva danseband forstås som, og om hvem som har makten til å definere hva danseband er og ikke er, for hvem i hvilke sammenhenger. Det er for eksempel ikke min målsetting å bedømme kvaliteten ved dansebandlåtene eller dansebandmusikerne ut fra mitt eller andre utenforstående syn på kvalitet. Det er feltets kvalitetskriterier og eventuelle kvalitetsstrider slik disse kommer til syne i det empiriske materialet som er det analytisk interessante for meg. Det er dette som vil kunne si noe om hvordan dansebandfeltet konstitueres som et felt med sin egen logikk, sine

egne verdier og hierarkier (jf. Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996b, Solhjell og Øien 2012).

Solhjell og Øyen er i sin Bourdieuorienterte tilnærming naturlig nok opptatt av strider og kamper i billedkunstfeltet. Også musikk sosiologen Martin diskuterer hvordan musikk sjangere og musikalske praksiser nettopp må analyseres med et blikk for det stridbare, der man ikke skal ta sjangerdefinisjoner og musikalske kategoriseringer for gitt, men snarere undersøke hvordan defineringen foregår i de gitte kontekstene det er snakk om:

Such things as «societies», «social classes», musical «styles» and so on – are not entities «out there», so to speak, whose relationships can be unambiguously defined by the analyst. Rather, they are to be conceived as entities whose reality is constituted – and whose existence is normally taken for granted – through collaborative social interaction in specific situations (Martin 2006:21).

Som jeg allerede har vist i dette kapittelet – og som jeg også skal komme tilbake til i det følgende, er danseband nettopp et stridbart begrep, på mange nivå. Ikke bare er det ulike oppfatninger om hvordan danseband skal forstås i offentligheten, i relasjon til kulturfeltet mer allment, men også internt i dansebandfeltet er det ulike oppfatninger av hva danseband er og betyr. Min inngang til dansebandfeltet er at danseband som sjanger og begrep her skal defineres og kategoriseres med utgangspunkt i de empiriske utsagnene fra feltet – ikke fra eventuelle forhåndsdefinerte kategorier eller forståelser. Dette er også i tråd med Lena og Petersons diskusjon av hvordan analyser av musikk sjangere bør innrettes (Lena og Peterson 2008). De viser til den canadiske sosiologen Michèle Lamont når de hevder at det i tilknytning til alle sjangerkonstruksjoner foregår kontinuerlige forhandlinger og grenseoppganger – eller «boundary work» - som er Lamonts ord for å beskrive dette (Lamont 1992, 2000):

Musicians often do not want to be confined by genre boundaries, but, as Becker (1984) notes, their freedom of expression is necessarily bounded by the expectations of other performers, audience members, critics, and the diverse others whose work is necessary to making, distributing, and consuming symbolic goods.

Dette skriver Lena og Peterson (2008:698), og gir deretter et eksempel basert på Robert Walsers (1993) studie av amerikansk heavy metal. Walser skriver at

«Heavy metal» is a term that is constantly debated and contested, primarily among fans, but also in dialogue with musicians, commercial marketing strategists, and outside critics and censors. Debates over which bands, which songs, sounds and sights get to count as heavy metal provide occasions for contesting musical and social prestige (Walser 1993:4).

Lena og Peterson påpeker videre at grensediskusjonene som foregår i tilknytning til defineringen av musikalske uttrykk og sjangere ikke bare «sort bands and songs into groups, but they also distinguish individuals who are aware of current distinctions from those who are outsiders or hapless pretenders» (Lena og Peterson 2008:699). Overført til min analyse vil dette innebære å identifisere hvilke sosiale og estetiske distinksjoner som viser seg i dansebandinformantenes utsagn og praksiser, både for å ramme inn hva som forstås som ekte og autentisk dansebandmusikk, og for å få grep om hvilke kriterier som må oppfylles hvis man skal bli forstått som en relevant deltaker i dansebandfeltets sosiale fellesskap.

Tony Bennett og hans medforskere (2009) diskuterer den samme klassifiseringsproblematikken, i sin toneangivende revisitt til den klassiske analysen som Bourdieu gjorde i *Distinksjonen* (Bourdieu 1984/2010). Da Bennett mfl. gjorde tilsvarende studier av musikkforbruk og smak i England på 2000-tallet som Bourdieu gjorde i Frankrike på 1970-tallet, påpeker de at et problem for analysen er at man i denne forskningen benytter seg av forhåndsdefinerte sjangerkategorier som ikke alltid henger sammen med hvordan de som det forskes på oppfatter det:

The categorizing of musical genres, both by people as they engage musically, and by social scientists themselves, is therefore an exercise in classification which itself needs to be critically unraveled, rather than treated simply as a neutral pre-condition for study (Bennett mfl. 2009:78).

Sitatet over er særlig relevant å sette i sammenheng med den foregående diskusjonen i dette kapittelet, der det blir klart at begrepet danseband på ingen måte er et nøytralt begrep med et klart definert innhold, men snarere et begrep som gis ulik mening alt etter hvilket blikk eller perspektiv man anlegger. I min analyse av dansebandfeltet er det imidlertid ikke bare forhandlingen om hva danseband er som foregår i spennen mellom dansebandfeltets innside og utside det er relevant å forholde seg til. Også forhandlingene som foregår i feltet selv, om hva dansebandmusikk bør inneholde og hva dansebandmusikerne bør formidle, og om hvilke verdier og distinksjoner festivalene og arrangementene bør slutte opp om, er tema som skal analyseres i tråd teorien som er skissert her. For også innad i dansebandfeltet foregår det kontinuerlige grenseoppganger, mellom hva og hvem som regnes som å være innenfor og utenfor – og om hva dansebandfeltets verdier er og skal være.

3.2.3 Bourdieu og teorien om felt

Det er i forlengelsen av en sosiologisk forståelse av danseband som skissert over at jeg vil argumentere for relevansen av å bruke Bourdieus teori om felt som et strukturerende grep i de

analytiske kapitlene som følger (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996b, 1996d, 1996e, 2000). Ifølge Bourdieu selv er nettopp feltbegrepet et begrep som tar høyde for at også estetiske dimensjoner og elementer kan inngå i analysen av de respektive feltene, samtidig som de sosiale og kontekstuelle sidene ved det som studeres inkluderes i analysen. Feltbegrepet er også et begrep som gir rom for å utforske forholdet mellom det musikalske uttrykket og tilhørernes identitet og sosiale posisjon – det vil si den eventuelle homologien mellom feltets symbolske kapital og aktørene i feltet. Et annet argument for å bruke feltperspektivet handler om det relasjonelle aspektet ved begrepet, som åpner for muligheten for å forstå dansebandfeltet i relasjon til sine omgivelser, for eksempel til det norske kulturfeltet mer allment.

I tråd med diskusjonen om aktørnærhet og eksterne blikk i det foregående, kan mine argumenter for å bruke Bourdieus feltteori endelig knyttes til ambisjonen om å innta et ikke-normativt blikk på dansebandfeltet. Bourdieus epistemologiske perspektiv er som kjent både relasjonelt og relativt: Hvert felt og delfelt skal studeres på sine egne premisser, med utgangspunkt i de empiriske kategoriene og oppfattelsene som gjelder der. Vi skal med andre ord ikke analysere dansebandfeltets praksiser og utsagn med utgangspunkt i definisjoner av estetikk og kvalitet slik dette er definert innenfor for eksempel klassisk samtidsmusikk eller jazz. Vi skal ta akkurat dette feltets distinksjoner og forståelser på alvor og diskutere ut fra det. Dette betyr ikke at ikke omverdenen skal inkluderes som en forståelsesramme i analysen (jf. også kapittel 3.1.6), men at forholdet til omverdenen og andre deler av kulturfeltet skal tematiseres med utgangspunkt i det spesifikke empiriske feltet som det er snakk om, i dette tilfellet dansebandfeltet.

En klassisk innvending mot å benytte Bourdieu i studier av kunst- og kulturfelter handler om at man gjennom et slikt perspektiv risikerer å utelate de kulturelle produktene, kunstverkene, fra analysen. Kritikere som representerer et slikt perspektiv vil kunne hevde at via Bourdieus perspektiv så blir kunsten og det estetiske redusert og neglisjert til fordel for et (for) ensidig fokus på maktstrukturer, hierarkier og fordeling av kapital mellom aktører og posisjoner (jf. for eksempel Christensen 2002). Kritikere av denne typen vil altså plassere Bourdieu i den ene enden av skalaen av analyseperspektiver som Lena og Peterson definerte over (2008), den enden der sosial kontekst er alt, og det estetiske blir utelatt. Dette vil imidlertid ikke Bourdieu selv være enig i.

En av ambisjonene med feltbegrepet er nettopp å overkomme skillet mellom verk og kontekst, noe Bourdieu understreker flere steder (se for eksempel Bourdieu 1993, Bourdieu 1996b, 2000). Studier av hvordan kunstverk og kulturelle produkter verdsettes, vurderes og bedømmes, samt hvilke kriterier denne verdsettingen foregår ut fra, er ifølge Bourdieu en helt vesentlig del av enhver feltanalyse (Bourdieu 2000:413). Poenget er imidlertid å undersøke betingelsene for de spesifikke estetiske disposisjonene som preger de verdivurderingene og kvalitetsforståelsene som gjør seg gjeldende i de ulike feltene. I sin beskrivelse av feltteorien skriver Bourdieu blant annet at «the essential explanation of each work lies outside each of them, in the objective relations that constitute this field» (1993:30), og forskerens oppgave «is that of constructing the space of positions and the space of position-takings in which they are expressed» (samme sted). De kulturelle verkene og objektene – enten det er en dansebandlått eller et maleri – må altså forstås i relasjon til sine feltspesifikke omgivelser, til posisjonen som skaperen av verket har i feltet, og til mengden feltspesifikk kapital som skaperen besitter. Forskerens oppgave er å kartlegge feltenes særegne logikker og verdier, og de ulike posisjonene det er mulig å innta i feltet, og følgelig kartlegge feltenes anerkjennelsesmekanismer og kriterier for verdivurdering (jf. også Bourdieu 1996b).

3.2.4 Feltteoriens nøkkelbegreper

Gjennom feltbegrepet og feltteorien forsøker Bourdieu altså å ta høyde for den komplekse sammenhengen mellom de kulturelle produktene og den sosiale konteksten de inngår i. Feltteorien kan også forstås som en form for metode som kan benyttes i studier av kulturproduksjon i bestemte felt. Sosiologen Håkon Larsen (2013:63ff) skriver om dette, og knytter feltteorien til ulike konkrete anvendelsesmåter:

Vi kan for eksempel foreta empiriske undersøkelser for å avgjøre et sosialt felts grenser. Vi kan undersøke hvem som får adgang til feltet, hvem som blir utestengt osv. Vi kan også undersøke hvem som har de mest sentrale maktposisjonene, for eksempel i form av hvem som har makt til å gi anerkjennelse til andre på feltet. Vi kan kartlegge forholdet mellom posisjoner som besittes av kunstnere, gallerier, museer etc. På den måten kan vi undersøke det rommet av muligheter som eksisterer i en gitt historisk situasjon og hvilket spillerom som er tilgjengelig når det gjelder sjangre, stiler, temaer, kunstnerlige grep osv. (Larsen 2013:68).

Larsen viser hvordan feltperspektivet til Bourdieu har inspirert flere norske kulturforskere til å gjøre studier av det norske kulturfeltet og ulike delfelter innenfor dette (samme sted, se også Røyseng 2007, Solhjell og Øien 2012). Min analyse av dansebandfeltet føyer seg inn i denne tradisjonen. I mitt tilfelle er det særlig dansebandfeltets grenser, maktposisjoner og

anerkjennelsesmekanismer som står sentralt i de empiriske analysene av dansebandaktørers utsagn og praksiser som følger.

For å gjennomføre analyser av den typen som foreskrives over, er det noen av Bourdieus nøkkelbegreper som er særlig sentrale. Kapitalbegrepet er et av disse. Ethvert felt har sin egen feltspesifikke kapital, og feltets struktur må forstås i relasjon til fordelingen av denne særegne kapitalen mellom ulike aktører. Høy besittelse av feltspesifikk kapital gir særlige gevinster og makt til visse aktører (Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996b, 2000, se også Larsen 2013:63ff, Mangset 2012:16ff). I konkrete feltanalyser vil det være viktig å identifisere hva den feltspesifikke kapitalen består av, av hva som utgjør de mest ettertraktede verdiene i feltet. Dette er også sentralt for å forstå hva som står på spill hos aktørene i feltet, med andre ord for å forstå hva feltets strider går ut på.

Ifølge Bourdieu foregår det flere kamper knyttet til den feltspesifikke kapitalen. For det første kjempes det om hva den gyldige kapitalen i feltet til enhver tid skal bestå av. For det andre kjempes det om å få tilgang på den feltspesifikke kapitalen. Det gjelder å besitte så mye som mulig av denne, for det er aktørene med mest kapital som også har mest symbolsk makt i feltet. Bourdieu bruker gjerne spillmetaforer for å forklare feltteorien og fordelingen av kapital (se for eksempel Bourdieu og Wacquant 1995:83ff), der den feltspesifikke kapitalen er å forstå som et «trumfkort» i feltet, det vil si som noe som har en spesiell verdi i relasjon til det spesifikke feltets logikk og struktur. I en diskusjon om dette uttaler Bourdieu at

Ettersom den mest grunnleggjande føresetnaden er at verdien av ein type kapital – til dømes det å kunne gresk eller å kune rekne med integrallikningar – er avhengig av at det fins eit spel, eit felt som dette trumfkortet kan brukast innafor, så er ein kapital eller ein kapital-type det som er verknadsfullt innafor eit fastlagt felt, på ei og same tid både som våpen og som kampinnsats, noko som tillet den som rår over kapitalen å utøve ei makt, ein påverknad, altså å *eksistere* innafor eit fastlagt felt (Bourdieu og Wacquant 1995:83)

I mitt tilfelle vil dette konkret handle om å identifisere hva som er den spesifikke kapitalen i dansebandfeltet. Hva er det som gis verdi og anerkjennelse i dansebandfeltet, hvordan uttrykkes dette, og hvem er det som besitter mest makt i feltet – det vil si innehar mest dansebandkapital? Dette vil også si noe om hvor grensene for dansebandfeltet, for hvem og hva som oppfattes som relevante aktører og verdier i tråd med denne kapitalen, det som er «trumfkortene» i feltet. Dette kan ikke fastslås uten en grundig empirisk analyse: «I det empiriske arbeidet er det ei og same sak og avgjere kva som er feltet, same kva for grenser det

har, og å avgjøre kva for slags kapitaltypar som verkar der, innafør kva for grenser dei gjer verknadene sine gjeldande osv», skriver Bourdieu (Bourdieu og Wacquant 1995:84).

Et annet kjernebegrep for Bourdieu er *habitus*. Habitusbegrepet henger tett sammen med feltteorien og kapitalbegrepet, og det er også et nøkkelbegrep for å forstå Bourdieus handlingsteori og vitenskapsteoretiske posisjon mer generelt. En enkel definisjon på Bourdieus habitusbegrep er gjengitt av Aakvaag, som beskriver habitus som «et integrert system av varige og kroppsliggjorte disposisjoner som regulerer hvordan vi oppfatter, vurderer og handler i den fysiske og sosiale verden» (Aakvaag 2008:160, se også Bourdieu 1984/2010:165ff, Larsen 2013:80ff). Aktørenes habitus viser til en classespesifikk posisjon som henger tett sammen med sosial bakgrunn, smakspreferanser og plassering i det kulturelle hierarkiet. Dette diskuteres for eksempel i *Distinksjonen*, der Bourdieu påpeker det han mener er en helt klar sammenheng – eller homologi – mellom klassestrukturer og kulturbruk og kulturelle og estetiske smakspreferanser: «En finner en helt ualminnelig overensstemmelse mellom hierarkiet av posisjoner (av sjangere, og, innenfor dem igjen, av måter) og hierarkiet av sosial bakgrunn, altså av de tilknyttede disposisjonene» (Bourdieu 1996b:128, se også Mangset 2012:17). Også i min analyse av dansebandfeltet skal jeg diskutere hvordan dansebandfeltets verdier og smakspreferanser henger sammen med bestemte classespesifikke og sosiale posisjoner, i den grad det er mulig å identifisere dette i mitt empiriske materiale.⁷⁰

De fleste av sitatene og beskrivelsene over som eksemplifiserer hvordan Bourdieus begrepsapparat kan brukes i analyser av kulturelle felt er hentet fra hans analyser av det han omtaler som «the field of art» (1996d, 2000) eller «the field of cultural production» (1993). Bourdieu snakker her om «works of art» i betydningen *kunstverk*. Selv om dansebandfeltet på et nivå kan forstås som en del av et større kunst- eller kulturfelt i Norge, mener imidlertid ikke jeg som følge av dette at dansebandmusikk er kunst. I en klassisk Bourdieusk plassering av dansebandfeltet i relasjon til kunst- eller kulturfeltet for øvrig, vil mange antagelig snarere hevde at danseband befinner seg i det Bourdieu (1993) kaller feltet for storskalaproduksjon, eller det som Solhjell (Solhjell 1995, Solhjell og Øien 2012) beskriver som «det kommersielle kretsløpet», og at dansebandfeltet dermed ikke har noe med tradisjonelle forståelser av kunstfeltet å gjøre (jf. også diskusjonene tidligere i kapitlet). Hvorvidt og eventuelt hvordan

⁷⁰ Bourdieu snakker også om andre typer kapital enn den feltspesifikke kapitalen: Kulturell kapital, økonomisk kapital og sosial kapital er andre kapitalformer som han spesifikt identifiserer, særlig i sammenheng med defineringen av habitusbegrepet og i analysene i *Distinksjonen*. For mer om dette, se for eksempel Bourdieu (1984/2010, 1995) og Larsen (2013) og Mangset (2012). Bourdieus habitusbegrep og handlingsteori er også omdiskutert og kritisert. Kritikken handler særlig om at Bourdieu framstår for strukturalistisk og deterministisk. Dette til tross for at han selv hevder at habitusbegrepet er både «strukturerende» og «strukturent».

dansebandfeltets logikk kan relateres til parameterne som ofte brukes i Bourdieuinspirerte analyser av mer høyverdige deler av kunstfeltet, som for eksempel omvendt økonomi, kunstnerisk nyskaping, kunstnerisk karisma mm (jf. bl.a Kleppe mfl. 2010, Mangset 2004, Mangset og Røyseng 2009, Mangset mfl. 2012, Mangset 2013, Røyseng 2007, Røyseng mfl. 2007, Solhjell 1995, Solhjell og Øien 2012), gjenstår å se gjennom den empiriske analysen som følger. Dette er særlig tema i den delen av analysen hvor dansebandfeltets kvalitetsforståelser skal diskuteres. I den sammenheng er Bourdieus forståelser av kunstverk en relevant analytisk inngang til å forstå dansebandmusikken som et kulturelt produkt med symbolsk verdi i dansebandfeltet, tilsvarende den symbolske verdien som et kunstverk vil ha i kunstfeltet.

3.3 Oppsummering av teoretiske og analytiske valg

I dette kapittelet har jeg gjort rede for hvilke teoretiske og analytiske perspektiver som ligger til grunn for min analyse av dansebandfeltet i Norge. I den første delen av kapittelet diskuterte jeg særlig vitenskapsteoretiske problemstillinger knyttet til ulike teoretiske fortolkninger av aktørers utsagn om seg selv og sin kulturelle og sosiale tilhørighet og posisjon. I den andre delen av kapittelet har jeg diskutert hvordan min analyse forholder seg til etablerte teoretiske forståelser og analyser av musikksgangere, musikk-kulturer og musikalske delfelt. I tråd med diskusjonen i det foregående, og også det jeg har beskrevet i innledningskapittelet og metodekapittelet i avhandlingen, er det klart at dette prosjektet i størst grad henter teoretisk inspirasjon fra Bourdieu. Dette gjelder både med tanke på vitenskapsteoretiske og epistemologiske spørsmål, og med tanke på den konkrete analysen av det empiriske materialet, som er strukturert omkring Bourdieus teori om felt.

Det er altså dansebandfeltet som er mitt analyseobjekt. I de tre analysekapitlene som følger er målet å komme fram til en nærmere definisjon av hva og hvem dette feltet består av, og av hvilke verdier og distinksjoner som er i omløp der. Dette for å kunne si noe mer spesifikt om hva som er dansebandfeltets logikk, hva den feltspesifikke kapitalen består av – og av hvordan alt dette bidrar til å etablere et sosialt fellesskap blant aktørene i feltet. Innrammingen av dansebandfeltet foregår med utgangspunkt i empiriske observasjoner, utsagn og tekster om hvordan feltets deltakere forstår og klassifiserer sine aktiviteter, sin tilhørighet og sin kulturelle og sosiale posisjon. I den grad analysen diskuterer relasjoner til andre deler av kulturfeltet er det altså slik denne relasjonen oppfattes i dansebandfeltet som er det empiriske utgangspunktet, ikke hvordan denne relasjonen tenkes erfart eller definert andre steder.

Et viktig premiss for den Bourdieuske feltteorien er å avdekke feltenes strider og grenser. Hva og hvem som til enhver tid inngår i dansebandfeltet må således forstås som en kontinuerlig forhandlingsprosess, hvor ulike aktører og posisjoner stadig utfordrer hverandre om hvilke verdier som er gyldige og om hvor grensene går for hvem som oppfattes som å befinne seg innenfor og utenfor. Vi snakker med andre ord ikke her om et statisk felt som innebærer en form for absolutt medlemskap eller deltakelse. Dette vil særlig synliggjøres via de metodiske refleksjonene i analysen, der ulike reaksjoner på forskerens tilstedeværelse i dansebandfeltet bidrar til å synliggjøre grenser som er i spill når det sosiale fellesskapet i feltet skal etableres.

Nå følger tre analysekapitler, som på hver sin måte bidrar til å kaste lys over dansebandfeltets strukturer, aktører og verdisystem. De tre kapitlene har hvert sitt tematiske fokus, men i tråd med problemstillingene for prosjektet (jf. kapittel 1.3.3) handler de alle om å belyse og identifisere verdier og distinksjoner som gjør seg gjeldende i dansebandfeltet, på en måte som kan bidra til å forklare hvordan feltets sosiale fellesskap etableres og opprettholdes.

I det første analysekapitlet, kapittel 4, er det dansebandfestivalene som er det tematiske fokuset. I likhet med Ronström (jf. kapittel 3.2.1), forstår jeg her festivalen som en «event» som fungerer som et analytisk prisme som kan belyse flere sider ved dansebandfeltet. Festivalene er ikke bare et møtepunkt mellom selve dansebandmusikken og dansen, det er også et sted hvor andre aktører og interesser møtes, et sted hvor det etableres et dansebandfellesskap hvor visse regler, praksiser og verdier gjør seg gjeldende. I kapitlet gir jeg både en oversikt over aktørene, aktiviteten og strukturen på dansebandfestivalen, før jeg belyser hvordan disse sosiale møtestedene fungerer som konstituerende for dansebandfeltet som sådan. Jeg viser også her hvordan de fysiske dansebandarrangementene har en relasjon til en virtuell dansebandverden, der mange av de samme verdiene som er i omløp på dansebandfestivalen gjentas og forsterkes ytterligere.

I kapittel 5 er det dansebandfeltets etiske og estetiske distinksjoner som er tematisk omdreiningspunkt for analysen. Det er dansebandfeltets smaksdistinksjoner slik disse uttrykkes gjennom empiriske utsagn om mat og drikke, om hva som passer seg å gjøre på dansebandarrangementer og ikke, og om hvem som hører til der og ikke som står i fokus. Dette er empiri som bidrar til å kaste lys over det sosiale fellesskapet i dansebandfeltet, på en måte som også etablerer og bekrefter visse relasjoner til kulturfeltet for øvrig. Gjennom å snakke om visse ting som gis verdi i feltet – tar man samtidig avstand fra noe annet, noe som ikke gjelder. Det vil si at grensene for dansebandfeltet berøres her, dette gjelder både grensene

for tilhørigheten til dansebandfellesskapet og grensene mellom dansebandfeltet og andre deler av kulturfeltet. Disse grensene er ikke absolutte og konstante, de markeres gjennom en kontinuerlig forhandling om hva som er «lov» og «ikke lov». Gjennom sine utsagn, aktiviteter og praksiser viser aktørene sin tilhørighet og oppslutning. Også min tilstedeværelse som forsker i feltet synliggjør noen av feltets grenser, og viser at man kan være mer eller mindre innenfor og deltakende alt etter hvordan man forholder seg til de gjeldende distinksjonene – og til den feltspesifikke kapitalen i dansebandfeltet.

Både i kapittel 4 og 5 er en vesentlig del av analysen basert på empiri om dansebandfeltets publikum. I det siste analysekapittelet, kapittel 6, er vi imidlertid tilbake ved dansebandmusikken og de som utøver den, dansebandmusikerne. Dette kapittelet er det nærmeste denne avhandlingen kommer en estetisk analyse, idet dansebandfeltets kvalitets- og anerkjennelsesmekanismer er hovedtema. Som nevnt er det imidlertid en bestemt teoretisk forståelse av estetikk som ligger til grunn for analysen, idet estetiske vurderinger gjort av publikum, dansere, kritikere og musikere forstås i sammenheng med idealene som gjelder for feltet som helhet, slik dette er skissert i de to foregående kapitlene. Her viser jeg altså hvordan estetiske kvalitetsforståelser etableres i et samspill mellom vurderinger av musikalske faktorer som tekst og tempo og andre forhold knyttet til artistenes praksiser og posisjoneringer i feltet. I tråd med det teoretiske perspektivet beskrevet over er det fremdeles dansebandfeltets feltspesifikke verdier det handler om – slik disse synliggjøres gjennom omtaler og diskusjoner av hva som gir status, anerkjennelse og kvalitet for norske danseband og dansebandmusikere. Diskusjonen i det siste analysekapittelet relateres også til analytiske dimensjoner som tradisjonelt framstilles som distingverende og definerende i Bourdieuske inspirerte analyser av kunstfeltet, som symbolsk økonomi, autentisitet og kommersialitet.

4 Dansebandfestivaler som ritualer i dansebandfeltet

Først er det altså dansebandfestivalene som skal vies analytisk oppmerksomhet. I lederartikkelen i De Danseglades vårnummer fra 2009 kan vi lese følgende:

Sommer, sol, festivaltid og forbrødring! Dette er ingrediensene til mange av dere lesere av DD. Sommeren har etter hvert blitt høysesongen for dansefolket. Det er bare å hekte vogna på, finne frem svingskjørtet og legge ut på tur! Foran dere ligger mange arrangementer, hvor dere vil treffe igjen favorittmusikken, gode venner og kanskje nye venner! (De Danseglade nr. 3/2009, s. 5).

I sitatet beskrives sentrale ingredienser for «dansefolket» i den forestående «festivaltiden»: «Vogna» som omtales i sitatet er campingvogna, og arrangementene det henvises til er dansebandfestivalene som arrangeres i Norge hver sommer. «Favorittmusikken» til «dansefolket» er dansebandmusikken som spilles på de aktuelle festivalene. I sitatet fra De Danseglade påpekes det at dansefestivalene er viktige samlingspunkter for folk som liker dansebandmusikk. Det er om sommeren, på festivalene, at de alle møtes, enten de er dansere, musikere eller publikum som er glade i å lytte til dansebandmusikk. På festivalene kan man danse til, høre på og se på de beste dansebandene. Dansere fra hele Norge samles her, og festivalene er stedet hvor dansebandfansen «forbrødres» gjennom sin interesse for dansebandmusikk. Festivalene er ikke bare de største dansebandarrangementene i volummessig forstand, det vil si i forhold til antall deltakere og solgte festivalbilletter. De er også arrangementer som tilbyr mer til de som deltar enn hva andre arrangementer gjør. Festivalene inneholder mer musikk og større dansegulv enn andre arrangementer. Flere mennesker samles også her enn på andre arrangementer, og de befinner seg på samme sted over lenger tid enn på de andre arrangementene. Dette er noen av faktorene som bidrar til å gi dansebandfestivalene status som sentrale begivenheter for dansebandinteresserte i Norge. I De Danseglade beskrives dansebandfestivalene som høydepunkter i dansebandåret, og festivalsommeren er «høysesong» for dansefolket.

Den overordnede problemstillingen som ligger til grunn for analysen i denne avhandlingen handler om å identifisere sentrale sosiale verdier og estetiske distinksjoner i det jeg definerer som dansebandfeltet i Norge. Videre skal analysen vise hvordan dansebandfeltets sosiale fellesskap etableres og opprettholdes gjennom aktørenes tilslutning til de gjeldende distinksjonene og verdiene som er virksomme i feltet. Hovedproblemstillingen som ble skissert innledningsvis i avhandlingen har også noen underspørsmål. Et av disse handler om

dansebandfestivalene: *Hvilken betydning og funksjon har dansebandfestivalene for opprettholdelsen av dansebandfeltet?* Dette spørsmålet er utgangspunktet for det følgende kapittelet, der jeg gjennom en analyse av dansebandfestivalens deltakere, aktiviteter og praksiser skal gå nærmere inn på hvilke verdier og distinksjoner som gjør seg gjeldende her.

For det første skal jeg gi en beskrivelse av dansebandfestivalenes struktur, det vil si av festivalarenaen, av aktørene som befinner seg der og av aktivitetene som foregår på festivalen. For det andre skal jeg vise hvordan festivalstrukturen legger til rette for visse praksiser og handlinger som alle bidrar til å skape bestemte emosjoner og stemninger blant de som er tilstede. Dette er praksiser, emosjoner og stemninger som har betydning langt utover den tilmålte festivaltiden. Som jeg skal vise i analysen, er ikke dansebandfestivalene bare av stor betydning for dansefolket i sommersesongen, de er sentrale hendelser i dansebandåret som helhet. I tråd med den innledende påstanden til De Danseglade om at dansebandfestivalene er høydepunkter og høysesong for dansebandfolk, skal jeg derfor også vise hvilken betydning festivalenes praksiser har for etableringen av dansebandfeltets sosiale fellesskap mer generelt i dette kapittelet. Teoretisk fortolker jeg dansebandfestivalene som ritualer. Festivalenes rituelle karakter er med på å forsterke arrangementenes betydning, ikke bare for festivaldeltakerne der og da, men for etableringen av et sosialt fellesskap i dansebandfeltet som sådan. Dansebandfestivalene har altså en grunnleggende betydning for produksjonen av dansebandfeltets spesifikke verdier og distinksjoner, noe som skal utdypes i den følgende empiriske analysen av festivalenes deltakere, innhold og aktiviteter.

Det er de to største norske dansebandfestivalene, Seljordfestivalen i Seljord i Telemark⁷¹ og Dansefestivalen i Sel i Gudbrandsdalen⁷² som har vært de viktigste arenaene for innhenting av data i dette prosjektet. Gjennom deltakende observasjon på disse to festivalene over tre år har jeg fått innblikk i mange ulike sider ved arrangementene. Både festivalarenaen, festivalens deltakere, festivalens musikalske innhold og de aktivitetene som det musikalske innholdet genererer har vært gjenstand for observasjon. Som jeg skal komme tilbake til flere steder i kapittelet, framstår dansebandfestivalene som komprimerte samlingspunkter for dansebandfeltets aktører, aktiviteter og verdier. Festivalene kan således forstås som empiriske og analytiske «prismer» (Ronström 1999, 2001) som ikke bare gir en bred inngang til festivalaktivitetene isolert sett, men som også gir innsikt i dansebandfeltet i videre forstand. Det er på festivalene at aktørene i feltet møtes, det er der praksiser og konvensjoner knyttet til

⁷¹ www.seljordfestivalen.no.

⁷² www.dansefestivalen.no.

danseband som musikk sjanger og danseform etableres og vedlikeholdes, og det er der det oppstår et sosialt fellesskap blant de som er til stede, hvor noen mer eller mindre tydelige grenser til omverdenen og til andre deler av musikk- og kulturfeltet spilles ut.

4.1 Dansebandfestivalen som arena for dans

I analysen av dansebandfeltets sosiale fellesskap er det feltets distinksjoner og verdier slik disse kommer til uttrykk gjennom festivaldeltakernes handlinger og utsagn om seg selv og sin interesse som er det empiriske utgangspunktet. Også materielle og romlige forhold spiller inn i festivalanalysen. For deltakerne på dansebandfestivalene befinner seg på et bestemt sted, på en bestemt *arena*. Dansebandfestivalens fysiske organisering og struktur minner på mange måter om typiske festivalarenaer slik disse er beskrevet i annen festivalforskning (jf. for eksempel Hegnes 2003, 2013). Det som særpreger dansefestivalene og som skiller dem fra mange andre musikk- og kulturfestivaler er *dansinga*. På dansefestivalene danses det fra morgen til kveld, på alle tilgjengelige danseflater. Festivalområdene er derfor bygd opp for å tilrettelegge for dans. Seljordfestivalen arrangeres på Dyrskuplassen i Seljord⁷³, hvor det for anledningen bygges opp to midlertidige scener med tilliggende dansegulv kalt «Hovedscenen» og «Cafescenen». De faste bygningene på området brukes også til ulike danseaktiviteter: Man kan for eksempel gå på dansekurs eller danse til forskjellige danseband i den såkalte «Danselåven», mens du inne i «Slagerpuben» kan «høre dine favoritter fra de siste fem tiår». ⁷⁴ På hjemmesiden til festivalen reklameres det med «14 timer non stop musikk hver dag», og i festivalprogrammet heter det at på Seljordfestivalen kan du «svinge deg på til sammen 1500 m2 dansegolv». ⁷⁵

Dansefestivalen i Sel i Gudbrandsdalen arrangeres på en festivalarena i tilknytning til Jørundgard Middelaldersenter, som er en gård i middelalderstil. ⁷⁶ Bygningene på Jørundgard omkranser selve festivalområdet, som domineres av et stort sirkustelt, kalt «Storteltet». Teltet, som settes opp midlertidig i anledning festivalen, er hovedarenaen på dansefestivalen i Sel. Det inneholder en stor scene med plass til opptil tre bandoppsett ved siden av hverandre, og et tilsvarende stort dansegulv, med plass til flere hundre dansende par. I likhet med festivalen i Seljord er det også i Sel flere mindre scener og dansegulv, blant annet det som har fått navnet

⁷³ Dyrskuplassen er også arena for mange andre store arrangementer, blant annet den tradisjonsrike Dyrskun. For mer informasjon se www.dyrskun.no.

⁷⁴ Sitat fra Seljordfestivalens programhefte fra 2010.

⁷⁵ Sitat fra Seljordfestivalens programhefte fra 2010.

⁷⁶ Gården ble oppført i 1994, i forbindelse med innspillingen av filmen «Kransen», som er bygd på Sigrid Undsets romansyklus *Krystin Lavransdatter*. Se www.jorundgard.no for mer om Jørundgard Middelaldersenter.

«Tunet», som er en midlertidig oppbygd dansearena inne på selve Jørundgard. Her omkranses dansegulvet av gårdsbygninger i middelalderstil med torv på taket. I Sel er det også et amfi som benyttes til konserter og musikalske innslag som det ikke danses til, for eksempel arrangementet «Allsang ved Lågen», som blant annet ble arrangert på festivalen i 2010.⁷⁷

Begge de to festivalområdene har tilliggende campingområder, hvor de fleste festivalgjestene bor, enten i campingvogner, bobiler eller telt. Campingområdene er egentlig jorder og åkre, eller som i Sel – spredt furuskog, som under festivalen organiseres som campingplass. Campingplassene er inndelt i ulike soner med gater og veier mellom, nesten som små byer. Det finnes også andre fasiliteter på dansefestivalene. I likhet med de fleste andre musikk- og kulturfestivaler er det også flere utsalgssteder for mat og drikke her. Disse er gjerne plassert i tilknytning til områder hvor man kan sitte ned ved bord, og det finnes sanitæranlegg med toaletter og dusjer for både daggjester og campinggjester. Videre er det i tilknytning til scenene også egne områder hvor festivalartistene oppholder seg, enten det er bestemte områder beregnet til parkering av bandbusser, eller egne backstagearealer med garderober og oppholdsrom for dansebandmusikerne.

Selve programmet eller innholdet på de to dansefestivalene er forholdsvis likt. Begge festivalene legger opp til så mange timer som mulig med musikk og dans hver dag, og de ulike dansebandene spiller på de forskjellige scenene både på dag- og kveldstid. Det er som regel mellom 20 og 30 band og artister som står på programmet, av disse er alltid de mest populære dansebandene fra Norge inkludert på spillelista. Svenske danseband er også i noen grad representert på festivalprogrammet. På festivalen i Sel har det i tillegg vært tradisjon for å inkludere gammeldansmusikk og gammeldansorkestre i festivalprogrammet.

Dansebandfestivalenes program gir oss ikke bare klare instruksjoner for hvilke band som spiller hvor på festivalarenaen til hvilke tidspunkter. Programmene sier også noe om hvilke relasjoner dansebandfeltet i Norge har til andre deler av musikk- og kulturfeltet. Det at svenske danseband spiller på norske dansebandfestivaler indikerer for eksempel at dansebandmusikk er en musikksjanger med et geografisk nedslagsfelt som går utover nasjonale landegrenser. Det at gammeldansmusikk også i noen grad er representert på dansebandfestivalenes program peker på en annen sjangergrense som er i spill i feltet, nemlig forbindelsen mellom norsk dansebandmusikk og norsk folkemusikk.⁷⁸

⁷⁷ Jf Programmet for Dansefestivalen i Sel 2010.

⁷⁸ Selve dansebandmusikkens estetikk og innhold er ikke tema i dette kapitlet. For mer om hva som kjennetegner danseband som musikksjanger, hvem som regnes som sentrale danseband i det norske dansebandfeltet og hva

Et siste viktig og framtreddende trekk ved dansefestivalarenaen som gjør at de skiller seg fra de fleste andre enkeltstående dansebandarrangementene (som dansegallaer, dansekvelder etc.), er at de fungerer som en markeds plass og et møtested mellom dansebandbransjen og publikum: På festivalområdene både i Sel og i Seljord er det for eksempel mange forhandlere av dansebandrekvisitter som cd'er, dvd'er, danseklær og -sko som har sine egne salgsboder hvor publikum kan kjøpe det de måtte trenge. Det er også salgsboder på området som tilbyr andre varer, som smykker, klær, helsekost eller spekemat. De største bransjeaktørene har også sine egne boder og stands på festivalområdet. Dette gjelder for eksempel bladet De Danseglade, som på flere av festivalene jeg gjorde feltarbeid på, hadde en egen campingvogn på markedsområdet, der alle som ville kunne stikke innom for en prat og en kaffe. Også det man kaller for «Tyldenbua», eller «Tyldenteltet», er et fast innslag på festivalene. Tyldenbua er plateselskapet Tylden sitt eget telt, hvor plateselskapets representanter og de artistene som gir ut platene sine hos Tylden er til stede, både på dag- og kveldstid. På dagtid kan man i Tyldenbua drikke kaffe, prate med artister og andre bransjefolk – og kanskje kjøpe en signert cd. På kveldstid kan man oppleve akustiske intimkonserter med de av Tyldens danseband og artister som spiller på de andre av festivalens scener på den aktuelle festivaldagen.

Markeds plassens funksjon som møtested mellom publikum og bransje er et av elementene som bidrar til å framheve dansebandfestivalenes spesielle status i dansebandfeltet. I en analyse av den norske rockefestivalen Storåsfestivalen viser sosiologen Merete Berg også til hvordan denne festivalens markeds plass er en del av festivalarenaen som bidrar til å skape en form for felles «festivalånd», hvor en følelse av gruppetilhørighet og fellesskap etableres blant festivalens deltakere (Berg 2010, 2013). Hun viser til den svenske etnologen Jonas Bjälesjö sine studier av festivalen Hultsfred i Sverige (Bjälesjö 2002, 2013), idet hun beskriver hvordan markeds plassens varer og aktiviteter kan forstås som symboler på festivalens og deltakernes felles identitet: «En gruppes bevissthet og forståelse av seg selv i forhold til andre grupper blir ofte uttrykt gjennom forskjellig symbolbruk (Alver mfl. 1999, Bjälesjö 2002), som også kan forsterkes ved festivalens markeds plass hvor nettopp symboler tilknyttet festivalen er til salgs», skriver Berg (2013:253). Markeds plassen på dansebandfestivalene kan således også forstås som en arena for produksjon av symboler og verdier av betydning for fellesskapet i dansebandfeltet. Både Berg og Bjälesjö viser også til hvordan festivalcampingen – stedet der festivaldeltakerne bor mens festivalen pågår – er et ledd i den samme felles

som er dansebandmusikkens kvalitetskriterier, se avhandlingens kapittel 6. Se ellers www.dansefestivalen.no og www.seljordfestivalen.no for eksempler på hvilke artister og band som inkluderes i et typisk festivalprogram.

symbolproduksjonen. Telt, utstyr, mat og pynt symboliserer deltakernes identitet og tilhørighet.

Campingen på dansebandfestivalene skal tematiseres ytterligere flere steder i denne analysen. For å forstå hvordan dansebandfeltets sosiale fellesskap etableres er det også nødvendig å gå nærmere inn på hvordan de ulike aktørene som befinner seg i feltet forstår sin tilstedeværelse og sine handlinger. Hvem er det så som deltar på dansebandfestivalene, og hva er det de gjør når de er på dansebandfestival?

4.2 Festivaldeltakerne

På hver av de to store dansefestivalene som jeg har gjort feltarbeid på, deltar det årlig mellom 15.000 og 20.000 mennesker. Mange av festivaldeltakerne er gjengangere som kommer tilbake på de samme festivalene hvert år. Det er for eksempel mange som bestiller plass på festivalcampen for neste års festival allerede før de reiser hjem fra årets festival. De aller ivrigste planlegger sommeren og ferien ut fra når de forskjellige festivalene foregår, og mange følger den faste festivalruta: Først reiser de til Seljordfestivalen, deretter til Dansefestivalen i Sel. Siden de to festivalene arrangeres i to påfølgende juliuker er dette en naturlig reiserute for dansebandentusiastene. Hvis man fremdeles ikke har fått nok dansefestival er det muligheter for å fortsette festivalsommeren i Sverige, for eksempel på Svenska Dansbandsveckan i Malung, eller på Frykdalsdansen i Sunne.⁷⁹ Dette gjelder imidlertid bare et fåtall av de aller ivrigste danserne. Ikke alle er så iherdige festivaldeltakere at de tilbringer fire sammenhengende sommeruker på dansegulvet. Mange er mer eller mindre tilfeldige festivalgjester som stikker innom festivalen i en dag eller to, andre er der fordi de kjenner noen andre som skal dit, eller de kommer innom fordi akkurat deres favorittartist skal spille der den dagen. Selv om dansebandfestivalenes og dansebandfeltets publikum altså er sammensatt, har jeg likevel identifisert fire hovedkategorier av festivaldeltakere i det empiriske materialet mitt. Dette er ikke absolutte kategorier. Noen festivaldeltakere hører helt klart hjemme i én bestemt kategori, mens andre kan føle seg hjemme i flere av dem. Grensene mellom de ulike kategoriene er også i noen tilfeller forholdsvis flytende. Den følgende inndelingen må altså snarere forstås som et forsøk på å peke på noen idealtypiske grupper av festivaldeltakere enn som en endelig og absolutt kategorisering av publikum. Et viktig poeng i denne sammenhengen er at disse kategoriene ikke bare representerer ulike typer festivaldeltakere, de forskjellige gruppene befinner seg også på andre

⁷⁹ Se www.dansbandsveckan.se og www.frykdalsdansen.se for mer informasjon om de to svenske dansefestivalene.

dansebandarrangementer. Kategoriene kan dermed forstås som eksempler på aktører som representerer ulike ståsteder i dansebandfeltet mer generelt.

4.2.1 Dansefolket

For de som er på festival for å danse, de som i dansebandmiljøet ofte går under betegnelsen «dansefolket», er det nettopp den omtalte dansinga og dansefasilitetene som står i sentrum. Danserne befinner seg stort sett på dansegulvet når de er på dansebandfestival. Det gjelder å danse så mye som mulig – ofte fra morgen til kveld. I tillegg til dansen i seg selv, vektlegges de sosiale møtene med andre dansere når dansefolket beskriver motivasjonen for sin tilstedeværelse på festivalene. Ei danseglad dame som intervjues i De Danseglade sier for eksempel om seg selv og sin dansepartner at

Vi har fått utrolig mange gode og nære venner gjennom dansen, både dansere og mange av bandene. Å danse gir oss energi, og har man en dårlig dag, er det ingenting som hjelper bedre enn dans til herlige rytmer fra dansebandmusikken. Vi liker å leke oss, og tar ikke oss selv høytidelig, vi finner stadig vekk på nye sprell på dansegulvet (De Danseglade, nr. 6/2011, s. 23).

I likhet med danseparet over, reiser mange av danserne rundt i hele landet for å delta på dans. Dansegleden beskrives som en sterk drivkraft. I en avisreportasje fra Seljordfestivalen står det blant annet om en danser at «pasjonen for swing, linedance og gammeldans sender damen på kryss og tvers av fylkesgrenser og landegrenser til arenaer der hun kan danse time etter time». Danseren uttaler videre at: «Jeg har dans på hjernen. Bare må danse».⁸⁰ Mange av dansefolket er gjengangere på dansebandfestivalene. Et dansende par som er intervjuet i De Danseglade, beskriver sin festivalsommer på denne måten:

På Sel har vi vært seks ganger, det samme med Seljord. I Malung har vi vært hele 12 ganger! Det blir også i år en runde med disse tre! Det blir 3 uker med farting og dans, noe som vi gleder oss masse til. – Vi elsker å være ute å danse. [...] – Dans er kjempefin trim, det er sosialt, og vi slipper å betale på treningsstudio. I tillegg storkoser vi oss når vi er ute på turer (De Danseglade, nr. 4/2011, s.41).

Mange av danserne jeg har møtt på feltarbeid understreker det sosiale aspektet ved å være på dans. Det at dans dessuten også gir god trim og god helse, er et annet trekk som påpekes.

Et visuelt kjennetegn ved dansefolket er danseskoene. Det finnes flere varianter av dansesko, noen ligner vanlige pensko og pumps og har høye hæler, mens andre ser mer ut som joggesko eller sneakers og har flater hæl. For danserne er det helt avgjørende å ha egnede og gode dansesko. De har som regel flere par sko med seg til dansebandfestivalene. Noen av mine

⁸⁰ Begge sitatene er hentet fra «Danser til gull», Varden, 02.07.08.

dansende informanter beskriver det som utfordrende å få kjøpt egnede dansesko i vanlige skobutikker. Men på dansebandfestivalene er det som regel salgsboder med spesialforhandlere som selger dansesko, så da benytter man sjansen til å kjøpe skikkelige dansesko. Flere av danserne legger også vekt på bekledning når de er på dansebandfestival. Noen dansere kommer fra danseklubber eller dansemiljø hvor medlemmene har med seg like klær til festivalen, for eksempel t-skjorter eller jakker med danseklubbens logo på. Andre vektlegger klær som er mer pyntet når de skal ut på dansegulvet. En danser som er intervjuet i De Danseglade beskriver danseklærne sine slik:

- Jeg syr alle mine swingskjørt og kjoler selv. [Navn] og jeg har laget vår egen stil, og prøver å matche hverandre når vi er på dansearrangementer rundt omkring i landet. Skjørt og kjole matcher skjorten, ingenting er lenger tilfeldigheter, skjerf, øredobber, bukseseler, skolisser og slips matcher i gøyale farger. Det er kjempegøy å bare leke seg med stoff og farger, og stadige nye antrekk dukker opp (De Danseglade, nr. 6/2011, s. 22).

Også det tidligere nevnte paret som reiser rundt til de fleste dansebandfestivalene, beskriver en bevissthet om hvilke klær de har på seg på dans: «Vi har med oss masse klær når vi er ute på dans, og ikke samme klærne to kvelder på rad nei. En kveld har hun grønn kjole, han i grønn jakke med slips, før så neste kveld, rosa kjole og han i sort jakke med rosa slips. Her kjøres det stil» (De Danseglade, nr. 4/2011, s. 41).

Dansen det her er snakk om, er vanligvis enten *swing* eller *bugg*, to beslektede danseformer som begge innebærer pardans bygd på noen grunntrinn som bygges ut og settes sammen til forskjellige turer av varierende vanskelighetsgrad.⁸¹ Dansinga foregår i par, som ideelt sett består av en mann og en kvinne. Både i *swing* og *bugg* er det alltid mannen som har den førende rollen i dansen. Dansende par kan også være partnere utenfor dansegulvet, men det er ikke alltid slik. Det er fullt lov å danse med andres partnere. Danserne møter ofte opp i par,

⁸¹ På dansebandarrangementene jeg gjorde feltarbeid på ble det danset både *swing* og *bugg*. Dette er beslektede danseformer, i den forstand at de begge er pardanser som er bygd opp ut fra et prinsipp om at noen faste grunntrinn kobles med ulike turer av varierende vanskelighetsgrad, og de er begge basert på musikk som går i 4/4-takt. Selv om det er mulig å danse både *swing* og *bugg* til den samme dansebandmusikken, skiller de to danseformene seg fra hverandre på et vesentlig punkt, nemlig på hvilke slag i takten som betones gjennom grunntrinnene i dansen. Når man danser *swing*, legger man vekten på 2. og 4. slag, mens når man danser *bugg* legger man vekten på 1. og 3. slag i takten. *Bugg* har tradisjonelt sett blitt danset mest i Sverige, mens *swing* har vært den mest vanlige danseformen på dansebandarrangementer i Norge. Ifølge mine informanter er dette i endring. Det blir stadig mer vanlig å danse *bugg* også i Norge. En helt konkret bakgrunn for dette er at miljøet rundt danseklubben «Glade dansevenner» på Hamar, med danseinstruktøren Jan Tore Eriksen i spissen, har stått i bresjen for å arrangere en rekke dansekurs i *bugg*, både i forbindelse med egeninitierte dansearrangementer, men også på de to dansebandfestivalene i Sel og Seljord. Dette har ført til at mange flere danser *bugg* på norske dansebandarrangementer enn tidligere, særlig på Østlandet. Mine informanter mener imidlertid at *swing* fremdeles står sterkt lenger nord i landet, for eksempel i Trøndelag. Se www.gladedansevenner.com og www.dansnytt.no for mer informasjon om kurs og arrangementer der det gis opplæring i *bugg* i Norge.

men ifølge mine informanter kan du godt komme alene på dansearrangementer og likevel få danse hele kvelden, så fremt du er en dyktig danser. Det understrekes samtidig at alle som ønsker det bør få en sjanse på dansegulvet hvis de vil. En kvinnelig danser som intervjues på Seljordfestivalen sier for eksempel at «eg dansar med alle - uansett. Så det er berre å by meg opp. Alle burde kome seg opp av stolen og danse. Det er gleda det går på, ikkje prestasjonen». ⁸² Når det gjelder dansefolkets musikalske preferanser er denne gruppen opptatt av at dansebandmusikken skal være dansbar. Det er for eksempel svært viktig og helt avgjørende for dem at dansebandene spiller i et tempo som egner seg godt for dansing.

For de dansende informantene måles festivalens suksess først og fremst ut fra hvor godt tilrettelagt det er for dansing der. I dette ligger det en rekke mer eller mindre bestemte kriterier, særlig knyttet til det som er det aller viktigste for dansefolket, selve dansegulvet. Først og fremst må dansegulvet ha nok plass. Det må være stort nok til at alle som vil danse kan bevege seg fritt og ha rom nok til å kunne gjennomføre de utvalgte dansetrinnene, eller «turene», som det kalles med danseterminologi. Det er viktig at størrelsen på gulvet er såpass at man unngår å kolliderer med andre par som danser. Flinke dansere kan tilpasse seg og få til de mest avanserte turer selv på få kvadratmeter, men for mer gjennomsnittlige dansere er det vanskelig å danse bra når plassen er liten. For dansefolket er det også viktig at kvaliteten på dansegulvet er god, det vil si at underlaget er jevnt og fint, slik at det blir «passe glatt for å få fart på swingen», som det heter i en anmeldelse av en dansegalla i dansemagasinet Jukebox (nr. 5/2007, s.47). ⁸³

Selv om dansefolket er svært utholdende på dansegulvet, mange av dem danser fra morgen til kveld, gjør de også andre ting når de er på festival. Og for at den rette festivalstemningen skal oppstå, er det viktig at også andre fasiliteter enn dansegulvet er på plass. I bladet De Danseglade kommenteres mange detaljer når festivalene skal diskuteres, og dette går også igjen i samtalen jeg har hatt med dansefolket. Danserne mener det skal være ro og orden på dansebandarrangementer. Det skal være rent og ryddig, både der det danses, på sittearealer og på toaletter. Maten som serveres, må være god og ikke koste for mye. Det må også være mange nok vakter til at det ikke oppstår trengsel eller for mye fyll. Vaktene må ikke bare være mange, de må også være høflige, vennlige og imøtekommende. Dette var ifølge De Danseglade tilfelle på Seljordfestivalen i 2008:

⁸² «Danseglad og blid som ei sol», TA, 04.07.08.

⁸³ Jukebox var et norsk dansebandmagasin, men dette eksisterer ikke lenger i dag.

De besøkende på festivalen var stort sett meget fornøyd med årets arrangement. Toaletter og dusjer ble holdt plettfriske under hele festivalen. Vaktkorpset hadde tydeligvis forberedt seg godt i år. Denne gangen opplevde vi vaktene som vennlige, høflige og hjelpsomme. Borte var den militære væremåten vi har opplevd før.⁸⁴

Det er viktig for dansefolket at arrangementene er organisert på en måte som gjør at man føler seg velkommen. I dette ligger det både en forventning om å bli tatt godt i mot av vakter og arrangører, og at fasilitetene er lagt til rette for å kunne føle seg hjemme og ha det koselig. Det hjelper ikke om dansegulvet er aldri så stort og glatt hvis ikke de små detaljene er tenkt på, hvis en ikke ser at det er lagt flid i pynting og organisering. Det må imidlertid ikke bli for mye, for høytidelig eller for stivt. Enkelt og hyggelig er det beste. I De Danseglade oppsummeres for eksempel stemningen på et dansearrangement på denne måten: «Atmosfære: Langbord med mintgrønne duker, små telys og pynt. Plaststoler. Enkelt men koselig!» (De Danseglade nr. 5/2008, s. 33).

4.2.2 Dansebandfans

En annen stor gruppe festivaldeltakere er *dansebandfansen*. Dette er mennesker som først og fremst er på festival for å oppleve dansebandene på scenen og høre på dansebandmusikk. De er med andre ord mindre interessert i å danse. For det tidligere nevnte dansefolket er det dansegulvet som står i sentrum. For dansebandfansen er det scenen og de som står på scenen som er hovedsaken. Av dansefolket karakteriseres denne gruppen publikummere ofte som «de stående», en motsats til «de dansende». Som kallenavnet tilsier står (!) «de stående» gjerne rett foran scenen og digger musikken, på samme måte som publikum på andre populærmusikkfestivaler vanligvis gjør. Det er altså ved scenekanten vi som oftest finner denne gruppen festivalpublikum. Der står de og synger med og jubler når artistene viser seg på scenen. De mest iherdige kan ofte de fleste dansebandlåter og – tekster godt, og de vet alt om dansebandenes medlemmer og virksomhet. Ut fra diskusjoner på nettsidene til dansebandene kan en også lese at fansen er veldig opptatt av de nye platene og låtene som skal komme, og om de aktuelle bandene skal spille på de ulike festivalene eller ikke. Hvis noen av dansebandmusikerne kommer ut blant publikum etter at festivalspillinga er ferdig, er fansen ofte ivrige til å ta kontakt med dem, for å hilse på, få en klem eller for å få signert en t-skjorte eller en cd. De mest kjente dansebandene har alle sine egne fanklubber, som gjerne drives av noen av de mest iherdige blant fansen.⁸⁵ Fanklubbmedlemmene reiser ofte sammen

⁸⁴ «Ny rekord for Seljord», www.dd.no, 06.07.08.

⁸⁵ For eksempler, se informasjon om dansebandet Contrazt sin fanklubb her: www.contrazt.net/?p=fanklubb og dansebandet Ole Ivars sin fanklubb her: www.ole-ivars.no/?mid=1037.

til steder der hvor dansebandene skal spille for å oppleve sine favorittartister i aksjon på scenen. På festivalene ser man godt hvem som hører til hvilken fanklubb, på bakgrunn av klærne de har på seg: En t-skjorte eller genser med et bandnavn og et bilde, eller en caps med en godt synlig bandlogo er alle typiske fanklubbkjennetegn. Dansebandfansen er også aktive på internett. På dansebandenes hjemmesider og Facebook-sider er de for eksempel ivrig til stede for å vise sin begeistring for artistene eller for å diskutere kommende møter og treff. Festivalene omtales hyppig her. De følgende to sitatene er for eksempel hentet fra gjesteboka på nettsiden til dansebandartisten Anne Nørdsti:

Hei Anne/ danseband dronninga vår og gutta. tusen takk for en knallfin lørdags kveld på sel. dere beste. ps Anne tusen takk for bursdagsklemmen. stor klem fra meg:)

Tack Anne för en bra kväll iMalung du var underbar på scen .det var ganska varmt men vad gjorde det när du sjöng så bra.välkommen åter till malung.⁸⁶

Som vi ser er både norske og svenske dansebandfans svært begeistret for «dansebanddronninga» Anne Nørdsti. Også dansebandet Vagabond sin virtuelle gjestebok er fylt av lignende meldinger fra fansen:

Like flott å høre dere i Seljord i år også.
Kjempeflott musikk med nydelige tekster.
Stå på gutter.... 🤘🤘

Tusen takk for kjempefin musikk på Levanger lørdag, og takk til dere alle fire i Vagabond som gidder å ta dere tid til å prate etter en lang og slitsom kveld 😊
Bestendig koselig å høre dere spille og artig at dere tar dere tid til dem som liker dere og musikken deres!!!! Håper vi får høre dere snart igjen og får muligheten til å prates igjen.... God sommer til dere alle 4 🤘🤘🤘🤘⁸⁷

For fansen er det ikke bare det å høre på musikken som skal til for å få en god festivalopplevelse. Festivalene er også et sted der de kan møte artistene og snakke med dem, noe som betyr mye for mange dansebandfans.

Det finnes imidlertid forskjellige grader av fans. For noen betyr dansebandmusikken og de utvalgte dansebandene «alt», og det er utelukkende derfor de drar på festivaler og andre dansebandarrangementer. For andre er musikken en viktig del av festivalen, men det er ikke bare derfor de reiser dit. De har kanskje spesielle artister de liker bedre enn andre, men de står ikke tett opp til scenen hver kveld på samme måte som de mest ivrige. Et eksempel på fans i

⁸⁶ Begge sitatene er hentet fra Gjestebooka på Anne Nørdstis hjemmeside, se www.nordsti.no/gjestebook.html.

⁸⁷ Begge sitatene er hentet fra dansebandet Vagabond sin nettside, se www.vagabondband.no/gjestebook.html.

den sistnevnte kategorien ble intervjuet i Telemarksavisa i forbindelse med Seljordfestivalen i 2009:

I en fluktstol sitter Oddgeir Waldeland fra Jæren. Han har ansvaret for grillen, og kotelettene begynner etter hvert å lukte svært så godt. «Vi har aldri vært på festival i Seljord tidligere, men vi reiser på grunn av musikken», sier han. «Jeg liker å danse, men det gjør ikke han», sier Tone Margrethe Berge før hun stopper opp noen sekunder. «Eller forresten, han danser bra etter et par øl», sier hun og titter bort på campingfølget som ser ut til å være enig i kommentaren. Paret er ikke i tvil om hvilken artist de gleder seg mest til å se på scenen på festivalens første dag, nemlig Anne Nørdssti.⁸⁸

På feltarbeidet mitt traff jeg mange som de to i sitatet over. Men jeg møtte også eksempler på det motsatte; festivaldeltakere som har danseband som sin aller største interesse, og som bruker enhver mulighet til å reise til steder der favoritt dansebandene spiller. En av informantene mine, en mannlig dansebandentusiast i 50-åra (I), beskriver for eksempel sin lidenskap for dansebandmusikken slik i intervju med meg (H):

I: Jeg hører på den [dansebandmusikken] bestandig.

H: Når du kjører bil eller?

I: Ja ja ja. Hadde du skullet sitte på med meg nå så hadde du blitt helfrelst tenker jeg. [latter] [...] Jeg har den ulempen kan du si at jeg spiller.. spiller det samme enten om jeg sitter hjemme eller om jeg kjører bil, så er det samme sorten musikk.

H: Så det er ikke bare for å danse etter?

I: Nei, ikke for min del nei.

H: Det er musikk som du kan høre på også?

I: Ja, jeg kan høre på den, jeg kan sitte og høre på den, jeg kan gå å høre på den, jeg kan ha den i øreklokkene når jeg er på arbeid. Så jeg blir vel egentlig aldri lei av den tror jeg.

(utdrag fra intervju).

Foran hovedscenen på Seljordfestivalen i 2010 traff jeg en annen dedikert dansebandfan, ei dame i 40-åra som blant annet sa til meg at «danseband er hele livet, det» (sitat fra feltnotat 13, s.16). Da vi møttes stod hun foran scenen med kameraet sitt klart og ventet på dansebandet som straks skulle gå på scenen. Hun fortalte meg at hun alltid tar bilder av alle artistene hun opplever på scenen. I feltnotatene har jeg skrevet hennes fortelling om hvordan hun ble dansebandfan:

⁸⁸ Sitat hentet fra «Livet er dansefestival», www.ta.no, 01.07.09.

Hun forteller at hun alltid har likt dansebandmusikk, men at hun først levde ut sin dansebandinteresse da hun ble 40. Da gikk hun gjennom et samlivsbrudd som var ganske tøft, det gjorde at hun måtte finne seg en hobby, noe å gjøre. Hun fant trøst i dansebandmusikken. Nå er hun helt hekta, reiser på alt av dansegallaer og arrangementer. [...] Hun sier hun alltid er oppdatert på hvem som spiller hvor, så når vennene hennes lurer på hvor det er dans så ringer de bare til henne, for hun har full oversikt (feltnotat 13, s. 16ff).

Samlivsbruddet ble altså et vendepunkt som ledet denne informanten inn i dansebandmiljøet. Dansebandinteressen hennes er sterk, og det er ikke bare når hun er på festival at hun hører på dansebandmusikk:

Hun forteller at når hun er alene hjemme har hun ikke tv 'n på, da spiller hun dansebandmusikk konstant. Hun hører også en del på nettradioer som spiller sånn musikk. [...] Hun kjøper de fleste nye plater. Hun er ofte inne på dansebandnettsider, for eksempel Tylden sine sider, for å følge med på nyheter, se på bilder, se hvem som spiller når og hvor, og ikke minst følge med på hvilke plater som skal utgis når. Hun kjøper også plater på nettet. Av og til skriver hun også inn i gjesteboken til band og artister, hvis hun for eksempel har vært på en dansegalla der de har gjort en bra spillejobb. Hun tar også bilder av alle artistene hun opplever live. Hun har for eksempel et bilde av seg selv og Jenny Jenssen. Det har hun sendt til Jenny Jenssen, og etterpå har de blitt venner på Facebook (samme sted).

Dette er altså en dedikert dansebandfan, som ikke bare deltar på mange arrangementer der hvor favorittartistene spiller, men som også kommuniserer med andre fans og artister på internett og gjennom sosiale media. Hun forteller meg videre at det er andre gangen hun er på festivalen i Seljord, og at hun reiser hit sammen med noen venner som hun møtte under fjorårets festival. I motsetning til mange av de andre blant dansebandfansen skal hun ikke reise videre til dansefestivalen i Sel eller andre festivaler dette året, for hun har ikke mer ferie igjen. Men hun sier til meg at hun drømmer om å ta fri en hel måned og bruke hele ferien på å reise fra festival til festival. Hun forteller meg også om hva hun gjør om dagene når hun er på dansefestival. I feltnotatene har jeg beskrevet det slik:

Hun sier hun prøver å få med seg nesten alt. Hører på musikk fra kl.11 om dagen og til det er slutt. Hun har på forhånd skrevet ut programmet fra nettet og planlagt hvem hun skal høre når. Hun viser meg programmet hvor hun har streket under og ringet rundt forskjellige artister. Hun prøver å få med seg litt av alt. Det er veldig bra at de samme artistene spiller flere ganger, for da er det lettere å få se flere. Hun går fra scene til scene og er en halvtime her og en halvtime der. [...] Dama forteller videre at det er veldig bra at artistene her har god kontakt med publikum. De tar seg ofte tid til å snakke med henne og andre etter spillingene sine. [...] Når hun hører artistene så kan hun alle låtene og tekstene, og hun synger med. Hun danser litt også, helst med de som er flinke til å danse. Hun har en venn med seg nå som ikke er så flink, så da blir det ikke så mye dansing. [...] Når kvelden kommer er hun helt trøtt og ferdig av all

musikken. Hun drikker ikke så mye, fester heller ikke noe særlig, det er musikken som er det viktigste (samme sted).

For denne festivaldeltakeren er det altså dansebandene og dansebandmusikken som helt klart er det viktigste på festivalen. Selv om hun også danser litt, er det møtet med artistene som er det hun ser aller mest fram til.

4.2.3 «Tjo-ho-ere»

En tredje kategori festivaldeltakere er de som jeg etter inspirasjon fra et uttrykk brukt av en av mine musikerinformanter har kalt «Tjo-ho-publikummet». Dette er folk som er til stede på festivalene for å feste, men på en annen måte en både «de dansende» og «de stående». For disse handler det først og fremst om å oppleve den gode festivalstemningen, ha det trivelig og treffe kjentfolk. Blant disse er det også et mer eksplisitt fokus på det å drikke alkohol og det å være «på sjekkeren» enn hva som er tilfelle blant de som danser og blant fansen. På nettsidene til De Danseglyde finner vi et intervju med noen typiske «Tjo-ho-ere», hvor både øldrikking og interessen for festivalens damer kommenteres eksplisitt:

Paul Folkvåg og Svein Terje Haga har sammen med en hel gjeng tatt turen fra Sandnes på vestlandet til dansefestivalen på Seljord.

- Festival er glimrende og helt topp, stråler herrene. Vi er rett og slett på tur! Vi har allerede bestilt plass til neste år!

Hva er det som er så glimrende og topp da?

- Miljøet og musikken. Det er noe helt annet en countryfestivalen som vi var med på tidligere. Musikken engasjerer! Så er det helt ok at de selger lettøl her, understreker Paul.

- Smokie var helt suveren. Nå slapper vi av i sola og gleder oss til Ole Ivars i kveld! Skal dere videre på flere festivaler i sommer?

Gutta ser ned i glassene og blir litt fjerne i blikket.

- Vel, resten av ferien går til familien, smiler Paul og Svein Terje.

Men om vi tolker blikkene deres riktig, hadde de vel kunne tenke seg å overvære et par festivaler til, med mer god musikk og lettøl i løpet av sommeren.

Nils Hvam (33) sitter rolig og nyter en kald pils. Han er på festival, og storkoser seg!

- Festival er artig! Det er mye folk og mye god musikk.

Har du noen favorittband du spesielt ønsker å få med deg i løpet av festivalen?

- Nei, egentlig ikke. Jeg hører på alt, danseband og gammeldans! Men festival handler også mye om folk. Jeg er her for å ha det koselig. Det er jo så lett å bli kjent med folk, smiler Nils.

- Er dette plassen for å sjekke opp en pen ung dame, synes du? Nils ler.

- Dame det har jeg, så jeg sjekker ikke. Men det er jo mye fint å se på da, smiler Nils og blunker lurt i retningen tre unge damer.⁸⁹

⁸⁹ «Folk på festival», www.dd.no, juli 2008.

Selv om «Tjo-ho-publikummet» ikke har et like sterkt forhold til dansebandmusikken som den mest dedikerte fansen, er de også del av dansebandfeltet, i den forstand at de også kjenner til de ulike dansebandene, og de har ofte en tradisjon for å komme tilbake til festivalene hvert år. «Tjo-ho-erne» er likevel mer opptatt av festivalstemningen og festen enn av dansinga og artistene, slik som disse som ble intervjuet av Gudbrandsdalen Dagningen i forbindelse med Dansefestivalen i Sel i 2009:

«Heej, kom å se på palmen vår», roper noen glade trøndere. De har reist helt fra Lotto-millionærbygda Verdalen for å kose seg på Sel, og nå sitter de og nyter en øl utenfor campingvogna. «Vi liker å bruke millionene våre her på dansefestival vi», blunker Ragnhild Burmo lurt. «Her har vi det som plommen i egget, artige folk, god musikk og god stemning», ler hun.⁹⁰

Jeg har også truffet mange «tjo-ho-ere» på mine feltarbeid: På Seljordfestivalen i 2010 traff jeg for eksempel to menn på campingplassen. De forteller meg at de har vært på festival i Seljord i 12 år på rad. Først var de to år på Countryfestivalen som arrangeres på samme sted, men de siste ti åra har de vært på dansebandfestivalen. De camper alltid i det samme området. Der har de nå mange venner og kjente rundt seg som de har blitt kjent med i de årene de har vært her. I feltnotatene har jeg skrevet om hvordan de har det på dansebandfestival:

De synes det er flott å være på festivalen. Det er et fritt liv, de kan campe og drikke og bare ta det helt rolig. Neste dag skal de ikke kjøre eller noe, så det gjør ikke noe om de har litt hangover. Dessuten kan de bare ta seg en pjall når som helst her uten at noen bryr seg om det. Det er mye bedre her [på dansebandfestivalen] enn på countryfestivalen, der er det mye mer rølپ og bråk. Her er det så rolig og fin stemning, aldri noe bråk. Ja, de innrømmer at folk nok drikker en del, det flyter nok mye alkohol her, men bare på en god måte. Alle oppfører seg pent og er hyggelige mot hverandre. Politiet er visst veldig fornøyde med denne festivalen, det er lite å gjøre for dem (feltnotat 13, s. 9ff).

For disse er det festivalstemningen og atmosfæren på campingten som er det som trekkes fram som det beste med å være på festival. De snakker også forholdsvis eksplisitt om hvordan de drikker alkohol på festivalen, noe som står i kontrast til hva danserne og fansen forteller om når de skal beskrive sine festivalaktiviteter. Men i motsetning til danserne og dansebandfansen er det ikke dansebandmusikken og dansebandartistene som er det sentrale ved festivalopplevelsen for de to camperne:

Dansebandmusikken som er her er de ikke så veldig begeistret for. De liker egentlig countrymusikken bedre sånn sett. Men publikum her er mye mer i deres ånd, eldre og mer lik dem selv. Countryen har mer yngre publikum. Dansebandmusikken er enkel musikk, mener de. Derfor blir den dårlig. Det er særlig tekstene som er enkle og

⁹⁰ «Full swing på festival», Gudbrandsdalen Dagningen, 11.07.08.

dårlige. Sånn svenskpopstil er ikke bra. De liker heller countryinspirerte band med norske tekster, for eksempel Åsmund Åmli Band og Vassendgutane. De har mer interessante tekster. Dansebandmusikken har få låter som setter seg og skiller seg ut. Men at det er fint å danse til det skjønner de godt. Det rykker i dansefoten når de hører dansemusikken, det er sikkert. De har selv kjent det. Men de danser ikke noe veldig mye, det er ikke derfor de er her. De er her mest for stemningens skyld, for trivsel og godt miljø. Såne swingfolk med svarte skjorter og bukser som danser bare for å vise seg fram det har de ikke så mye til overs for, skjønner jeg. «Det er noen som danser bare for å vise seg fram og vettu», sier de. Ellers liker de Anne Nørdsti godt, hun har en kjempeutstråling og et veldig bra sceneshow. Hun er dessuten litt nærmere country enn mange andre danseband. De liker også å være ved Tyldenbua om kveldene. Der er det alltid et veldig liv utpå kvelden. Bandene er der for å reklamere og selge plater, de er mer avslappet og en kommer nærmere inn på dem. Der er det kjempestemning! (samme sted).

For disse to informantene er det altså ikke musikken eller dansen som er grunnen til at de reiser på festivalen. Dansebandmusikken synes de egentlig er ganske dårlig og «enkel». Det er det at de kan treffe hyggelige folk på sin egen alder og oppleve den gode festivalstemningen som er hovedgrunnen til at de kommer dit. I utdragene fra feltnotatene synliggjøres noen viktige distinksjoner: Distinksjonen mellom dansebandmusikk og countrymusikk nevnes for eksempel flere ganger. Som jeg også skal komme inn på seinere i avhandlingen, er dette en viktig distinksjon i dansebandfeltet, som går igjen i mange av informantene sine historier. Ikke bare er det en *estetisk* distinksjon, det vil si et skille mellom musikalsk innhold og ulike typer artister – det er også en *sosial* distinksjon, hvor en bestemt type oppførsel forbindes med countryfolk, og en annen type oppførsel forbindes med dansebandfolk. Distinksjonen mellom dansefolk og andre festivalfolk tematiseres også i fortellingen til disse to informantene. På en side er de opptatt av å omtale seg selv som tilhørende en annen kategori festivaldeltakere enn de som er der bare for å «vise seg fram» på dansegulvet, og de vil heller ikke identifisere seg med den mest fanatiske dansebandfansen.

De ulike kategoriene festivaldeltakere har ulike kjennetegn og symboler knyttet til seg. I kontrast til dansernes swingskjørt og dansesko og fansens band-t-skjorter, er det blant «tjo-hoerne» man finner de mer utagerende festdeltakerne, som ikler seg spesielle kostymer og oppfører seg villere enn den gjennomsnittlige festivaldeltaker. To av mine informanter som representerer dansebandbransjen, en dansebandmusiker og en dansebandjournalist, påpeker begge at det ofte er denne kategorien festivalpublikum som trekkes fram når eksterne medier rapporterer fra dansebandfestivalene. Den ene informanten sier at

Publikum er jo et gjennomsnitt, et tverrsnitt av Norges befolkning. Uansett hvordan du snur og vender på det, så er det jo et tverrsnitt. Det er jo ikke bare tullinger. [Det er] mange som forbinder sjangeren her med tullinger, det er det. For de har sett innslag på

tv'n fra festivaler og sånn og de... å herregud, ikke sant, da springer de med sånne penisluer og.. De hadde jo fra Seljord i starten, på TV 2, noe sånn derre program som gikk. Det var jo så dårlig reklame, så jeg tror de var glade for at det ikke ble noe mer. For der framstilte de.. der tok de bare tullingene, de som var fullest og lå og rullet på utsiden av campingvogna, som ikke var inne på festivalen (sitat fra intervju med dansebandjournalist).

Den andre informantene hevder noe lignende når han uttaler dette:

Jeg vet ikke om du husker Tv2 har gjort en par sånne dokumentarer ifra Seljordfestivalen. Ja, for en tre fire år sia. Men det er jo rene freakshows sant? For da hadde de jo finni de feitest, fulleste folka. Som da gjerne gikk i altfor små grilldresser eller shortser og badesko og rosa cowboyhatt (sitat fra intervju med dansebandmusiker).

I begge sitatene brukes negative karakteristikk for å beskrive en kategori publikummere som disse to informantene helst ikke vil at skal forbindes med dansebandmiljøet, samtidig som det understrekes at dansebandfestivalene har et bredere publikum enn hva fordommene mot dem skulle tilsi. Like fullt er «tjo-ho-erne» synlig til stede på festivalene, men som det antydes i det ene sitatet befinner disse festivaldeltakerne seg i det man kan kalle festivalens grenseland. I motsetning til dansernes synlige tilstedeværelse på dansegulvet og fansens plassering foran scenekanten, er «tjo-ho-erne» helst å finne på campingplassen eller ved baren lengst unna sentrum på dansearenaen, og de dukker gjerne opp litt utpå kvelden, når mørket har senket seg over festivalområdet

Utsagnene over må også forstås i relasjon til de mange stereotype oppfatningene som finnes om danseband i norsk offentlighet. Dette er oppfatninger som mine informanter stadig henviser til og som de på ulike måter forsøker å distansere seg fra, for eksempel gjennom å ta avstand fra visse former for oppførsel som ikke oppfattes som akseptabelt for dem. Forestillinger om hvordan utenforstående som ikke selv er interessert i dansebandmusikk oppfatter de som er til stede på dansebandfestivalene er altså referansepunkter for informantene når de omtaler festivalaktivitetene. Dette var jeg også inne på i teorigen i kapittel 3. Her ser vi igjen hvordan interne fortolkninger av eksterne synspunkter på danseband bidrar til å etablere forestillinger om danseband som bidrar til å konstruere et felt med visse verdier.

4.2.4 Dansebandmusikere og bransjefolk

En siste viktig gruppe festivaldeltakere er *dansebandmusikerne*, de som spiller i dansebandene som opptrer på festivalene. Uten dansebandene kan verken de dansende få fart på swingen eller fansen få tilbe sine helter. Heller ikke de som er på festivalen for den gode

stemningens skyld vil kunne få en tilstrekkelig bra festivalopplevelse hvis ikke dansebandene kom dit. Dansebandenes opptredener er altså en forutsetning for de andre publikumsgruppens tilstedeværelse. For dansebandene er dansefestivalene en av de viktigste arenaene de kan opptre på. På festivalene får de spille for et stort publikum. En god opptreden på dansefestival kan også føre til flere engasjementer på andre steder og arenaer, noe som igjen bidrar til at bandet kan opprettholde sin turnévirksomhet og selge mer av musikken. For dansebandene er det *scenen* som er det viktigste stedet på festivalen. Det er det som foregår på scenen, som er hovedsaken i bandenes festivalliv. Som regel spiller de samme bandene flere ganger i løpet av en og samme festival: Kanskje har de spillejobber både på dagtid og på kveldstid, og både på de små og store scenene. Det største er likevel å spille på festivalens hovedscene, på en av hovedkveldene på festivalen, for eksempel på fredags- eller lørdagskvelden i «Storteltet» på Sel. Artistene understreker selv at festivalene er spillesteder som det er ekstra stas å spille på. Dansebandet Sogns ble for eksempel intervjuet i De Danseglade i etterkant av Seljordfestivalen i 2011. Der uttaler de at det er en «stor ære» å få spille på festivalens hovedscene. I reportasjen leser vi at

mange dyktige orkestere og artister har vært i ilden under denne festivalen og ett av de som imponerte undertegnede var Sogns. Bandet fikk virkelig i gang dansefoten med sin gode og tradisjonelle dansemusikk, og leverte en glimrende opptreden fylt med masse spilleglede. Vokalist Espen Hagen Olsen må virkelig sies å være noe av det ypperste bransjen kan by på vokalmessig. Han synes også det var stor stas å få opptre like før sitt store idol, Christer Sjøgren. «Vi synes at det å få spille på Seljordfestivalen er en stor ære, og når vi da får gjøre dette på hovedscena like før dansebandkongen Christer Sjøgren, ja da kan man ikke ønske seg mer. Det var en utrolig flott opplevelse for oss i Sogns (De Danseglade nr. 4/2011, s. 17).

I sitatet over kommer det igjen til syne noen musikalske distinksjoner som er sentrale for å forstå danseband som musikk sjanger. Det blir for eksempel gjort et poeng av at dansebandet Sogns representerer «tradisjonell dansemusikk», samtidig som de viser «spilleglede» på scenen. Begge deler er avgjørende for at bandet skal oppnå anerkjennelse hos danserne. Relasjonen til den svenske dansebandmusikken kommer også opp på nytt, når den svenske dansebandvokalist Christer Sjøgren fra dansebandet Vikingarna omtales som et stort idol for den norske vokalisten. I innledningskapittelet refererte jeg til Marie Ernstsens studie av norske dansebandmusikere. I hennes materiale ble det påpekt at et dansebandsound likt det Vikingarna representerer ikke var et godt ideal for artister som hadde ambisjoner om å utvikle og fornye den norske dansebandmusikken (jf. Ernsten 2013, se også kapittel 1). Her omtales imidlertid Sjøgren og det svenske i mer positive ordelag. Dette kan for det første knyttes til at dansebandet Sogns framstår som «tradisjonelle», det vil si med en nær forbindelse til den

opprinnelige svenske dansebandmusikken. En annen fortolkning kan være at rosen av Sjögren handler om noe mer enn det rent musikalske. Som vi skal se er det helt avgjørende for dansebandene å vise «spilleglede» og oppføre seg på en bestemt måte overfor sitt publikum, både på og utenfor scenen. Det kan således tenkes at det er dette som gjør at Sjögren framstår som et godt ideal for den norske vokalisten, at det er hans oppførsel på scenen og kommunikasjon med publikum som er et ideal til etterfølgelse.

Dansebandene beskriver ofte sine festivalopplevelser på hjemmesider og i bandblogger på internett. Der føyes gjerne festivalene inn i fortellinger om hektisk turneliv og livet på veien i den sommerlige høysesongen, eller bandene forteller om sine sterke opplevelser på scenen i møte med et dedikert publikum. Et eksempel er hentet fra dansebandet Contrazt sin bandblogg, der de beskriver sin tur til dansebandfestivalen i byen Malung i Sverige:

På tirsdag gikk turen til Malung og Dansbandsveckan. Igjen var vi heldige med været og publikum. Det kom hele 7293 denne kvelden, en økning på nesten 2000 fra forrige år. Det er ingen tvil om at Dansbandsveckan er et av årets største høydepunkter for oss i Contrazt. Også denne gang ble det en kveld som vi seint kommer til å glemme, takket være dere vårt kjære publikum. Tidlig på dagen var alle band i aksjon og fikk klargjort til kveldens danser og konserter. Nøyaktig kl 20.00 begynte tonene å strømme ut fra høytalerne og dansen var igang. 5 over 8 var dansegulvet fullt og slik forble det utover natta. Stemningen bare steg og steg og til slutt bokstavelig talt kokte det på dansegulvet.⁹¹

Det svenske dansebandet Face 84 skriver dette på bloggen sin, om en spillejobb på dansefestivalen i Sel i 2011: «SEL var en höjdare! Man bara njöt av att spela på den enorma scenen i ett stort cirkus tält fyllt av glada människor! Tack till Anne Nordesti och Lasse Stefanz för fint samarbete!».⁹² Her har altså det norske dansebandet Contrazt og det svenske dansebandet Face 84 hatt tilnærmet like opplevelser på dansebandfestivaler både i Norge og Sverige. For dansebandene er det vanligere å krysse denne grensen enn for publikummet, og ut fra disse dansebandenes beskrivelser erfares festivalspillejobbene forholdsvis likt, enten de foregår i Sverige eller Norge.

Det er imidlertid ikke bare på scenen dansebandene oppholder seg når de er på dansefestival. Som jeg skal komme inn på, er det liten avstand mellom musikere og publikum i dansebandfeltet. For å oppnå suksess som danseband i Norge er det helt avgjørende å ha god kontakt med publikummet sitt. Dette gjelder ikke bare kontakten som oppnås med fans og dansere når man formidler musikken sin fra scenen. Publikum forventer også at musikerne

⁹¹ Sitat fra bloggen til dansebandet Contrazt, se http://contrazt.blogg.no/1311251198_malung_2011.html.

⁹² Sitat fra bloggen til dansebandet Face 84, se <http://www.face84.se/wordpress/page/3/>.

sosialiserer seg med dem både før og etter selve sceneopptredenen, og dansefestivalene er en av arenaene hvor disse viktige møtene mellom musikerne og publikum finner sted. En av mine musikerinformanter beskriver det slik:

Mye av det med å spille på festival er jo å treffe folk. [...] Folk har treftes der i åtte-ni år sant, og de treffer.. Det er noen du treffer bare en gang i året. [...] Men det handler jo om å brande navnet og produktet ditt og gjøre det kjent. Så jeg synes det er kjempeartig jeg, å gå rundt å treffe folk og. Det er sånne som en ikke ser mer enn en gang i året som er på festival, og det samles jo folk fra hele landet (sitat fra intervju med dansebandmusiker).

I motsetning til publikum på festivalen som er på ferie og har fri fra sin arbeidshverdag, er dansebandenes festivalspillingen en del av jobben med å være dansebandmusiker. Og jobben til dansebandene er altså ikke over når de går ned fra scenen. Etter spilleoppdragene må de kanskje underholde i Tyldenbua, det forventes at de tar seg tid til å snakke med fans og publikum, og de må stille opp på intervju med dansebandmediene som er til stede. Festivalene er også et sted hvor musikerne treffer sine musikerkolleger på en annen måte enn det som er tilfelle på andre spillejobber. Dette uttrykker for eksempel musikerne i dansebandet Vagabond på sin bandblogg:

Festival er ekstra trivelig da en får muligheten tel å mingle med publikum og musikanter som det itte blir så mye tid tel som en ønsker ellers. Mange har vi møtt før, andre for første gangen.⁹³

Som je har nevnt i tidligere blogginnlegg er noe av det trivelige med å spille på festival at en får anledning tel å treffe musikantkollegaer og "juge" litt. :) Og i går hadde vi et veeldig trivelig gjensyn med våre gode kompiser i Scotts. Aldri et kjedelig minutt med de gutta, nei... Itte så lenge tel neste gang heller, - Malung tel hælja. Gleder oss!⁹⁴

I likhet med danserne, fansen og «tjo-hoerne» har også musikerne visse visuelle kjennetegn knyttet til seg. Det er for eksempel lett å kjenne igjen musikerne på bakgrunn av klærne de har på seg. Dette gjelder ikke bare sceneantrekkene, som er betraktelig mer pynta og glitrende enn antrekkene til de gjennomsnittlige publikummerne. Også klærne som musikerne har på seg når de går rundt blant publikum gjør dem gjenkjennelige. I feltnotatene mine har jeg flere ganger beskrevet hvordan musikerne skiller seg ut i folkemengden, med stylede hårfrisyrer, røde bukser eller dressjakker med glitter på. Et annet visuelt kjennetegn ved musikerne som skiller dem fra festivalpublikummet er at de har et bånd rundt halsen med et skilt på, som indikerer at de er på festivalen i et ærend utover det å være vanlig publikummer. Slike skilt

⁹³ Sitat fra bloggen til dansebandet Vagabond, se http://vagabond.blogg.no/1310339117_makalaus_hlj.html.

⁹⁴ Sitat fra bloggen til dansebandet Vagabond, se http://vagabond.blogg.no/1310660542_for_en_fest.html.

har også andre som er til stede på festivalen som ikke betaler vanlig inngangsbillett. Dette gjelder for eksempel journalister fra dansebandmediene, bookingagenter eller representanter fra dansebandenes plateselskaper.⁹⁵

For dansebandbransjen for øvrig er festivalene også en sentral arena, særlig med tanke på nettverksbygging og business. Dansebandjournalistene som er til stede, lager stemningsrapporter til bruk på radio og nett, mens andre bransjeaktører møtes og planlegger samarbeidsaktiviteter. I motsetning til flertallet av festivalpublikummet bor de fleste musikerne og bransjerepresentantene på hotell eller på andre typer overnattingssteder utenfor selve festivalområdet. På mitt feltarbeid på dansefestival i Gudbrandsdalen bodde jeg på det samme hotellet som mange artister og bransjeaktører. Her observerte jeg hvordan hotellet fungerte som en form for VIP-arena, godt egnet for nettverksbygging, intervjuer eller møter, og klart adskilt fra festivalpublikummets campingområder. For bransjeaktørene er således festivalarenaen videre enn de som bor på festivalcampingen, for dem inngår også hotellet i festivallivet.⁹⁶

I analysen av hvilke verdier og distinksjoner som preger dansebandfeltet og dets sosiale fellesskap har jeg så langt beskrevet hvilken arena dansebandfestivalene foregår på, samt trukket fram fire ulike grupper festivaldeltakere, og sagt noe om deres måter å være festivaldeltakere på. De ulike gruppene er til stede på den samme festivalarenaen, men de lever ut festivallivet på litt ulike vis: danserne på dansegulvet, musikerne på scenen, fansen ved scenekanten, mens «Tjo-ho-erne» befinner seg litt overalt. Selv om deltakerne oppfører seg på ulike måter har de likevel alle til felles at de i større eller mindre grad slutter opp om en interesse for danseband, enten det er dansen, musikken eller de andre aktivitetene på festivalen de fokuserer på. På dansebandfestivalene møtes de ulike grupperingene, og gjennom sine handlinger og aktiviteter produserer de innhold til og bekrefter sin dansebandinteresse, både der og da, og i for- og etterkant av festivalene. Gjennom sin fortettede realisering av viktige dansebandhandling og dansebanderfaringer kan dansebandfestivalene forstås som helt vesentlige og sentrale arenaer for formidling og distribusjon av dansebandkultur. Mitt empiriske materiale indikerer at organiseringen av

⁹⁵ Som forsker fikk også jeg slike VIP-bånd rundt halsen på festivalene. Jeg hadde på forhånd gjort avtale med festivalarrangørene om å være tilstede, og med dette merket fikk jeg fri tilgang til alle områdene på festivalene, og jeg slapp å betale for å komme inn. Merket synliggjorde også for de andre festivaldeltakerne at jeg var der i et spesielt ørend. På denne måten viste jeg altså at jeg ikke var en «vanlig» festivaldeltaker, noe som også bidro til å sikre en større grad av informert samtykke, da de jeg var sammen med til enhver tid var klar over hvem jeg var, jf. også kapittel 2.

⁹⁶ Det var imidlertid også noen publikummere som bodde på hotellet, og det motsatte; det vil si at det også var bransjeaktører og musikere som holdt til på festivalcampingen.

festivalene og de ulike festivaldeltakernes utsagn og praksiser gjenspeiler aktiviteten som foregår i dansebandfeltet for øvrig. Dette gjelder både det som foregår på andre dansebandarrangementer (dansegallaer, danseruise) og det som foregår på andre arenaer hvor dansebandmusikk omtales, produseres eller formidles (for eksempel i medietekster, radioprogrammer, på musikernes arenaer mm.).

På dansebandfestivalene eksponeres altså verdier og distinksjoner som er sentrale for å forstå dansebandfeltet som sådan. Det er imidlertid ikke opplagt hvor grensene for dette dansebandfeltet går, eller hvor grensene går for hvem som tilhører feltet og for hvilke verdier som gjelder der. Beskrivelsene som jeg har gjort så langt gir likevel noen foreløpige indikasjoner om hvilke distinksjoner som er i spill i feltet, og om hvilke verdier de ulike aktørene som befinner seg der må slutte seg til for å ta del i feltets fellesskap. Det er for eksempel klart at alle som er til stede på festivalen bør slutte seg til en forventning om å ha det hyggelig og koselig sammen med likesinnede. Selv om ikke alle forstår seg selv som fanatiske fans av dansebandmusikk bør de likevel på en eller annen måte forholde seg til dansebandmusikken. Det er mulig å ta avstand fra visse artister og band, men man kan ikke helt avvise musikkens betydning for tilstedeværelsen. I tråd med Bourdieus teori om felt peker analysen også mot noen potensielle motsetninger og stridigheter i feltet. Én slik motsetning går mellom de som danser og de andre publikummerne. Her handler det blant annet om organiseringen av arealer tilrettelagt for dansing og/eller lytting, og om i hvilken grad man er på festival for å danse, høre på musikk eller konsumere alkohol. Det er også ulike måter å kose seg på her: Mens noen koser seg aller mest når det er ro og orden, liker andre å la det skli litt mer ut. Estetiske distinksjoner kommer også til syne i den foregående kategoriseringen av feltaktører. Det blir klart at dansebandmusikk som musikalsk uttrykk og sjanger også rammes inn og defineres gjennom å trekke grenser til visse andre sjangere og musikalske praksiser. Countrymusikk, gammeldansmusikk og svensk dansebandmusikk er alle eksempler på musikalske tradisjoner som omgir den norske dansebandmusikken, og som de norske dansebandartistene må forholde seg til i det de skaper sine musikalske karrierer i tråd med feltets estetiske kodeks.

4.3 Festivaler som ritualer

I forlengelsen av min antagelse om at dansebandfestivalene har status som sentrale begivenheter i dansebandfeltet, foreslår jeg her at festivalene analytisk sett kan fortolkes som sosiale *ritualer*, som bidrar til å produsere, bekrefte og opprettholde dansebandfeltets verdier,

praksiser og forestillinger. Både med utgangspunkt i dansefestivalenes form og rammer, og i lys av deres funksjon som identitets- og stemningsskapende for deltakerne er det nærliggende å forstå dem som ritualer. Med Durkheims ord (1912/1995) kan man si at dansefestivalritualet bidrar til å *sakralisere* visse verdier og praksiser i dansebandfeltet, eller man kan som Bourdieu gjør i sin påpekning av ritualenes betydning for feltets opprettholdelse, forstå festivalritualet som «noe som er der for å forsikre den utvalgte om hans eksistens som medlem av gruppen med alle tilhørende rettigheter, om hans legitimitet, men også for å forsikre gruppen om dens egen eksistens» (Bourdieu 1999:252).

Det å forstå en sosial gruppes fester og kulturelle feiringer som rituelle praksiser er ikke unikt for kulturfeltet eller dansebandfeltet. Det finnes en lang tradisjon for å fortolke sosial samhandling som ritualer, særlig innenfor antropologiske, religionsvitenskapelige og etnologiske/kulturvitenskapelige studier (jf. for eksempel Bugge Amundsen 2006, Collins 2004, Hylland Eriksen 2010, Skjelbred og Alver 2005). Den første som brakte begrepet ritual inn i analyser av sosial samhandling var Emile Durkheim (Bugge Amundsen 2006, Collins 2004, Durkheim 1912/1995, Østerberg 1974). Durkheim tar særlig utgangspunkt i sammenhengen mellom religion og ritualer i sine analyser, idet han viser hvordan rituelle tilbedelser av det hellige skaper grunnlag for fastholdelse av kulturer og samfunn. Durkheims studier danner utgangspunktet for Artur van Genneps (1960) klassiske analyse av overgangsritualer, som i sin tur ble videreutviklet av Victor Turner (1969/1995).

Ritualbegrepet har også blitt benyttet i analyser av sekulære begivenheter og tradisjoner, særlig etter at Moore og Myerhoff introduserte begrepet *secular ritual* i 1977 (jf. Gustafsson 2002, Klein 1995, Moore og Myerhoff 1977, Skjelbred og Alver 2005). Inspirert av dette har man innenfor folkloristikk og etnologi brukt ritualbegrepet i analyser av ulike samtidige festlige begivenheter som for eksempel julebord (Skjelbred 2005), festivaler (Gustafsson 2002), bursdagsselskaper (Scott 2007) og utdrikningslag (Hylland 2005). Innenfor den mer spesifikke kulturpolitiske forskningen har sosiologen Arild Danielsen (2006) benyttet ritualbegrepet i sin analyse av kulturpublikum som sosiale fellesskap, mens sosiologene Røyseng (2007) og Lorentzen (2009b) i sine doktoravhandlinger om henholdsvis scenekunstpolitikk og musikkproduksjon har brukt teori om overgangsritualer (jf. Bourdieu 1996c, Gennep 1960) for å forstå pågående sosiale prosesser i scenekunst- og musikkfeltet. I denne sammenhengen brukes teori om ritualer først og fremst som et analytisk verktøy som bidrar til å kaste lys over dansefestivalenes status og posisjon i dansebandfeltet. I tråd med slik for eksempel Erika Ravne Scott (2006, 2007) og Arne Bugge Amundsen (2006) beskriver

det, fungerer snarere ritualbegrepet her som et speil, et vindu eller en linse som belyser dansebandfestivalenes innhold, struktur og posisjon på en måte som kan kaste lys over den videre analysen av dansebandfeltets verdier og distinksjoner.

Dansefestivalene er dansebandfeltets største fest. Fester og feiringer har i seg selv en rituell karakter, og det er flere som trekker paralleller mellom festivaler, fester og ritualer (se for eksempel Falassi 1987, Klein 1995, Skjelbred og Alver 2005). I Alessandro Falassis klassiske essay om festivaler (1987) presenteres vi for følgende definisjon på hva festivaler er:

Festival [...] means a periodically recurrent, social occasion in which, through a multiplicity of forms and a series of coordinated events, participate directly or indirectly and to various degrees, all members of a whole community, united by ethnic, linguistic, religious, historical bonds, and sharing a worldview. Both the social function and the symbolic meaning of the festival are closely related to a series of overt values that the community recognizes as essential to its ideology and worldview, to its social identity, its historical continuity, and to its physical survival, which is ultimately what festival celebrates (Falassi 1987:2).

Festivaler defineres her som en gjentakende begivenhet og en sosial samling med aktiviteter og hendelser hvor de som er tilstede er forent gjennom noen felles oppfatninger om verden. Festivalenes sosiale funksjon og symbolske mening er sterkt knyttet til verdiene som blir gjort til gjenstand for feiring på festivalen. Dette er verdier som deltakerne gjenkjenner som essensielle og verdifulle, verdier som er nødvendige for å opprettholde gruppens kontinuitet.

Det er imidlertid ikke vilkårlig hva som foregår på en festival, ei heller på dansefestivalene som er tema her. Festivalfesten avvikles i tråd med noen mer eller mindre faste rammer og handlingsforløp som legger premissene for hva som kan gjøres, hvordan det kan gjøres og av hvem. Falassi introduserer i den sammenheng en arketypisk beskrivelse av hvilke elementer som i en eller annen form er til stede og «ever-recurrent» på alle festivaler: «these units can all be considered ritual acts, 'rites', since they happen within an exceptional frame of time and space, and their meaning is considered to go beyond their literal and explicit aspects» (Falassi 1987:4). Alver og Skjelbred (2005) sin beskrivelse av festens egenskaper ligner Falassis beskrivelse av festivalers form og funksjon:

Fest skaper og konstituerer fellesskap, synliggjør og bekrefter. Fest foreller om relasjoner og posisjoner, om verdier og holdninger. Fest markerer tid, rom og tilhørighet. Den bryter opp det trivielle, skaper kontrast og gir oss anledning til å se oss selv tydeligere. Gjennom fest sier vi noe om hvem vi er som enkeltmennesker, men også om hvem vi vil være. Fest gir anledning til å markere individuelle, kulturelle og sosiale posisjoner både i forhold til den gruppen man fester sammen med og til

samfunnet for øvrig. Fest gir også den enkelte rom for å holde fast på sine tradisjoner og for å skape nye (Skjelbred og Alver 2005:9).

Som jeg skal komme inn på både her og i seinere kapitler i avhandlingen, fungerer dansebandfesten både som en markering og styrking av det interne dansebandfelleskapet, men også som en påpekning av hvem deltakerne i dansebandfeltet er i forhold til omverdenen, i sitatet betegnet som «samfunnet for øvrig».

Sosiologen Arild Danielsen trekker en eksplisitt sammenligning mellom sosiale ritualer og festivaler, idet han skriver at «svaret på spørsmålet om hvorfor kunst og kultur kan skape samlingspunkter som kan forene grupper eller mer diffuse fellesskap, er at tilegnelse av kunst og kultur ofte inngår i ritualiserte former for samvær» (2006:124). Danielsen mener at de sosialitetsformene som preger ulike typer kunst- og kulturpublikum har strukturelle likheter med tradisjonelle teoretiske modeller av ritualer. Han henviser til den sosiologiske tradisjonen etter Durkheim når han skriver at

Et fellestrekk ved alle typer ritualer er at de for en stund skaper et felles fokus hos en større eller mindre gruppe. Dette skjer ved at alle deltakerne retter oppmerksomheten mot et samlingspunkt, gjerne et konkret eller abstrakt objekt. Et annet kjennetegn ved ritualer er at de definerer en type emosjonelle omgivelser for dem som er involvert. De som tar del i et ritual vil ikke bare rette oppmerksomheten mot det samme konkrete eller abstrakte objektet, men også ledes inn i et mer eller mindre klart predefinert stemningsleie (Danielsen 2006:122).

Gjennom å ta del i ritualen og ledes inn i dets «stemningsleie», skjer det altså ifølge Danielsen en synkronisering av oppmerksomhet og emosjoner for deltakerne som er med, etter hvert som ritualen skrider fram. Særlig i forbindelse med konserter og festivaler er det nærliggende å trekke paralleller til dette, fordi tilegnelsen av musikken foregår i sammenhenger der det er fysisk nærhet mellom mange personer, og det som formidles på scenen skaper et felles fokus blant de som er til stede. I dette tilfellet kan også dansen forstås som en praksis som bidrar til å etablere visse stemningsmodus og emosjoner hos de som tar del i ritualen.

I ritualbegrepet og ritualteorien ligger ikke bare forventninger om visse effekter for de som deltar eller funksjoner for gruppen som deltakerne er en del av. Ritualteorien vektlegger også ritualenes form og rammer som vesentlig for at noe skal kunne være eller bli til et ritual (Bugge Amundsen 2006, Gustafsson 2002, Klein 1995, Moore og Myerhoff 1977). En forutsetning for at ritualer skal finne sted er for eksempel at ritualens deltakere samler seg på det stedet ritualen skal foregå, og at de materielle og fysiske omgivelsene legger til rette for at ritualen kan starte. For ritualer foregår på bestemte arenaer og/eller steder, som materielt,

fysisk og tidsmessig inndeler og avgrensner hvor og hvordan ritualet skal avvikles. Deltakerne i ritualet har videre bestemte funksjoner og roller i ritualet, som for eksempel markeres gjennom klær, handlinger og utsagn av forskjellig slag.

4.4 Etableringen av det rituelle festivalfellesskapet

Ifølge Durkheims klassiske ritualteori (jf. Collins 2004, Durkheim 1912/1995) er en første og avgjørende forutsetning for at ritualer skal kunne gjennomføres, at ritualets deltakere samles fysisk på det stedet der hvor ritualet skal foregå. Det er først når man møtes og er sammen, at man kan ta del i det rituelle hendelsesforløpet, og det er gjennom felles fysisk tilstedeværelse at de rituelle effektene oppnås (Collins 2004:32ff). I dette tilfellet samles man altså på en festivalarena som først og fremst er bygd opp og tilrettelagt for dansing til dansebandmusikk. Dansegulvene og scenene er derfor helt sentrale elementer i en fortolkning av dansebandfestivalen som en rituell arena. Men festivalarenaen innbyr også til andre aktiviteter enn dansing; som campingliv, sosialisering gjennom felles måltider og festlig samvær på festivalens mingle- og markedsområder. Disse andre områdene er også viktige for den rituelle feiringen av dansebandverdier som er gjenstand for analyse her. Collins refererer til Durkheim idet han skriver om hvordan møtet mellom mennesker på det rituelle stedet legger grunnlaget for det som skal skje videre underveis i ritualet:

When human bodies are together in the same place, there is a physical attunement: currents of feeling, a sense of wariness or interest, a palpable change in the atmosphere. The bodies are paying attention to each other, whether at first there is any great conscious awareness of it or not. This bodily inter-orientation is the starting point for what happens next (Collins 2004:34).

I det foregående har jeg beskrevet de som er til stede på dansebandfestivalen. Selv om disse festivaldeltakerne kan deles inn i ulike kategorier med noe ulike hovedinteresser og aktiviteter, er det likevel noe som forener dem: De er alle samlet på samme arena, og de er alle deltakere i festivalritualet. Et annet fellestrekk for alle festivaldeltakerne er at de på en eller annen måte har en forventning om at dansebandfestivalen skal gi dem en bestemt *festivalstemning*.

Festivalstemning oppnås på forskjellige måter. Mange framhever at noe av det viktigste med å være på dansefestival er å ta del i alt det sosiale som foregår «rundt» selve dansen og spillingen. På festivalene treffer man kjentfolk og likesinnede som man kan ha det hyggelig sammen med. I tillegg til å danse og høre på musikk kan festivaldeltakerne prate og kose seg sammen med reisefølget sitt eller sammen med andre de tilfeldigvis treffer. Dette sosiale

foregår gjerne på festivalenes mingleområder, for eksempel på campingplassen eller på plasser og områder mellom og rundt de ulike scenene og dansegulvene. Her er det sitteområder med bord og benker og utsalgssteder for mat og drikke. Her kan en kjøpe både frokost, lunsj og middag. Dansefestivalene har aktiviteter både på dagtid og kveldstid, så de fleste oppholder seg på festivalområdet mer eller mindre hele døgnet. Det å «kose seg» er en svært viktig del av festivallivet, enten man er danser eller er til stede på festivalen av andre grunner. I De Danseglade beskrives kosen på festivalen slik:

Festivalen er tradisjon for mange av oss, her møtes me att år etter år. Nokon kosar seg ved serveringsstadane og lyttar til fin musikk, andre er mest ikkje av dansegolvet og nokon er mest ikkje utanom campingplassen sin, men ein ting har me felles – me kosar oss (De Danseglade nr.4/2012, s. 23).

«Kos» er altså noe som alle på dansebandfestivalen ønsker å relatere seg til. Det å ta del i kosen som foregår på festivalen beskrives av flere av mine informanter som å være en del av en slags «familie» eller en «stor kameratflokk». Noen iherdige dansebandfans beskriver for eksempel nettverket av fans som reiser rundt fra festival til festival som en «stor familie» som «deler gleder og sorger» (De Danseglade nr. 4/2010, s. 29). På en av mine feltøkter på festivalen i Seljord observerte jeg også at den samme familiemetaforen ble benyttet på scenen: Et av dansebandene som skulle spille på Cafésenen, hadde fått ny vokalist siden sist. Da konferansieren skulle ønske bandet og den nye vokalisten velkommen, sa han at vokalisten nå skulle være «hjertelig velkommen i Seljordfamilien». Deretter fikk han publikum med seg på å ta den karakteristiske «Seljordbølgen», til ære for det nye «familiemedlemmet». Også dansebandmusikerne forventes altså å ta del i den familiære kosen på dansebandfestival.

En av mine informanter er med i en danseklubb som har fast tradisjon for å reise på dansefestival. De årlige turene til dansefestivalen er noe alle danseklubbmedlemmene ser fram til og gleder seg til. I likhet med de fleste jeg har snakket med på feltarbeid, trekker også denne informanten fram det sosiale samholdet som oppstår på dansefestivalen når han skal fortelle om hva som foregår når danseklubben er på festival:

I: Men når vi drar til [festivalen] da, og de samme personene er med, så er vi en stor familie. Og da har vi langbord og vi merker bordet vårt med noen klisterlapper og.. Da henger vi sammen da i tre hele døgn da. Både natt og dag egentlig. Og veldig sånn sosialt og ingen som liksom utmerker seg. Det er.. det virker som alle sammen er en stor kameratflokk.

H: Men hva gjør dere da, når dere er på dansefestival? Dere danser mye da sikkert?

I: Vi danser egentlig så at vi ikke har føtter igjen, men...

H: Ja. [vi ler]

I: Som å ta eksemplet som vi har gjort de siste årene nå da, så drar vi som regel nedover om torsdagen. Drar nedover om torsdagen, og da er det liksom.. å dra ned på [festival]området da, etter at vi har fått oss middag [...] Og da er det liksom dans første kvelden. Og så står vi opp om fredagsmorgenen og spiser en god frokost og kler på oss, kan du si turklær, også drar vi på fjellet. Så går vi et stykke innover fjellet da. Til ei hytte og tar en liten rast og pause der og går tilbake og er ute og sammen hele den dagen. Og så middag da, i kveldinga. Ned til en dusj og en liten avslapping. [...] Til at vi samles inni bussen og kjører ned på [festival]området. Og da holder vi nå på til klokka er ett da, om fredagsnatta, også hjem og legge seg. Det er ingen da, som styrer etterpå.

H: Nei, så da er det ikke noe vill festing på..?

I: Nei. Nei. Vi er en tam gjeng sånn ja. Det er bare en time etter at bussen er ankommet så er det bom stille. Og da er vi oppe igjen om lørdagen, også spiser vi frokost, så kjører vi ned på [tettsted]. Da er det shopping. Karene finner seg en uteplass og tar en liten utepils. Og kvinnfolkene går og klemmer på klær.

H: Ja. [vi ler]

I: Og så blir det en utepils da, også oppover og slapper av litte grann. [...] Til det blir middag, også er det rett nedpå der. Men da er du skutt liksom. I alle fall har jeg vært det de siste årene. Så da har jeg ikke mye å bidra med, den siste kvelden nei. Da sitter du mer eller mindre og bare hører og.. ja, det er nå greit å være på tur. Da begynner det å gå tomt (utdrag fra intervju med danser).

Informantens beskrivelse av livet på dansefestival er betegnende for danseentusiastenes festivalliv. Selv om festivalen byr på sosiale aktiviteter som fjelltur, shopping og en liten utepils, er det likevel dansinga som står i sentrum. Man danser til man sliter seg helt ut, så noe vill festing er det ingen av disse som har energi til. Videre forteller informanten om hvordan danseklubben han er med i, også møter andre kjente når de er på festivalen:

I: Vi treffer jo igjen.. Det er jo så sånn med det der, det er jo en egen rase vet du. Det er jo som det derre med countryelskere ikke sant, de er jo en egen rase de og. Og jo da, du treffer igjen folk som du treffer enten histen eller pisten. Og i hvert fall har jeg inntrykket av at alle kjenner [danseklubben] etter hvert. Jeg vet ikke hvorfor. Men vi har jo vært flinke til å profilere oss med at vi har.. prøver nå å ha liksom klær som sier hvor vi kommer fra ikke sant og logo og sånn da. Det er litt artig da.

H: Det er en slags markedsføring av dere det da?

I: Ja visst. Om vi er på en båt, eller om vi er nordafor eller sørafor, eller er med over til Danmark ikke sant og Kielferga så.. jaha, er dere med, ja den klubben har vi hørt om. Så det er litt artig å høre igjen det. Og så får du hilsninger fra folk som du aldri har møtt vet du (utdrag fra intervju med danser).

I denne beskrivelsen av fellesskapet som oppstår blant deltakerne på dansebandfestivalen trekkes det også fram noen distinksjoner. Ved hjelp av klær og logoer viser man fram sitt

medlemskap og sin tilhørighet til danseklubber og danseband. Det er også interessant at informanten trekker fram den tidligere omtalte distinksjonen til countrymusikken – idet han beskriver «countryelskere» som en egen «rase», som er en motsetning til dansebandfansen, som er den «rasen» han selv er en del av. Selv om danseband og country musikalsk sett er to nærliggende tradisjoner, framstår dette som klart atskilte grupperinger blant publikum og dansere.

De fleste festivaldeltakerne overnatter på festivalcampingen. I mitt materiale er det flere som framhever campingen som et hovedområde for sosialisering, det er «der det foregår», sier en av informantene til meg – det er der man finner den «ekte» festivalstemningen. På festivalcampingen er det mye hygge og kos, der grilles det, man drikker kaffe, soler seg, slapper av og treffer gamle og nye kjente. Ifølge en av mine informanter kan alle snakke sammen på festivalcampen: «Det er ikke noe problem å gå bort til et telt eller ei campingvogn og høre hvordan det står til og høre hvor de kommer fra og alt sånt», sier han (sitat fra intervju). Selv om det framheves at man kan snakke med hvem som helst når man er på dansefestival, er det likevel mange som vil ha den samme plassen på festivalcampingen hvert år, slik at de kan treffe «kjentfolk», for eksempel festivalcampnaboene. På festivalcampingen er det mange som lager sine egne tun og samlingssteder. Man slår seg gjerne sammen med noen campingnaboer og lager en felles sitteplass eller et sted for å grille og ha det trivelig sammen. Noen eksempler fra en reportasje om livet på dansefestivalen i avisa Gudbrandsdalen Dagningen illustrerer dette:



- Vi er singelklubben på tur, forteller denne glade gjengen som hadde skiltet plassen sin som "Knut's plass". - Det er lettere å lage unger her på festivalen enn å ha de med, skjemter Svein Titlestad (nr. to fra venstre). Det viste seg riktignok at han var en av gruppas opptatte karer. F.v: Eva Bente Fugelsnes, Svein, Kari Thomphson, Arne Sæther, Gjertrud Gussiås, Aud Grimstad, Sonja Haraldsen og forans plassens maskot - Knut Haraldsen.



- Vi danser og snorker, forteller disse glade trønderne som er innehavere av Snorkhuset. Fra venstre: Terje Skage, Rita Arndal, Tove og Einar Brørs.

Figur 1 Fra festivalcampingen. Begge foto av Karine Bogsti, hentet fra www.gd.no, lastet ned 08.04.10.

Eksemplene fra avisoppslagene om dansefestivalen i Sel er representative for medieformidlingen av dansebandfestivalene. Også avisene i Telemark, Telemarksavisa og Varden, preges av slike stemningsreportasjer når Seljordfestivalen arrangeres. I De Danseglade skrives det også mye om festivalenes sosiale og hyggelige aspekter, spesielt i forbindelse med festivalcampingen. I bladets julenummer fra 2011 er det for eksempel et intervju med «en svært så trivelig gjeng fra Hallingdal» som var på Seljordfestivalen samme år:

- Vi har reist på dans her til Seljord i snart 10 år nå, og vi gleder oss like mye hvert år til å komme sammen på festival, fortalte de. - Vi har blitt en rutinert festivalgjeng, og dansen er viktig for oss. Legger vi til det sosiale på toppen, så blir jo en slik festival bare herlig. Det å sitte på campingplassen å kose oss med god mat, buskspille og ta oss en liten svingom rundt grillen er noe vi trives veldig godt med. [...] - Her på Seljord er det alltid god stemning, og uansett vær er alltid folk blide og fornøyde. Gjestfriheten er stor og man kan være seg selv. En viktig ting for oss som er glad i å danse, er det at man slipper å vasse i halvlitere på dansegulvet. Her kan vi nyte dansen og kose oss på parketten. Vi setter også stor pris på at det er så rolig og fint på camping (De Danseglade, nr. 6/2011, s. 20).

I tekstutdraget finner vi igjen flere elementer som innledningsvis ble presentert som viktige for dansefolket, for eksempel dette med at dansegulvet holdes rent og glatt, og at det er rolig og ordentlig på campingområdet. Her inntas også en distansert holdning til alkohol, når det framheves som positivt at alkoholkonsumet foregår i kontrollerte former slik at man slipper å «vasse i halvlitere på dansegulvet».

For å oppnå den gode festivalstemningen ligger det i tillegg en forventning om at man må kunne være «seg selv» når man er på dansefestival. I et intervju med to campinggjester på dansefestivalen i Sel understrekes det samme:

- Alle blir godtatt som de er og med det utstyret de har, røper Linda. - Mentaliteten går mer ut på at det er deilig å slippe å gå på stas hele døgnet. Det er mer 'en får verre som en er' stemning! Det er musikken og det sosiale som trekker når man reiser på camping/festivalferie. Etter hvert som årene går vet man jo hva man går til – og man gleder seg hele året til neste sommer, neste festival, og neste campingferie (De Danseglade nr. 4/2008, s. 13).

Her trekkes også den avslappende og inkluderende stemningen fram: På dansebandfestival blir alle sammen komme og bli godtatt som de er. «En får være som en er» er for øvrig en av dansebandet Ole Ivars sine mest kjente låter. Refreng i låta går slik:

En får være som en er når'n itje vart som en sku
Inni e vi like, både je og du
En får være som en er når'n itje vart som en sku
Ingen er da helt perfekt⁹⁷

Utsagnet over, fra festivaldeltakeren i tekstutdraget fra De Danseglade referer altså implisitt til denne teksten, i sin beskrivelse av det sosiale livet på dansebandfestival.

Det er slående hvordan det sosiale fellesskapet framheves i informantenes fortellinger om festivalstemning. Det å kunne ta del i dette fellesskapet er et tydelig mål med å være tilstede på dansefestivalene. For mange er dette et vel så viktig mål med festivaldeltakelsen som å ta eksplisitt del i dansingen og diggingen til dansebandmusikken. Dansebandfellesskapet som informantene omtaler har videre noen bestemte kjennetegn. Det er for eksempel mye «kos»: Det gjelder å kunne «kose seg» og ha det «trivelig», men på en avslappet måte der man ikke forstiller seg. Det å være «seg selv» er bra. Men livet på dansebandfestival er ikke et individualistisk liv. Her er litt av poenget at man skal treffe andre likesinnede og gjøre noe sammen med dem. Feiringen av fellesskapet som etableres med utgangspunkt i verdier som «kos», «glede», «hygge» og «trivsel» kan således framheves som en vesentlig del av dansefestivalritualet. Som jeg etter hvert skal komme inn på gjenspeiles også dansefestivalens rituelle fellesskapsfeiring i dansebandfeltet som sådan: Fellesskap og kos er med andre ord sentrale symbolske verdier som gjelder for alle aktiviteter i feltet, ikke bare for det som foregår på festivalene.

4.5 Festivalritualets tid og rom

Tid og *rom* er to viktige stikkord i analyser av ritualers innhold og struktur (jf. for eksempel Bugge Amundsen 2006, Klein 1995, Moore og Myerhoff 1977). Ritualer foregår ofte på en

⁹⁷ Sitat fra teksten til låta «En får være som en er», av Ole Ivars. Teksten er tilgjengelig på Elyrics: <http://www.elyrics.net/read/o/ole-ivars-lyrics/en-far-vaera-som-en-er-lyrics.html>.

bestemt tid på året, og kanskje gjentas ritualet på samme tid hvert år, slik tilfellet er med de mange etablerte ritualene som er knyttet til årets eller livets gang, høytider og/eller årstider. Gjentakelse og repetisjon er altså viktige dimensjoner ved den rituelle tiden. Men ikke bare gjentas ritualet på et bestemt tidspunkt av året eller med et visst tidsintervall mellom hver gang, også hendelsene i selve ritualet foregår i relasjon til en tidsdimensjon: For eksempel kan starten og slutten på ritualet markeres på visse måter, eller det er bestemte komponenter og handlingssekvenser i ritualet som foretas på bestemte tidspunkt innenfor den perioden som ritualet foregår.

Festivaltid er som vi har sett et begrep som brukes i bladet *De Danseglyde* for å omtale den spesielle tiden på året hvor det er sesong for dansebandfestivaler. I likhet med de fleste andre festivaler er også dansefestivalene begivenheter som blir gjentatt på et bestemt og fast tidspunkt på året. Festivalene arrangeres om sommeren, en tid hvor det er gunstig å campe og være ute det meste av døgnet. Juli måned er videre en tid på året hvor mange har ferie og fri, fri fra hverdagsliv og arbeidsliv, men med tilsvarende god tid til å reise på festival for å være sammen med likesinnede over flere dager. En forutsetning for at dansefestivalritualet skal kunne skje er nettopp at ritualets deltakere ikke bare samles på et bestemt tidspunkt, men også *over en viss tid*, i denne sammenhengen over en intensivert periode på mellom tre og seks festivaldager.

Selve innholdet i den rituelle tiden skiller seg også fra vanlig tid. Det er andre ting som foregår i den rituelle tiden enn i den hverdagslige tiden. I likhet med *De Danseglyde* bruker Falassi (1987) også begrepet «festivaltid» i sin beskrivelse av festivaler som et sted hvor vanlig tidsregning blir satt til side, og hvor det oppstår en egen ny tid. Falassi skriver dette om «festive behaviour», om hvordan festivalens tid legger til rette for visse handlinger som man ellers ikke foretar seg:

At festival times, people do something they normally do not; they abstain from something they normally do; they carry to the extreme behaviors that are usually regulated by measure; they invert patterns of daily social life (Falassi 1987:3).

Falassi er i denne sammenhengen inspirert av antropologen Victor Turner og hans begreper om struktur og antistruktur (Gustafsson 2002, Turner 1969/1995): I ritualet settes hverdagens sosiale normer og regler på vent og det oppstår en antistruktur som setter deltakerne i stand til å oppnå liminale eller overskridende erfaringer. Rituellivet er imidlertid ikke totalt fritt. Ifølge Turner er også antistrukturen strukturert. Det finnes regler og normer for oppførsel også her,

men disse er særegne for og tilpasset det som foregår innenfor ritualets, karnevalets eller festivalens tid (Turner 1969/1995).

Iboende i både festivalkonseptet og ritualstrukturen ligger det altså en forventning om at deltakerne som er til stede inntre i en form for unntakstilstand, en egen festivaltilstand eller ritualtilstand, der andre regler gjelder enn i dagliglivet. Men selv om festivaldeltakerne på et nivå frisettes og ikke nødvendigvis knyttes til det samme som når de er hjemme, finnes det likevel bestemte forventninger til hva de kan si og gjøre i festivaltiden. På dansefestivalen vil for eksempel både musikere og dansere erfare den ekstraordinære festivaltiden som noe adskilt fra arbeidstid eller hverdagstid, samtidig som det likevel vil være mer eller mindre klare normer for akseptabel oppførsel for begge de to gruppene, så lenge de befinner seg på festivalområdet innenfor den tiden festivalen foregår.

Det som blir gjort på festivalen, på hvilken måte og av hvem henger ikke bare sammen med festivaltiden, men også med *festivalrommet*. Romlige, materielle og fysiske forhold har stor betydning for aktivitetene som foregår i den ekstraordinære festivaltiden. Festivalritualet inneholder en rekke mer eller mindre faste aktiviteter og handlinger som gjennomføres på steder eller områder som leder deltakerne inn i bestemte rituelle stemningsmodus. Det er opplagt at dansegulvet er et fysisk sted hvor det forventes bestemte former for rituell oppførsel, mens campingplassen eller Tyldenbua inviterer til andre måter å agere og omgås på. For dansebandmusikerne har scenen en tilsvarende funksjon, som igjen står i kontrast til garderoben bak scenen.

4.5.1 Festival dager og døgn

Starttidspunktet for festivalene markeres når portene til festivalområdet åpner, og publikum kan slippe inn. Festivaltiden strekker seg over flere festivaldager hvor både festivalen som helhet har et tidsforløp med en markert begynnelse og slutt, og hvor hver festivaldag eller hvert festivaldøgn har sitt eget tilsvarende tidsforløp. I De Danseglade og andre dansebandmedier foretas det alltid en rituell markering av festivalstarten. Slik beskrives for eksempel starten på Seljordfestivalen i 2008:

Det begynner som en festival seg hør og bør. Køen inn til festivalområdet på Seljord er lang og det er varmt i været. Nesten litt for varmt. Det ligger en forventningsfull tålmodighet i luften. Vil vi få med oss alt, eller går vi glipp av noe mens vi venter på å få anvist plass på camping? Spør folk seg selv mens køen snegler seg av gårde (De Danseglade nr. 4/2008, s. 14).

Når De Dansegilde rapporterer fra dansefestivalene, kommenteres alltid festivalstarten. Innsjekken til festivalcampingen og velkomsten som publikum får av vakter og frivillige, er noe av det som ligger til grunn for vurderingen av om festivalen har vært vellykket eller ikke.

I avisene blir også festivalstarten behørig omtalt, gjerne gjennom stemningsrapporter om vær og campingliv og intervjuer med festivaldeltakere som ofte må uttale seg om hvor mange ganger de har vært til stede på festivalen før dette året. I en avisreportasje om Seljordfestivalen i 2011 heter det for eksempel at

I går kveld ble Seljordfestivalen, på folkemunne mest kjent som dansebandfestivalen⁹⁸, sparket i gang for niende året på rad. Og tradisjonen tro var det både musikken, campingliv og dans som sto i fokus hos festivalgjengerne. [...] Gjennom hele festivalens første dag har det vært et jevnt tilsig av campingvogner. På Dyrsakuplassen står vognene tett i tett.⁹⁹

Det er særlig det å få slippe inn på campingområdet som markerer starten på festivalritualet. Det å sjekke inn på campingen etter kanskje å ha stått timevis i kø, og bli anvist til sin forhåndsbestilte plass, gjerne den samme faste plassen som tidligere år, markerer starten på festivallivet og den antistrukturelle festivaltiden. En av mine dansende informanter i Sel forteller for eksempel om hvordan det hun selv beskriver som «husmorferien» sin starter idet hun og vennene får installert seg på campingplassen, på det samme stedet som de alltid har campet. Her råder festivalstemningen, og de møter igjen campingnaboene, de samme som i fjor og årene før. Dette er folk de kjenner godt og kan snakke mye med, selv om de aldri treffer dem ellers i året, og til tross for at de ikke engang vet navnet på alle. Det er tilstedeværelsen på festivalcampingen som markerer at de har noe felles og gjør dem til venner og naboer i de dagene som festivalen foregår. Her spiller også romlige forhold inn. Den fysiske plasseringen av personer ved siden av hverandre på campingområdet legger til rette for sosial omgang på en annen måte enn det de ville hatt i livet utenom festivalens tidsrom. På denne måten etableres det et bestemt sosialt fellesskap mellom de som er til stede som ikke nødvendigvis har en sammenheng med hvem deltakerne er når de ikke er på dansebandfestival. Hvilken jobb man har eller hvor man kommer fra er ikke nødvendigvis så relevant, så lenge man tilslutter seg festivalcampingens regler for sosialisering, det vil si «slapper av», «koser seg» og diskuterer hvilke danseband man har tenkt å høre på, eller sammenligner erfaringer om kvaliteten på de tilgjengelige dansegulvene.

⁹⁸ Det som nå heter «Seljordfestivalen» het tidligere «Dansebandfestivalen i Seljord».

⁹⁹ «Livet er dansefestival», www.ta.no, 01.07.09.

Festivaldagene følger også et bestemt tids- og handlingsforløp: Det starter gjerne rolig den første dagen, kanskje er det bare et av flere dansegulv og scener som er åpne for publikum. Så bygger det seg opp utover i festivaluka – til det topper seg og høydepunktet nås den siste kvelden. I De Danseglade ble Dansefestivalen i Sel sin oppbygging beskrevet slik i 2010:

Festivalens første dag, startet vått og svært vindfullt, men værgudene roet seg utover i uken i takt med stigende stemning og stadig flere besøkende. Det toppet seg lørdag, hvor både vær og publikum, nådde høydepunktet! (De Danseglade, nr.4/2010, s.5).

Lørdagskvelden er festivalens finalekveld – da er det ofte de mest kjente dansebandene som spiller og det er flest publikummere til stede.¹⁰⁰ For dansebandene er det også forskjell på å spille på ulike tidspunkt. Det går for eksempel et skille mellom dag- og kveldsspilling, og mellom å spille på en hverdagskveld i motsetning til den siste lørdagskvelden.

Dansebandfeltets egne interne prisutdeling *Gullskoen*¹⁰¹, som avvikles i «Storteltet» på lørdagskvelden omtales som festivalens høydepunkt. Gullskoen gis til personer i dansebandmiljøet som har utmerket seg i året som gikk. Prisvinnerne stemmes fram av publikum, innenfor kategorier som for eksempel «Årets danseband», «Årets musiker», «Årets arrangør» og «Dansefolkets pris». Falassi skriver om hvordan såkalte «rites of competition» er et element i de fleste festivaler: Dette kan inkludere ulike former for konkurranser eller tevlinger, hvor vinnerne og deres egenskaper feires og pekes ut som gode idealer for ritualets og festivalens deltakere mer generelt – på en måte som bidrar til å bekrefte visse verdier foran andre. Gullskoen har en slik funksjon på dansebandfestivalene: «By singling out its outstanding members and giving them prizes, the group implicitly reaffirms some of its important values», skriver Falassi (1987:5). I et feltteoretisk perspektiv (Bourdieu 1993, 1996c) er det mulig å forstå vinnerne av Gullskoen som aktører som synliggjør feltets spesifikke kapital – verdier som gir status og anerkjennelse i akkurat dette feltet.¹⁰²

På dansebandfestivalene er det ikke bare et bestemt tidsforløp mellom de ulike festivaldagene; også hvert av festivaldøgnene foregår etter et eget tidsforløp. Festivaldøgnets roligste tid er formiddagen, før dansen starter. Da slapper man av med en god frokost utenfor

¹⁰⁰ Det er for eksempel mange flere dagsbesøkende på festivalene på fredags- og lørdagskveldene enn på de andre festivaldagene.

¹⁰¹ Gullskoen er De Danseglades leserpris. Formålet med Gullskoen er «å fremme norsk dansekultur, gjennom å rette fokus og synliggjøre den gode kvaliteten, positiviteten og engasjementet som råder på grasrotnivå», ifølge prisen sin hjemmeside, se <http://gullskoen.no/om-gullskoen/>. Gullskoen ble første gang delt ut i 2005. Gullskoen tilsvarer i noen grad den svenske dansebandprisen Guldklaven, som deles ut under dansebandfestivalen i Malung. Se <http://www.dansbandsveckan.se/program/guldklaven/> for mer informasjon om den svenske prisen.

¹⁰² Vinnerne av Gullskoen kan også si noe om hvilke kvalitetsforståelser som gjelder i dansebandfeltet. For mer om kvalitetskriterier og kvalitetsvurderinger, se kapittel 5 for diskusjon om kvalitet på dansebandarrangementer, og kapittel 6 for mer om dansebandmusikkens kvaliteter.

campingvogna, eller man tar seg kanskje en shoppingtur eller en fjelltur i nærområdene rundt selve festivalarenaen. I De Danseglade beskrives starten på festivaldagen slik:

Om dagen sover noen ut rusen, andre hviler leggene, mens noen handler i en av festivalens mange handleboder. Det som likevel peker seg ut for å være det viktigste for de oppmøtte, er det sosiale. Folk blir lett kjente med hverandre og har sosiale sammenkomster i forteltet eller i campingvogna. Man byr hverandre på grillet middag eller en frokost. Men hovedsakelig dreier det seg om dansen! Hvilket gulv er det best å danse på, hvilket band er best å danse til? Hvor mange dansesko er slitt ut? (De Danseglade nr. 4/2008, s. 15).

Igjen framheves det sosiale, og det understrekes at her blir man «lett kjente med hverandre». Henvisningen til praten om dansen er en del av opptrappingen fram mot selve festivalkvelden, der dansegulvene og dansebandene er faste diskusjonstema mens man spiser, pynter seg eller har vorspiel. På dagtid er det også noen dansetilbud, kanskje arrangeres det også dansekurs. Deretter kommer det en pausetid, seint på ettermiddagen eller tidlig på kvelden, som jeg i feltnotatene mine har omtalt som en «rekognoseringsstid», hvor folket ankommer dansearenaen og finner plassene sine for kvelden:

Kom til området i det som virker å være en slags «mellomperiode» på kvelden. Dagprogrammet er ferdig, kveldsprogrammet har ikke kommet i gang enda. Folk er enten på camping og slapper av, de spiser middag på camping eller på festivalområdet, eller de har ordnet seg for kvelden og sitter og venter med en brus eller en øl på at kveldens band skal begynne. Eller de ankommer området nystelt til kvelds. Noen kommer i par med vannflasker i hånda. [...] Mange har også dansesko, jeg ser nå på sko for å se hvem som tilhører «dansefolket» og ikke. Likevel: mange som danser som ikke har dansesko også. Ser også litt forskjell på de som drikker øl og de som bærer på vannflasker. Sistnevnte er de som danser mest. Jeg ser en del øl og fyll allerede, folk med cowboyhatter, bar overkropp og gullsmykker, som raver litt og er litt berusede. Dette er helt klart ikke dansere. Mange vakter som går rundt og rydder søppel eller passer på. Få går aleine, typisk vennepar, venninner, evt et og et par som går og sitter sammen. [...] Etter hvert ankom flere og flere til selve festivalområdet. De er pyntet og spente, setter seg ned eller står i små grupper. Ser etter kjente, vinker og hilser på hverandre (feltnotat 9, s. 1 og 2).

I sitatet over kommer skillet mellom ulike typer tilstedeværende publikummere klart fram. Det er for eksempel en tydelig forskjell på de som drikker vann og de som drikker øl. Det er de som danser som er mest opptatt av å være tilstede akkurat i det dansen starter. For dem er musikkens evne til å bevege «dansefoten» en viktig dimensjon som gjør det nesten umulig å holde seg i ro når dansebandene spiller opp. I en omtale av programmet for Seljordfestivalen i 2012 i De Danseglade framstår det nesten som et problem at musikken på festivalen startet for tidlig på dagen: «Hadde musikken byrja seinare på dag – hadde festivalgjestene fått meir ro over seg. For mange danseglade er det ikkje enkelt å halde seg borte frå dansegulvet når

musikken spelar opp kl.11.00!!», skriver journalisten (De Danseglade nr. 4/2012, s. 23). I feltnotatene mine har jeg omtalt hvordan jeg stod og så på danserne som stod klare ved kanten av dansegulvet og ventet på at musikken skulle sette i gang slik at dansekvelden kunne starte:

Når bandet starter, er det fascinerende å se hvordan dansegulvet fyller seg så raskt opp. Danserne flyter liksom inn på gulvet fra et hjørne, sprer seg utover, til slutt er hele gulvet fullt. [...] Utover kvelden kommer det mer og mer folk. Det er fulle dansegolv, og masse folk som går rundt overalt (feltnotat 13, s. 18).

Når kvelden kommer, blir dansegulvene fort fylt opp, det i samme øyeblikk som det første dansebandet spiller opp. Dansebandfansen står også klare og venter ved scenekanten på at favorittbandene skal komme ut på scenen.

Når bandene er ferdige med spillejobben, er det mer venting, venting på at artistene skal komme ut blant publikum for å hilse på. Dansebandenes ankomst og avreise er også tydelige tegn på tid. Bandbussene til de ulike bandene, med store gjenkjennelige bandlogoer og bilder, står som regel god synlig parkert i utkanten av festivalområdet, og man kan ikke unngå å legge merke til dem når bussene kjører inn og ut av arenaen. Et tegn på at festivalkvelden er i ferd med å avsluttes, er når man i den halvmørke festivalnatta skimter bandbussene som kjører ut av festivalområdet og setter kursen for neste spillested. Jeg har også beskrevet avslutningen på kvelden i notatene mine. Festivaldøgnetts slutt omtales slik: «Jeg ser dansere som hygger seg, er svette og ler, fyller vannflasker vs fyll og rør in the outskirts, i de mørke krokene, når jeg går hjemover har noen forts vorspiel eller nachspiel i campingvogna» (mobilnotat, sitert i feltnotat 13, s. 6).

4.5.2 Festivaltidens antistruktur

På alle de sentrale nettstedene om danseband legges det ut mange nyhetssaker og flere hundre bilder fra dansebandfestivalene, som hvem som helst kan gå inn og se på.¹⁰³ På mange bilder får vi glimt av uformelle situasjoner og møter mellom musikere, bransjefolk og publikum. Bildene viser at når man møtes i den antistrukturelle festivaltiden, er det egne regler som gjelder, og man kan omgås hverandre på måter man ikke gjør ellers. Veien mellom artister og publikum er for eksempel kort på dansebandfestivalene. Som jeg skal vise i analysen av dansebandmusikkens kvalitetskriterier i kapittel 6, er det helt avgjørende for dansebandene å opprettholde en god og tett kontakt med sitt publikum, og festivalene er et av de viktigste

¹⁰³ Se for eksempel nettsidene til De Danseglade (www.dd.no), radioprogrammet «På dansefot» (www.nrk.no/dansefot), plateselskapet Tylden & Co AS (www.tylden.no) eller nyhetssider som www.dansnytt.no for eksempler på bilder og reportasjer fra festivalene.

stedene hvor sosialisering mellom artister og publikum foregår. Denne sosialiseringen foregår imidlertid på ulike måter på ulike tidspunkter og steder på festivalområdet: På den store hovedscenen i Storteltet i Sel står for eksempel dansebandene hevet over publikum i sine beste sceneantrekk (med dress og/eller kjole) og spiller sitt faste danserepertoar. De drikker sjelden eller aldri alkohol på den scenen. Men i Tyldenbua litt utpå natta, når de er ferdige med oppdraget på hovedscenen, kan de møte opp i fritidsklær og kanskje ha en øl i hånda. Da spiller de akustisk og improviserer, gjerne med et litt annet og mer uformelt repertoar enn ellers. Der står de også i gresset, tett innpå publikum, som står og sitter nesten helt inntil der de spiller. For musikerne er hovedscenen i Storteltet en av de mest ettertraktede arenaene. Den store lysriggen og det store dansegulvet framheves som betydningsfulle materielle sider som markerer en høytid og stil som skiller spillinga på denne scenen fra for eksempel spilleoppdrag fra de mindre scenene på dagtid. Men musikerne liker også spilleoppdragene i Tyldenbua. Dansebandet Vagabond skrev for eksempel dette på sin bandblogg i etterkant av Dansefestivalen i Sel i 2011:

Alle som har besøkt en dansebandfestival har et forhold til dette teltet og dom herlig folka som arber der. Vi gikk rett fra siste settet i storteltet til bortimot akustisk Vagabond i Tylden- teltet. Har vel aldri sett sååå mye folk i og rundt teltet når vi har spelt. Jøjjemeg for et liv festivalpublikumet laga i går. Takk, flotte folk!¹⁰⁴

Jeg var flere ganger til stede når festivalkvelden og festen toppet seg i Tyldenbua. Om et av dansebandene har jeg skrevet i feltnotatene at de «skaper mye liv i Tyldenteltet. Her er det vill jubel og dansing på bordene. De spøker mye om damer og vitser med hverandre» (feltnotat 13, s. 19). En annen gang har jeg skrevet noe lignende: «Mange folk stimler sammen i det lille teltet og danser på bord og det er høy stemning» (feltnotat 10, s. 4).

I likhet med tidspunktet man spiller på, har altså selve stedet man spiller på også mye å si. De fysiske og materielle siderne ved festivalen og ritualet legger rammer for hva som kan foregå og hvordan det kan foregå. Festivalcampingen og Tyldenbua er steder hvor en annen type oppførsel tillates enn på dansegulvet eller på scenen. Men selv om de ulike formene for sosialisering henger tett sammen med arenaens eller stedets materielle karakter, er tidspunktet heller ikke likegyldig. Seint på natta er andre ting lov enn tidlig på dagen og tidlig på kvelden. Og på nachspielet som avholdes enda seinere på natta enn spillingene i Tyldenteltet, er det ytterligere andre regler som gjelder for akseptabel oppførsel. Her er også grensene for hva som kan drikkes, og hva som kan bli sagt og gjort, annerledes enn på dagtid. Noen av mine

¹⁰⁴ Sitat fra Vagabond sin blogg: http://vagabond.blogg.no/1310660542_for_en_fest.html.

informanter var ivrige nachspielgjengere, så jeg ble også stadig bedt med på fest. Som jeg skal komme inn på var jeg nokså tilbakeholden med å takke ja til slike invitasjoner, men noen ganger ble jeg med. I feltnotatene mine har jeg beskrevet et av nachspielene slik:

Jeg ble videre med inn i et fortelt utafør ei campingvogn hvor det tydeligvis bodde noen trøndere. Bl.a. ei dame som bodde i [sted] som reiste på dansefestival hvert år. Hun kjente tydeligvis gutta i [band]. [NN] var allerede i gang med å kline med ei dame, de forsvant snart inn i campingvogna. Det kom øl og jeger på bordet, tror det var taxfreevarer. Jeg var litt tilbakeholden, og fikk stadig kommentarer som at «du må drikke fortere», «ikke vær så prippen», og «legg fra deg blokka nå da og ta deg litt fri». I forbindelse med at jeg var der kom det noen heftige utbrudd ang finkultur og opera i forhold til danseband. Den ene dama mente det var idiotisk at staten brukte så mye penger på opera. For henne var danseband den beste kulturen, det var det hun hadde vokst opp med. På festen var det videre mye spøking om meg og prosjektet. [...] De [navn] prøvde nok å sjekke meg litt opp, de insisterte veldig på at jeg måtte være med på fest. Jeg sa jeg var på jobb og måtte hjem så jeg var opplagt til i morgen, og ville ta taxi hjem (feltnotat 10, s. 4).

Som vi ser i sitatet og som jeg straks skal komme tilbake til, ble også grensene mellom informantene og forskeren utfordret på denne tiden av døgnet, når alle faste strukturer er oppløst og man kan tillate seg litt av hvert. Også en annen gang var det nachspiel, denne gangen på festivalhotellet. Dette har jeg omtalt slik i feltnotatene:

Det blir ordnet til nachspiel på rommet hos [musiker], men han er full og sovner nesten med en gang. Danseren [navn] er der, han henter hjemmembrent på rommet sitt, i ei colaflaske. [...] Jeg og [navn] henter kaffekopper til alle sammen, for nå skal det lages karsk. Det er andre som henter vin og øl. Det er mye latter og tull og tøys; [navn] er i toppform. På hotellet surrer både [navn på band og bransjefolk] rundt i resepsjonen, selv om klokka er nesten 03. Jeg går som en av de første fra festen, da sier de, åh, endelig nå kan vi slå oss løs, så ler de. Når jeg går for å legge meg, kl.03.30 ser jeg også snurten av [musiker] som går inn på et hotellrom (feltnotat 14, s. 11).

Historiene fra nachspielene står i kontrast til fortellingene fra tidligere i kapitlet, hvor dansebandfestivalens sosiale samhandling beskrives i langt mer anstendige ordelag enn dette. Omgangen med alkohol er for eksempel mye mer eksplisitt her enn hva som tidligere har kommet fram. Inntak av alkohol eller andre rusmidler og påfølgende beruselse er imidlertid tradisjonelt sett tett forbundet med rituelle aktiviteter (jf. bl.a Døving 2003, Lavik og Døving 2006, Schrupf 2003). Døving referer for eksempel til Victor Turner (Turner 1969/1995) når han beskriver hvordan alkohol har det han omtaler som «en enestående fellesskapende status hos nordmenn og medvirker til et semiulovlig fellesskap. Det er klassisk at rus skaper slike 'time-out' fellesskap, og det å innta eller gjøre noe ulovlig sammen også er konstituerende og bidrar til communitas» (Lavik og Døving 2006:376). I neste kapittel skal jeg gå nærmere inn

på regler og praksiser knyttet til mat- og drikkevaner på dansebandarrangementer. Så langt nøyer jeg meg med å fastslå at festivalenes rituelle tidsdimensjon trer tydelig fram gjennom de foregående eksemplene, idet jeg har fulgt dansebandfesten fra rolig oppstart om formiddagen, til mer løssluppen adferd i små nattetimer når mørket har falt på.

Metodeekskurs: Forsker i ritualmodus?

I begge de to sitatene fra nachspielene over kommenteres forskerens tilstedeværelse på den «ulovlige» festen. Et sted ble det for eksempel sagt at jeg burde «legge fra meg blokka» og gi meg hen til festmodusen som de andre tilstedeværende var i. Det er interessant at nettopp dette utsagnet kom, for jeg hadde ikke med meg noen skriveblokk på festen. Jeg la ikke skjul på at jeg var forsker når jeg presenterte meg for folk som var til stede, men jeg satt ikke og skrev notater underveis. Kommentaren kan derfor ikke forstås bokstavelig; dette handlet om forholdet mellom meg og mine forskeraktiviteter og aktivitetene til de andre som var til stede. Det at noen også omtalte meg som «prippen» handler om det samme. Begge utsagnene er en implisitt påpekning av at jeg ikke tok del i den samme liminale og grenseoverskridende adferden som de andre, en adferd det forventes at man skal innta når klokka er fire om natta og man er på fest. Det at jeg var tilbakeholden med å drikke alkohol, var heller ikke særlig bra. Døving skriver om alkoholens evne til å sette en skarp rituell grense i den norske festen. Ifølge Døving er alkoholen obligatorisk og «indirekte ekskluderende»: Det ikke å drikke blir «mistenkelig», da «tar man avstand fra fellesskapets felles opplevelse» (2003:175). Arild Danielsen (2006) understreker også at de sterke liminale og emosjonelle opplevelsene som kan oppnås i sosiale ritualer, bare gjelder for de virkelig oppriktige deltakerne i rituala. Observatører eller kritikere som betrakter rituala fra et utenforstående synspunkt, vil ikke kunne ta del i de rituelle stemningsmodusene på samme måte som de «ekte» festivaldeltakerne. Dette kan linkes til den innledende erfaringen min med å føle meg ganske utenfor festivalstemningen. Som ekstern deltaker var det heller ikke mulig for meg å ta del i rituala på samme måten som de andre. Bourdieu (1999:253) antyder noe av det samme i sin diskusjon av ritualers betydning for etablering av sosial tilhørighet, når han skriver at en «refleksiv» og distansert holdning til det som foregår kan oppleves som en «trussel mot sirkulasjonen av den symbolske makt og autoritet, eller til og med en form for underslag av symbolsk kapital til fordel for en uansvarlig og foruroligende subjektivitet» (samme sted)

Som beskrevet i metodekapitlet, så bedret imidlertid min følelse av utenforskap seg i takt med at jeg ble bedre kjent med folk og var til stede i feltet over lengre tid. Fra å være veldig

distansert til alt den første gangen jeg var på festival, kom jeg lenger inn i festivalstemningen de siste gangene, særlig da jeg var til stede under hele festivaldøgnet, også på de omtalte nachspielene. Verdien av erfaringen av å være til stede over tid i forskningsfeltet er på mange måter et banalt metodisk poeng knyttet til forskjellen på det å gjøre deltakende observasjon, i motsetning til andre og mer distanserte metodiske tilnærminger. Men som også andre feltarbeidere har erfart, så kan en for god integrering i feltet også skape metodiske utfordringer. For meg oppstod det også utfordringer knyttet til det å skulle innta et seriøst forskermodus i en setting hvor det rituelle «festivalmodusen» tilsier forventninger om en helt annen oppførsel. Som beskrevet, impliserer festivalmodusen fri, avslapping, løssluppenhet, kanskje drikking av alkohol – og hvem man er ellers i hverdagen oppløses når man treffes utenfor campingvogna til en prat om dansegulvets kvaliteter eller danseskoenes foretreffelighet.

Følelsen av forskerautoriteten som forsvant skiller seg fra andre forskererfaringer jeg har hatt, for eksempel som oppdragsforsker i andre deler av kunst- og kulturfeltet (Hylland mfl. 2011, Røyseng og Stavrum 2007, Stavrum 2009a, 2009b, Stavrum og Røyseng 2010). Når man som oppdragsforsker møter informanter, er de som regel innforstått med at de skal bli forsket på, de vet noe om hva som er tema for forskningen, og de vet hvem forskeren er. På dansebandfestival er det ingen som forventer at de skal bli forsket på, og i den grad de har noen formening om hva en forsker er eller gjør, så var det ikke alltid at jeg passet overens med disse forventningene. Her ble jeg plutselig bare ei blid jente fra Trøndelag – som riktignok var over gjennomsnittet interessert i å snakke med folk om dansebandmusikk og dansing, men som beskrevet i metodekapitlet var det vanskelig å ta fram opptakeren og intervjuguiden, og det var vanskelig å gjøre formelle avtaler om intervjuer. Forskerpraksisen brøt altså med den rituelle festivalsettingen, og det å være på jobb når alle helst bare ville ha fri, passet ikke med forskervirksomheten slik jeg vanligvis har utført den. I tillegg til at mange på festivalen er ukjent med forskning som aktivitet, passet heller ikke festivalens karakter av løssluppen og ikke-hverdaglig adferd særlig godt overens med min arbeidsdiskurs: Det var vanskelig for meg å kommunisere at jeg faktisk var på jobb. Argumenter om at jeg måtte gå hjem tidlig fra fest for å være opplagt til neste dag, falt for eksempel helt gjennom i festforhandlingene jeg stadig kom opp i, der jeg ble møtt med kommentarer som «slapp av litt nå da», «drikk mer», «ta deg litt fri» etc.

I metodekapitlet beskrev jeg frustrasjonen jeg av og til følte over ikke å være metodisk «skikkelig» nok. I feltloggen min har jeg reflektert rundt mine metodiske vanskeligheter og skrevet dette:

Alle er avslappet, på ferie, danser og fester, er på et annet sted enn mitt formelle forskeropplegg tilsier. Får mye mer ut av å prate uformelt med folk, da kommer det masse gode data. [...] Litt redd for å ikke få mange nok «skikkelige informanter» – men hva betyr det hvis jeg likevel får mye gode data? (sitat fra feltlogg, s.9).

Det er også andre som har gjort lignende metodiske erfaringer med det å gjøre datainnsamling på festivaler. Silje M. Ø. Skeie (2008) skriver for eksempel i sin masteroppgave om festivalpublikum og musikkopplevelser om hvordan festivalenes omgivelser påvirket intervju situasjonen. Intervjuene som Skeie gjorde på festivalcampingen og i situasjoner der informanter drakk alkohol, fikk et langt mer ustrukturert og samtalemessig preg enn de intervjuene hun gjorde utenfor konsertlokalene til for eksempel Oslo Kammermusikkfestival, der publikum var i et annet modus enn på Countryfestivalen i Seljord (Skeie 2008:46). Også Atle Wehn Hegnes (2003) diskuterer hvordan datainnsamling på tradisjonsmatfestivaler ble gjennomført via «helt ustrukturerte samtaler med deltakere og arrangører». Hegnes hevder at det var helt nødvendig å samle inn data gjennom samtaler ved hjelp av det han kaller en «avslappet form», da «strukturerte intervju ville brutt kraftig med festivalenes mer eller mindre kaotiske preg» (2003:37). Katrine Fangen (2004) beskriver også hvordan det på feltarbeid kan være bedre å skrive ned referater av samtaler i etterkant, enn å presse seg på med intervjuguide og opptaker i situasjoner hvor dette bryter med stemningen som råder.

Hegnes skriver også om etiske aspekter knyttet til relasjonen mellom festivalkonteksten og den forskerrollen det var mulig å innta der. Selv om han i de fleste samtaler med festivaldeltakere gjorde det klart hvilket ærend han hadde, ble også noen samtaler observert eller overhørt uten at forskerrollen hans ble gjort eksplisitt. Det etiske aspektet ved det sistnevnte kan problematiseres i forhold til kravet om informert samtykke¹⁰⁵, men som Hegnes beskriver det: «det ville vært meningsløst og praktisk ugjennomførbart å fortelle alle tilstedeværende om vår forskerrolle» (Hegnes 2003:37).

Jeg hadde også i visse festivalsituasjoner bekymringer for om informantenes samtykke ble godt nok ivaretatt. Selv om jeg alltid presenterte meg som forsker når jeg ble introdusert for nye personer, var jeg likevel ikke alltid sikker på om de forstod rekkevidden av hva jeg anså som en del av datainnsamlingen. Samtalene og feltnotatene fra de nevnte nachspielene har jeg

¹⁰⁵ Jf. også min diskusjon i kapittel 2.2.3.

for eksempel vært usikker på om, og i hvilken form, jeg eventuelt skulle inkludere dem i analysen. Jeg har imidlertid alltid vært invitert til disse anledningene, og det har vært mye prat om min rolle som forsker der, så slik sett er jeg sikker på at informantene har vært fullt klar over min tilstedeværelse og over hvem jeg var. Men jeg antar at de kanskje ikke ser for seg at det som blir sagt på et nachspiel ikke er relevante data i et forskningsprosjekt. For én ting er hva som blir sagt og gjort i danselokalet og i dagslys – en helt annen ting er det som foregår om natta, på den «ulovlige» festen. Det å rapportere om dette i en forskningspublikasjon skaper en følelse av å være en angiver, en som røper noe som ikke burde vært sagt. Skuespilleren Linn Skåber har skrevet om nettopp dette, om nachspielets kulturelle status, i programmet til Riksteaterets oppsetning av «Hvem er redd for Virginia Woolf?» fra 2011:

De er så trange og viktige og vannelige disse timene mellom natt og dag, lys og mørke, at det nesten er litt vanskelig å snakke om. Ingen kan skrive hjem om nachspiel, og hadde man kunnet det ville de uansett ikke skjedd. Sladrehankene er ikke på nachspiel. Sladrehankene sover. Her råder røvernes lover, og du kan si hva du vil om røvere, men de vet å holde kjeft når det gjelder.¹⁰⁶

Det er etisk sett problematisk hvis de som er gjenstand for forskning ikke har samtykket til å delta. Men hva er et informert samtykke i dette tilfellet? Har informantene kanskje samtykket ved i det hele tatt å la meg være til stede? Og kan de samtykke i alkoholpåvirket tilstand? Og hvilken mulighet har egentlig informantene til å trekke seg fra forskningen, det vil si ikke delta, når selve forskningsprosessen og datainnsamlingen foregår i en setting som beskrevet ovenfor?

For min del har det i de aller fleste tilfellene ikke vært noe problem å anonymisere verken informanter og/eller eventuelle sensitive utsagn. Og samtidig som min forskerrolle i feltet noen ganger ble opplevd som uklar, ble også min tilstedeværelse stadig kommentert og påpekt på en måte som jeg fortolker som en bevissthet om at jeg var der, og at de jeg var sammen med, var bevisste på at de ble observert. Hegnes (2003) har beskrevet lignende erfaringer fra sitt feltarbeid på tradisjonsmatfestivaler. I likhet med Hegnes og andre synliggjør også mine erfaringer at det å gjøre deltakende observasjon i uformelle settinger som det dansebandfestivalene er, medfører mange forskningsetiske problemstillinger som handler om langt mer enn å sikre korrekt lagring av personopplysninger i tråd med et korrekt utfylt skjema fra NSD.¹⁰⁷ Å være forsker i en slik setting krever etisk varsomhet overfor personene som deltar i forskningen som går utover de byråkratisk utformede retningslinjene for

¹⁰⁶ Sitat fra programmet til Riksteaterets oppsetning av «Hvem er redd for Virginia Woolf?». Mer informasjon om forestillingen finnes her: www.riksteatret.no/pub/Riksteatret/presse/?aid=1419&cid=46&sac=all&viewall=1.

¹⁰⁷ Mer om NSD og rutiner for innsamling av personopplysninger, se kapittel 2.2.3.

forskningsetikk, noe også andre feltarbeidere har påpekt tidligere (jf. for eksempel Øye og Bjelland 2012).

4.6 Festivalstemning

Fram til nå har jeg vist hvordan dansebandfestivalene samler ulike deltakere og legger til rette for bestemte aktiviteter i den definerte festivaltiden, gjennom den fysiske og materielle innrammingen av festivalen. Jeg har også vist hvordan festivalens tidsforløp skaper rom for ulike typer handlinger og praksiser, dette gjelder også for forskeren. For festivaldeltakerne er det også bestemte emosjonelle stemninger som preger det de foretar seg på festivalen. Ifølge ritualteorien handler deltakelsen i ritualet i stor grad om dette; om å oppnå og erfare ekstaselignende stemninger i fellesskap med andre, følelser og emosjonelle erfaringer som gir energi og opplevelser som man kan «leve videre på», etter at ritualet er avsluttet (Danielsen, Arild 2006:123). De sterke emosjonene som produseres i festivalritualet, kan knyttes til det som i ritualteorien omtales som «kollektiv bevissthet» (Durkheim 1912/1995): Som nevnt oppstår det ifølge Durkheim en form for «physical attunement» og en «bodily inter-orientation» mellom de som er til stede i ritualet (Collins 1988:187ff, 2004:33ff), som legger til rette for felles erfaringer av tilhørighet og følelsesmessig bekreftelse. Dette resulterer i økt energi og selvtillit for de som deltar, de får det som Danielsen beskriver som «fornytt selvtillit og tro på en meningsfull verden» (2006:123).

På dansefestivaler er det som jeg har vært inne på flere aktiviteter og hendelser som bidrar til å skape såkalt «festivalstemning». Festivalstemningen – som i tråd med ritualteoriens begreper kan beskrives som dansefestivalens rituelle stemningsmodus, kan for eksempel oppstå gjennom å danse, spille eller høre på dansebandmusikken, eller gjennom «å kose seg» på campingen eller andre steder på festivalområdet. Den svenske etnologen Jonas Bjälesjö (2002, 2013) viser også sin studie av rockefestivalen Hultsfred hvordan det ritualiserte festivallivet preges av en egen stemning – en «festivalkänsla»:

På festivalen sade sig många besökare uppleva, känna, höra och se något som var i det närmaste omöjligt att definiera. Det brukade betecknas som festivalkänslan, en känsla som har starka konnotationer till sinnlighet.[...] Att befinna sig på festival innebar att uppfattningen av tid och rum var annorlunda; att tiden stod stilla och att man till skillnad fränd livet utanför festivalen helt och hållet själv bestämde när, var och hud man gjorde olika saker (Bjälesjö 2013:157).

Bjälesjö hevder videre at festivalens ritualiserte former på et bestemt sted og med et bestemt tidsforløp «tycks förstärka de känslomässiga banden mellan människor och till platsen»

(2013:158). I De Danseglade beskrives inntredenen i festivalritualets stemning som at «folk legger igjen stress og mas hjemme, og kommer i festivalmodus» (De Danseglade, nr.4/2008, s.7). I et annet nummer av bladet beskrives stemningen som råder slik: «Det er noe eget ved publikum på en slik festival. Smilende går de rundt enten sola skinner eller himmelens edle dråper faller ned. Folk har tatt en pause fra hverdagens stress og jag, og nyter ferielivet til fulle» (De Danseglade, nr. 4/2010, s.11). Den rituelle «pausen» fra hverdagens vanskeligheter beskrives slik av en festivalpublikummer som er intervjuet i De Danseglade:

- Folk har behov for å av reagere, eller å ta en pause fra livet på en måte. På denne måten opplever jeg at dansefestivaler og dansegalla blir et fristed fra all hverdagens streben. Samfunnet og folks fokus i hverdagen beveger seg mer og mer over på trivielle og tomme ting, festivalene blir derfor et sted for folk der de kan være seg selv, sier Jørn Joramo til DD. - Livet er så vanskelig for mange og på festivalene slipper man seg løs og senker skuldrene» (DD, nr. 4/2008, s.9).

Når man har kommet inn festivalportene, lagt vekk stress og mas, senket skuldrene og inntrådt i festivaltiden, er altså alt lagt til rette for å kunne komme inn i den rette stemningen. I feltnotatene mine har jeg flere ganger kommentert den nesten transelignende stemningen som råder på festivalområdet, hvor folk spontant bryter ut i allsang, nynner med, tar noen dansetrinn – selv om de befinner seg langt utenfor dansegulvet, og selv om de går alene. I matkø eller dokø kan folk for eksempel synge høyt av full hals til musikken, uten tanke på de som står rundt dem. Jeg har også beskrevet i feltnotatene mine hvordan folk går kledd på festivalområdet, med trange topper, kort shorts og bar overkropp. Særlig når det er varmt i været er mange lettkledd, og de viser kroppen sin offentlig på en måte som man ellers ikke gjør, kanskje annet enn i sin egen hage eller når man er på campingferie.

Ritualet legger altså til rette for en kroppslig utfoldelse som er avslappet og fri. Men selv om festivalen på en side omtales som en «pause» fra hverdagen der man gjør visse ting som man ikke gjør til vanlig, handler det på samme tid om å inntre i en modus som etterstreber en avslappet hverdagslighet. Her skal man være «seg selv» på en måte som man kanskje ellers bare er når man slapper av hjemme. Denne dobbeltheten mellom at festivalene på en side beskrives som en pause fra hverdagen, samtidig som det er en hverdagslig væremåte som er idealet for samhandlingen mellom festivaldeltakerne, er et interessant spor å forfølge med tanke på å forstå dansebandfeltets verdier mer generelt. Som vi skal se er nettopp det å være «vanlig» noe som verdsettes høyt av dansebandpublikummet i alle sammenhenger.

Dansebandmusikerne oppnår også mest anerkjennelse hvis de holder seg på like fot med sine fans, og innholdet i dansebandmusikkens tekster handler også i stor grad om hverdagslivet, og

om å feire vanlige folks liv og handlinger, sorger og gleder. Festivalene er stedet hvor feiringen av disse gode verdiene foregår. Her får alle dansebandinteresserte utløp for sin begeistring. De ulike festivaldeltakernes rituelle emosjoner rettes imidlertid i litt ulike retninger: For danserne er det på dansegulvet at festivalekstasen best kan oppnås, for fansen er det i møte med sine favorittartister, mens for dansebandmusikerne er det når de spiller foran et fullstappet telt som synger med på akkurat deres låter, at festivalstemningen som man skal «leve lenge på» erfares aller best.

4.6.1 Danseglede

For at dansefolket skal komme i riktig festivalmodus, er det åpenbart at dansen spiller en avgjørende rolle. «Danseglede» er et viktig stikkord i den sammenheng. Når dansegulvet er av god kvalitet og musikken skyver de dansende parene over gulvet, kan de oppnå en nesten ruslignende tilstand av danseglede – som er følelsen som danserne jakter på når de kommer til festivalen. Med én gang musikken spiller opp, så må man ut på gulvet, det er ikke mulig for danserne å sitte stille hvis takten er god og gulvet er godt. Et av danseparene jeg snakket med, fortalte meg om «flytopplevelsene» de har på dansegulvet, hvor de glemmer alt og bare lar seg rive med. De mener dansen både er mental og fysisk trening, som gir god selvtillit og god helse (jf. feltnotat 7, s. 13). De Danseglade bidrar også til å bygge opp rundt fortellinger om danseglede og dansens mange gode virkninger. Gjennom stadig tilbakevennende reportasjer fortelles det stadig om at dans er noe som skaper glede, dans produserer endorfiner, dans er avkobling og trim og dans gir god helse. Og er man først hekta på dans kan man aldri slutte. Dansen er et «virus», er man først smittet så har man det for alltid.

I De Danseglade er det for eksempel en danseglad dame som uttaler at: «Jeg har nesten ikke tid til å sitte ned å prate – det klør jo i kroppen etter å danse. Jeg føler meg så glad at jeg kjenner meg forelsket i livet når jeg er på dansegulvet» (De Danseglade, nr 4/2009, s.36). I et annet nummer av bladet er det intervju med ytterligere ei dame som «elsker» å danse. Hun sier det er «meditasjon» å være på dansegulvet: «Når du kjenner drivet i kroppen er det ingen som har lyst til å gi seg», sier hun, om sine sterke erfaringer på dansegulvet (De Danseglade nr. 2/2008, s. 33). Denne danseren understreker også at det er positivt at man på dans kan komme som man er, man trenger ikke å være en «sylfide» (samme sted). Flere informanter understreker hvordan dansen er en kroppslig utfoldelse som alle kan ta del i – uansett kropp og fasong, alle kan finne glede i å danse. Det fortelles videre at man gjennom dans og danseglede kan komme vekk fra problemer som ensomhet og alkohol. Flere av mine

informanter forteller om hvordan dansen har gitt nytt innhold til livet. Én forteller for eksempel om hvordan han gjennom å bli med i en danseklubb etter at kona døde har fått venner for livet, og at han nå deltar i sosiale sammenhenger han ellers ikke ville gjort, med dansefestivalen som et naturlig høydepunkt (jf. feltnotat 10, s. 3). Jeg møtte også en danser som fortalte at dansemiljøet hadde forandret han totalt. Dette var en mann på ca. 40 år som tidligere hadde drevet med mye festing og fyll, og når han var på fest turte han aldri å by opp noen. Nå handler livet hans nesten bare om dansing, og det sosiale fellesskapet i danseklubben har stor verdi for hans livskvalitet. Denne danseren reiste sammen med flere dansere, og disse forteller meg at for dem er dansefestivalen i Sel årets høydepunkt. Dans er bare glede, og gjennom dansing og dansekurs blir alle flinke sammen, hevder de. De mener dansekulturen ikke inneholder verken vinnere eller tapere. Alle kan føler seg som vinnere hvis de overvinner terskelen og frykten for å dumme seg ut og tør å by opp noen til dans. Når man opplever gleden over å danse er det ikke nødvendig med alkohol, man blir ruset nok på dansen, mener disse danserne (jf. feltnotat 14).

4.6.2 Frelst av dansebandmusikk

Både i tilknytning til dansing og i forbindelse med lytting til dansebandmusikken er det mange som bruker begreper med religiøse konnotasjoner når de skal beskrive sine festivalerfaringer. Noen sier det så eksplisitt som at de er «frelst», mens andre beskriver hvordan at livet har fått ny mening, eller at livet har blitt snudd opp ned som følge av møtet med dansebandmusikken. Det er også flere som beskriver at de i forbindelse med helseproblemer eller samlivsbrudd har oppdaget dansebandmusikken, og dermed har livet fått en ny mening. En kvinnelig fan som jeg beskrev innledningsvis i kapitlet, som bruker enhver barnefri helg til å reise på dansegalla med festivalene som det virkelig store målet, er et av mange eksempler på dette (jf. kapittel 4.2.2). En annen informant som jeg møtte på festivalen forteller meg om hvordan hun hørte et bestemt danseband på radioen like etter at hun hadde våknet opp fra narkose etter en operasjon, og siden har dette vært hennes favoritt danseband (jf. feltnotat 14). Flere mener at forskeren også snart vil oppdage dansebandmusikkens gode egenskaper, jf. også informanten som tidligere i kapitlet mente jeg ville bli «helfrelst» hvis jeg skulle sitte i bilen hans og høre på hans favorittmusikk.

Ritualer er i seg selv nært forbundet med religion. Durkheims ritualteori er for eksempel også en teori om religionsutøvelse og religionsetablering (Durkheim 1912/1995, Østerberg 1974). I mitt materiale er det ikke bare følelsene som vekkes i møtet med dansebandmusikken som

beskrives i religiøse termer, det snakkes også om «dansebandmenigheten» og om «dansebandfanatikere». De siste årene har det også blitt arrangert en egen dansebandgudsjeneste på Dansefestivalen i Sel, og det forekommer også kirkekonserter med dansebandmusikere på programmet. I De Danseglade omtales den store svenske dansefestivalen i Malung som dansebandkulturens «mekka» (nr. 5/2011, s. 11). I forlengelsen av dette kan det å reise på dansefestival forstås som en form for pilegrimsreise hvor man møter sine trosfeller, tilber sine guder gjennom dans og lytting, og på denne måten bekrefter sin religiøse tilknytning til «dansebandmenigheten». Når den svenske festivalen i Malung omtales som «mekka», kan dette relateres til forhistorien til den norske dansebandmusikken, som er en musikalsk tradisjon som har utviklet seg i nær relasjon til den «opprinnelige» svenske dansebandmusikken (Nærland 2007).

For dansebandfansen oppnås festivalstemningen og de overskridende erfaringene når de får se og høre sine favorittmusikere og favorittlåter. Hvis de etterpå kanskje kan få en klem eller en autograf, får de enda sterkere følelser for sine helter. På et av mine feltarbeider var jeg sammen med noen dansebandfans som fikk en av sine store drømmer oppfylt da artisten Rune Rudberg gjorde comeback på scenen i Sel. I feltnotatene har jeg beskrevet det på følgende måte:

Den store hendelsen fredag kveld var som sagt opptredenen til Rune Rudberg. Det gjorde sterkt inntrykk på meg å høre hvordan de to damene fra [sted] beskrev sine opplevelser av hvordan det var å være vitne til Rune Rudbergs comeback. Dette skjedde i samarbeid med et nytt band, Landzlaget, hvor RR hadde håndplukket noen musikere han tidligere har spilt sammen med. Alle var spente på hvordan Rudberg ville klare seg på scenen, siden han ifølge disse de siste årene har vært ganske utenfor med alkohol, dop og mange skandaler. [...] De to damene sa på forhånd at det absolutt ikke var bra at RR holdt på med alt dette, men at de tilga ham alt, fordi han for dem er den desidert beste dansebandsangeren i Norge. Under RRs opptreden var det høy stemning med ellevill jubel og hyling fra fansen, dette var først og fremst masse damer som stod foran. [...] Etterpå fortalte den ene dama meg om at hun hadde grått under hele opptredenen og i en time etterpå, fordi hun syntes det var så fantastisk. Hun gråt både fordi det var så fint å høre på, og også fordi man aldri kan være sikker på om man opplever RR på scenen for siste gang (feltnotat 10, s. 10).

Møtet mellom Rune Rudberg og hans fans vakte altså sterke følelser hos de som var til stede. Lignende erfaringer av sterke emosjonelle stemninger som kan oppstå i møtet mellom dansebandartister og publikum, finnes det mange eksempler på i min empiri. I dansebandfansen sine mange innlegg på hjemmesidene til dansebandene beskrives deres forhold til artistene og musikken i sterke ordelag. De følgende eksemplene er hentet fra gjesteboka på hjemmesiden til dansebandartisten Anne Nørdsti:

Hei Anne og gutta boys!!! Var i [sted] lørdag 26.sept. og opplevde Dere nok en gang. Hadde fanskjorta på og stod ved senen non stop mens Dere var framme! For en opplevelse!! Du Anne blir bare bedre og bedre. Og for en gnist. Takk for svingen også. Gleder meg til den nye plata og til jeg får oppleve Dere igjen. Du tar alt med et smil, selv om en fyr hopper opp så drikkevannet ditt spruta. Herlig!!! Jeg er stolt over å være i klubben, og skjorta som du signerte og skrev klem på er mitt aller helligste nå!!!

Var i [sted] på dansveckan och den kvällen då du Anne var där var du helt outstanding vad gäller utstråling, inlevelse och kontakt med puliken jämfört med de övriga banden. Den kvällen kommer jag aldrig att glömma. Köpte dina cd-skivor och lyssnar till dem väldigt ofta. Texterna har ett budskap som går rätt in i mitt hjärta. Hoppas få höra av dig mera i framtiden. Kram

Kjære Anne! Tusen takk for nok en hyggelig kveld på [sted]. Du er dansebanddronningen uten tvil. Solstråle, energibunt, lager show. Mange av tekstene dine er veldig innholdsrike og tårene renner under "Hjembygda mi", "Her vil jeg bo" og kjærlighetssanger. Takk for at du stilte opp på bildet!! DU ER DEN BESTE!! Gleder meg til ny plate fra deg. KEEP UP THE GOOD WORK ANNE! NYT LIVET, KJÆRLIGHETEN OG TA VARE PÅ DEG SELV. Du gleder så mange med ditt blide åsyn!!! Klem¹⁰⁸

Nørdstis framtoning og musikk vekker både smil og gråt hos fansen, og en t-skjorte med autograf blir til det «aller helligste» for en ivrig tilhører. Igjen er det nærliggende å trekke paralleller til religionens og ritualets lovnader om ekstase og emosjoner av en nærmest utenomjordisk karakter. Videre ser vi at artister som viser innlevelse og gir av seg selv får gode skussmål fra fansen, særlig når musikkens innhold også vekker identifikasjon og gode følelser for tilhørerne. Igjen ser vi også at grensene for den norske dansebandmusikkens utbredelse ikke stopper ved den nasjonale grensen. Også svenske publikummere roser Nørdsti for hennes sceneopptreden og det musikalske innholdet hun formidler til tilhørerne.

4.6.3 Arbeidets nytelsesverdi

Også for dansebandmusikerne er det bestemte følelser som framkalles på dansefestivalene. Deres rituelle stemningsmodus oppnås gjennom sterke erfaringer knyttet til det å stå på scenen og framføre musikk, og det å møte publikum og gi noe til dem. Ifølge musikerne jeg har intervjuet gir det et stort «kick» å få positiv respons på sceneopptreden eller bestemte låter fra publikum som er til stede, enten de er dansere eller fans. En av musikerne jeg intervjuet beskriver følelsen av å stå på scenen slik:

Og det er klart at det, det er fryktelig moro. [...] For meg personlig når jeg står på scena.. så er det klart, når det står fullt av folk foran scenen og digger og synger med, da er jo jeg oppi der (peker opp) (latter). Da har ikke jeg bakkekontakt i det hele tatt.

¹⁰⁸ Alle tre sitatene er hentet fra gjesteboka på hjemmesida til Anne Nørdsti, jf. www.nordsti.no.

Altså, det er jo kjempeartig. Og vi spilte jo senest.. ja, det er ikke lenge siden vi spilte på [sted]. Og det var en sånn skikkelig bygdefest altså, med hæla i taket og folk foran scena og *ordentlig* stemning. Da er det artig altså. (Sitat fra intervju med dansebandmusiker).

Musikerens oppnåelse av ekstatiske følelser på scenekanten er avhengige av at publikum er der og er *med*, slik som beskrevet i sitatet over. Dansebandene uttrykker også sin begeistring for festivalspillejobber på nettsidene og bloggene sine. Det svenske dansebandet Face 84 forteller for eksempel om sine siste festivalspillinger på denne måten:

Festivaler i långa rader!! Gokväll på er! eller natt har det faktisk hunnit bli! Vi har precis kommit till hotellet efter att ha spelat på Sel festivalen, nonstop med två fantastiska band, Anne Nordesti och Lasse Stefanz! Det var en kanonbra kväll! Tack till all fin publik! Tack tack, även till Seljord och Ekebo, också helt underbart!¹⁰⁹

Det norske dansebandet Conrazt spilte både på Seljordfestivalen og på Dansefestivalen i Sel i 2011, og omtaler begge spillejobbene i rosende ordelag:

Å, for en helg[...] Og for et liv det ble! Hele området både rundt og på Cafescenen var fylt til randen av danseglade og syngende fans fra hele landet. Tilsammen må dere nok ha vært mange tusen. Vi takker og bukker og kan ikke annet en nok engang gi oss ende over for den varme som vi får fra dere vårt publikum. Utrulig artig at så mange kan så mange av tekstene våre utenat. Takket være dere føler vi at vi noen ganger er hele folkets superdanseband.

Første spilleøkt på Sel. Klokka 21 entret vi scenen i Storteltet på Sel og for en velkomst vi fikk. Tusenvis av tilskuere hadde stilt seg opp i spent forventning for å lytte til vår første konsert denne kvelden. Da var det bare å gi jernet og trække til med det vi hadde i en hel time, og publikum danset, lo, sang og hoiet med på låtene. Fantastisk. [...] Siste økt i storteltet på Sel Forventningene stod i taket kl 24 og et stappfullt stortelt i Sel ventet på oss i natten. Det er bare å si det, gode minner som vi kommer til å leve på resten av livet, ble skapt den siste timen på Sel i 2011. Vi takker dere vårt kjære publikum for all støtte.¹¹⁰

Tilbakemelding og respons fra publikum er altså en sentral del av artistenes festivalopplevelser. I likhet med sitt publikum får de også tilgang til sterke opplevelser og erfaringer på festivalene som gir dem minner som de kan «leve på resten av livet».

Men for musikerne handler ikke sceneerfaringene bare om å gi noe til de som hører på. Det er også en sterk opplevelse i seg selv å stå på scenen sammen med dem du spiller med. Å få til et godt samspill med sine medmusikanter og erfare de ruslignende følelsene som det gir, har en egen verdi. Som jeg skal komme tilbake til i kapittel 6, i analysen av danseband og kvalitet, er

¹⁰⁹ Sitat fra Face 84 sin blogg, se www.face84.se/wordpress/page/3/.

¹¹⁰ Begge sitatene er hentet fra Conrazt sin blogg, se http://conrazt.blogg.no/1310467950_for_en_helg.html og http://conrazt.blogg.no/1310914524_sommerturneen_uke_28.html.

følelsene som musikerne får når de står på scenen en av grunnene til at de fortsetter som dansebandmusikere. Det ligger en sterk drivkraft i det igjen og igjen å kunne erfare de ekstatiske følelsene som en god sceneopptreden gir. Fortellinger om kicket og nytelsen som det gir å drive med noe kreativt og estetisk er velkjente elementer som også kommer til syne i andre analyser av kreative yrker (jf. for eksempel Mangset 2004, Mangset og Røyseng 2009, Røyseng mfl. 2007, Stavrum 2009a, 2009b). I en analyse av kulturelle entreprenørers arbeidsmotivasjoner brukes begrepet «arbeidets nytelsesverdi» for å beskrive nettopp «det velbehaget som skaperprosessen gir», som for mange «fortoner seg som en ruslignende tilstand. Arbeidet gir en følelse av flyt eller et løft opp fra livets trivialiteter» (Røyseng 2009:218).

De foregående beskrivelsene av dansernes, fansen og musikernes begeistring over å være tilstede på dansebandfestivalene kan knyttes til ritualteoriens bud om at målet med å delta i sosiale ritualer handler om å sette seg i stand til å oppnå visse ekstaselignende følelser og emosjonelle stemningsmodus. Disse følelsene betyr ikke bare mye for hver enkelt danser eller publikummer som erfarer dem, men som det understrekes av mange av mine informanter – det er nettopp å gjøre disse erfaringene sammen med andre likesinnede som gjør tilstedeværelsen på festivalene til noe helt spesielt. Den sterke fellesskapsfølelsen som dansebandinformantene beskriver er imidlertid ikke noe særegent for dansebandfestivalene som sådan. Også i analyser av ritualer i andre sosiale kontekster og festivaler knyttet til helt andre musikkjangere og kulturuttrykk omtales lignende forhold (jf. bl.a. Danielsen, Arild 2006, Skjelbred og Alver 2005, Tjora 2013). Slik sett kan dansebandinformantenes utsagn ikke bare forstås som isolerte eksempler på hvordan fellesskaps erfaringer oppstår i dansebandfeltet. De viser også til generelle mekanismer for sosial samhandling og etablering av fellesskap som er til stede i mange ulike sosiale situasjoner der de som er tilstede er forent om felles aktiviteter med en rituell karakter.

4.7 Festival sommeren er over, men vi ses igjen til neste år!

I det foregående har jeg beskrevet festivalsommeren som den sentrale årstiden i dansebandåret. Jeg har vist hvordan festivalens aktiviteter og hendelser inngår i rituelle mønstre som foregår innenfor bestemte kontekstuelle rammer, der festivalens tidsforløp er et sentralt element. I likhet med at festivalens start markeres behørig, er også festivalens avslutning gjenstand for oppmerksomhet. Tiden for avreise og oppbrudd beskrives for eksempel slik i De Danseglade:

Det er bestandig litt trist å pakke sammen på søndag. Scener og arenaer er tomme og mannskap og dansefolk pakker sakene. Noen for å dra videre til neste festival, og atter noen for å dra hjem til hverdagen. Felles for mange er at man allerede i det øyeblikket, har lagt mye av planene for neste år. Ja da selvsagt om knær, ankler, kropper og dansesko holder et år til. Vi ser for vår del i hvert fall fram til neste runde og neste år (De Danseglade, nr.4/2008, s.7).

Falassi omtaler festivalens slutt som en «rite of devalorization», som i likhet med festivalens åpning markerer «the end of the festive activities and the return to the normal spatial and temporal dimensions of daily life» (1987:6).

Men selv om man reiser hjem fra festivalen og returnerer til sitt vanlige liv, slutter man ikke å forholde seg til festivalene av den grunn. Som det antydes i sitatet fra De Danseglade over, har man allerede idet man pakker for å reise hjem, begynt å planlegge neste års festival. Og sommerens festivaler er gjenstand for oppmerksomhet langt utover den spesifikke tiden de varer. Når De Danseglades høstnummer for 2009 publiseres, er «festivaltiden» avsluttet.

Redaktøren skriver nå at

vi går høsten i møte. Med oss har vi minner fra sommerens arrangementer og festivaler. Vi har fått et påfyll. Noen synes det holder, andre får ikke nok av sommer og festival. Om du ikke fikk fylt opp tanken, kan du jo se om du ikke finner et danseskurs eller to til høsten! (De Danseglade, nr. 4/2009, s. 5).

I bladet oppsummeres sommerens festivaler grundig. Vi får vite mer om artistene som spilte, hvordan været var, hvem som gikk av med seieren under utdelingen av Gullskoen, og vi får tips til arrangementer utover høsten som kan gjenskape noe av den samme gode stemningen som sommerens festivaler frambrakte (samme sted). Innrammingen av festivaltiden gjentar seg i alle årgangene av De Danseglade som er inkludert i mitt empiriske materiale. I 2010 vies også høstnummeret av De Danseglade til festivalmimring:

Sommerminner i høstmørke! En sommer er over – men vi skal sees igjen til neste år, sang en gang Kirsti Sparboe. Dette kan kanskje også være kjenningsmelodien for minnene våre fra sommeren og de mange festivalene og dansefestene som har vært rundt om (De Danseglade nr. 4/2010, s. 5).

På samme måte som festivalene oppsummeres om høsten, brukes våren til å forberede den forestående sommerens arrangementer. I 2011, under overskriften «Sommer, bobil og dans», forberedes festivalsommeren gjennom følgende omtale:

Våryre og glade, spretter humøret vårt om kapp med sevja, og dagene blir varmere og lengre. Vi følger årstidene, og gleder oss kanskje like mye hver gang. Sommeren står foran oss med festivalene og all utedansen. En høytid for dansefolket (De Danseglade, nr. 3/2011, side 5).

Igjen omtales sommeren som en «høytid» for dansefolket, en høytid som bidrar til å skape minner som kan vare lenge – helt fram til neste år. Medier som De Danseglade og radioprogrammet «På dansefot» holder dansebandfeltet varmt gjennom å skrive om, vise bilder og videoer fra det som har vært og det som skal komme både før og etter festivalene. En bildespesial fra Seljordfestivalen i 2011 introduseres for eksempel slik på hjemmesiden til De Danseglade:

Midt i den verste vinterkulda, tiner vi oss litt med minner fra i fjor, samtidig som vi begynner å glede oss til det som står foran oss i året som kommer. Vi har samlet mange av de bildene vi tok på Seljord sist sommer, så kan du titte og mimre. Kanskje finner du deg selv på et av de?¹¹¹

I en annen reportasje fra den samme festivalen heter det at

En sommer er over «...men minnene om den består...». Nå er det godt å fyre opp i ovnen, ta seg et glass rødvin og finne frem minneboka. Det er så godt å se tilbake på en herlig festivalsommer med sol og varme, danseglade mennesker og ikke minst masse god musikk.¹¹²

Festivalene er altså begivenheter som man snakker om, mimrer om og lengter til gjennom hele året. Enten det er dansebandnettsider med bilder og diskusjoner, dansebandblader eller radioprogram om dansebandmusikk, alle forholder de seg kontinuerlig til festivalene. I forkant av festivalene diskuteres programmet og reisen dit, mens i etterkant, utover høsten, diskuterer man det som har vært, ser på bilder og mimrer om det som skjedde. På dansefestivalenes Facebook-sider finnes det for eksempel mange eksempler på publikummets rituelle festivalopptrapping og - nedtrapping:

Har kosa meg fra start til slutt og gleder meg allerede til neste år. Fikk mange nye venner :-). Hærlig festival!!!!

Takker for et supert arrangement. Har hatt det helt topp:)
Vi kommer tilbake neste år, men da skal vi være hele festivaluka:)

gleder meg til festivalen på sel:)

Gleder meg til å få mange nye venner på Sel i år...!!¹¹³

Også festivalene selv legger opp til å involvere festivaldeltakerne i diskusjonene om årets og neste års festival. I etterkant av Seljordfestivalen i 2010 skrev for eksempel festivalen

¹¹¹ Sitat fra De Danseglades hjemmeside, se <http://dedanseglade.no/2012/02/05/bildespesial-seljordfestivalen-2011/>.

¹¹² Sitat fra De Danseglades hjemmeside, se <http://dedanseglade.no/2012/01/21/odd-arne-s%C3%B8rensen-mimrer-om-festivalsommeren/>.

¹¹³ Alle kommentarene er hentet fra «veggen» på Facebook-sidene til Seljordfestivalen (www.facebook.com/seljordfestivalen) og Dansefestivalen i Sel (www.facebook.com/Dansefestivalen.no).

følgende takkemelding på Facebook-siden sin, en melding som ble kommentert av mange av de som hadde vært til stede:

Vi vil takke alle våre gjester for å være ett hyggelig og flott publikum under årets Seljordfestival! Totalt var det ca 19000 gjester innom i løpet av festivalen, og det er ganske likt som i fjor. Vi håper alle var godt fornøyd med årets festival og artister, og vi er allerede i gang med å planlegge neste år. Vi ønsker alle hjertelig velkommen tilbake i 2011, som alltid i uke 27 (6 - 10 juli - 2011).

- Hærlig opplevelse. Var der for første gang
- Bilettene er bestilt til neste år alt i boks.
- Ja vi kommer til neste år også. Denne gangen var den 8. gangen for oss. Koser oss sammen med koselige venner.
- bilettene er bestilt til neste år , kjempe koselig
- 1 gang for meg da, men gud så gøy...Ferien blir nok lagt til den uka neste år å ja:))
- 1 gang og det blir nok flere.....flott festival.....;-))
- 9 gang for meg like bra hver gang .Men jeg ønsker meg storskjerm på hovedsenen så de som står bak kan se det som foregår på senen. Dessuten vil jeg ha Macølet tilbake.
- kommer nok neste år også da er de 8 året på rad for meg er en hærlig festival det=)=) og hyggelige folk som treffes der=)¹¹⁴

I tillegg til den faktiske og reelle tiden under ritualets forløp, det vil si når festivalen faktisk avholdes, er altså tidsforløpet *mellom* festivalene også av rituell betydning. Aktiviteten som foregår mellom arrangementene bidrar til å opprettholde og bygge opp under festivalenes og festivalritualets symbolske kraft, og dansebandfellesskapet forsterkes ytterligere. Facebook-diskusjonene og fansens kommentarer på bandenes hjemmesider er særlig relevante å analysere i dette perspektivet, hvor publikums aktivitet kan forstås som en form for rituell minnedeling. På forhånd, i forkant av festivalene handler det om å diskutere og tilkjenne forventninger, en oppladning til det som skal skje: hvem kommer, hva skal vi gjøre der, hvordan blir det? Det etableres en spenning som bygges opp fram mot selve arrangementet, og så i etterkant av festivalene foregår det tilsvarende diskusjoner av hva som skjedde, hvem som var der, og hvordan det var å være til stede. Med Falassis begreper kan man kalle dette en form for rituell «nedtrapping», som fungerer som en del av det som over ble omtalt som «rites of devalization».

Som jeg har vist flere eksempler på i det foregående, står den medierte versjonen av dansebandfestivalene sentralt i prosessen som bidrar til å gjøre festivalene til sentrale

¹¹⁴ Sitat fra «veggen» på Seljordfestivalen sin hjemmeside (www.facebook.com/seljordfestivalen).

begivenheter i dansebandfeltet. Dansebandfestivalen konstitueres således ikke bare gjennom aktiviteter på bestemte fysiske steder, arenaer og rom. Det *virtuelle* rommet er også med i produksjonen av verdiene som råder på dansebandfestivalene. De mange festivalrapportene og festivaldiskusjonene blir dermed også sentrale bidragsytere i den rituelle verdiproduksjonen av bestemte fortellinger og forestillinger om hva dansefestivalene er og betyr – ikke bare for enkeltpersoner, men for dansebandfeltet som helhet.

Festivalenes betydning utover den avgrensede tiden hvor de faktisk finner sted eksemplifiseres også gjennom andre forhold. Som jeg viste tidligere i kapittelet er for eksempel spillejobbene på dansebandfestivalene selve kronen på verket i løpet av en lang sesong for dansebandmusikerne. Å spille på den største scenen på dansebandfestivalen gir anerkjennelse og status til artistene. Hvis de i tillegg kan bli nominert til eller vinne en av kategoriene i dansebandprisen Gullskoen er de ettertrykkelig plassert som verdige utøvere i feltet. Festivalene er videre en arena hvor ukjente artister kan bli oppdaget og innlemmet i «dansebandfamilien». Flere av musikerne i mitt datamateriale har for eksempel fått ekstra sving på sine musikalske karrierer etter å ha spilt på de mest betydningsfulle arrangementene, mens danseband som aldri blir booket til festivaljobber opplever det motsatte; da blir det også tungt å få spillejobber andre steder. Stadig flere plateutgivelser med dansebandmusikk legges også til tiden like før eller under festivalsesongen, og festivalene er noen av de få arrangementene i feltet hvor bransjens representanter, for eksempel personer fra bookingselskaper og plateselskaper, er til stede for å møte artister og publikum.

Også andre dansebandarrangementer av mindre format, for eksempel dansegallaer og dansehelger har dansebandfestivalene som mal for innhold og organisering. Det blir for eksempel stadig vanligere å overnatte i tilknytning til enkeltstående arrangementer, og turer med danskebåten eller dansegallaer i «Syden» kan begge forstås som festivaler i «miniformat», i det overnatting og sosialisering med bekjente i situasjoner utenom dansen og scenen framstår som nesten like sentrale elementer ved deltakelsen som selve dansen eller musikken. Totalt sett bidrar alt dette til å understreke festivalenes betydning som premissleverandør for verdier og praksiser av mer generell art, verdier og praksiser som gjør seg gjeldende i dansebandfeltet som sådan.

4.8 Festivalritualet som sosialt batteri og moralsk rettesnor

I dette kapitlet har jeg beskrevet dansebandfestivalenes deltakere og aktiviteter i lys av teorier om sosiale ritualer (jf. bl.a. Collins 2004, Danielsen, Arild 2006, Durkheim 1912/1995,

Falassi 1987). I alle analyser av sosiale ritualer hevdes det at ritualene har noen virkninger eller effekter, både på individ- og gruppenivå. Collins beskriver ritualenes virkninger på denne måten:

A ritual then, is a kind of energy-producing machine, a sort of social «battery» for charging up individuals. Participating in rituals gives a feeling of strength and support, which individuals can then use in their daily lives (1988:192).

Ritualet er altså noe som produserer energi, som gir deltakerne styrke til å fortsette i det daglige livet. Også Danielsen omtaler ritualenes effekt på en lignende måte, som en form for «vitamininnsprøytning» for de som deltar:

Den enkelte, gjennom å gjenkjenne seg i andres prosjekter og oppleve emosjonell intensivering i samvær med andre, kan få fornyet tiltro til egne prosjekter og egen identitet. Ritualer kan med andre ord gi «opplevelser å leve videre på», det vil si erfaringer som bidrar til fornyet selvtillit og tro på en meningsfull verden (Danielsen, Arild 2006:123).

I ritualene skapes en følelse av sosial samhörighet mellom de som deltar. Gjennom å ta del i felles erfaringer og opplevelser skapes en sterk tilknytning til de andre som er til stede i det rituelle fellesskapet. Et poeng for både Collins og Danielsen er at ritualenes virkninger varer utover den tiden som ritualet faktisk foregår: På dansefestivalen «lades batteriene» og dansebandenergiresservene fylles opp, slik at de kan holde helt til neste festivalsommer.

For å oppnå de rituelle virkningene må man imidlertid ta del i ritualet på en oppriktig måte, man må *tro* på det som formidles og erfares i ritualet. Dette gjør man gjennom å tilslutte seg tilbudelsen av det som er hellig i feltet, det som hos Durkheim omtales som ritualets «sacred objects» (Collins 2004, Durkheim 1912/1995:58ff, Østerberg 1974:142ff). Det hellige kan være symboler med særlig sterk verdi for gruppen eller fellesskapet som avholder ritualet. Det hellige tilbes videre på bestemte måter på bestemte steder – steder som gjennom den rituelle praksisen også får en hellig eller magisk karakter. På dansebandfestivalen kan både scenen og dansegulvet forstås som steder hvor hendelser med magisk karakter kan oppstå. På bakgrunn av et sterkt møte med favorittmusikken foran scenen, eller ved å kjenne på dansebandmusikkens evne til å skyve seg over dansegulvet, er det mulig å oppnå ekstatiske følelser som man lengter etter og drømmer om både før, under og etter selve festivalen. Selve musikken, dansetakten eller tekstene i dansebandmusikken kan også forstås som noe som har en hellig dimensjon ved seg, som vekker visse følelser hos deltakerne og setter dem inn i bestemte erfaringsmodus.

Men det hellige dreier seg ikke nødvendigvis bare om konkrete og fysiske objekter og steder (Collins 1988, 2004, Durkheim 1912/1995, Østerberg 1974). Det hellige kan også tenkes å være mer abstrakt; snarere enn stedene og objektene kan *verdiane* som representeres der, være det som er det egentlig hellige. For det som tilbes og feires i ritualet, det Durkheim beskriver som «sacred objects», er også det som er «socially valued» (Collins 2004:25) i den aktuelle sosiale konteksten det foregår i. Dette kan likegodt være «gestures, words, ideas», som fysiske objekter og ting (Collins 1988:196). I analysen av dansebandfestivalene har jeg allerede vist hvordan visse verdier og praksiser framstår som mer verdsatt enn andre. Dette kan for eksempel være forestillingen om at man på dansefestival må være blid, sosial og kunne kose seg, og at man forventer at det ikke «flyter av øl» på dansegulvet. Dansebandfestivalens *kos* kan her forstås som en hellig verdi som feires gjennom festivaldeltakernes rituelle praksiser.

Beskrivelsene av møter mellom dansebandmusikerne og publikum synliggjør også forhold av stor betydning for dansebandfellesskapet, der for eksempel nærheten mellom stjernene og publikum er en særlig feiret verdi. I selve dansebandmusikken og dens tekster omtales også bestemte verdier og erfaringer som deltakerne tror på. Dette er verdier som bekrefter deres hverdagsliv og tilhørighet til hverandre, som også gjentas og reproduseres i festivaldeltakernes handlinger utenfor selve dansegulvet eller sceneområdet. Samtidig som man gjennom festivalens rituelle stemningsmodus blir løftet ut av hverdagen og inn i en annen oppførsel, søker man altså på samme tid bekreftelse på hvem man er, og hvem man hører til. Dansefestivalen kan således fortolkes som et ritual som feirer dansebandfeltets hellige verdier på en måte som skaper tilhørighet og fellesskap og en felles *tro*. I tråd med Bourdieus feltteori utgjør nettopp den felles troen som aktørene i et felt deler et sentralt premiss for konstitusjonen av feltet. Bourdieu knytter eksplisitt sammenheng mellom *illusio*, «produksjonen av tro» og feltets instituerende riter, der de siste bidrar til å etablere felles oppfatninger om hvilke verdier som alle feltets deltakere må akseptere og ta del i når de inntre i feltet (Bourdieu og Wacquant 1995:83, Bourdieu 1999:104ff, 171ff).

En tredje virkning av ritualet som er relevant å nevne her, handler om det rituelle fellesskapets *utside*. For på samme tid som ritualet kan sies å ha en sammenbindende kraft, har det også en ekskluderende kraft. Dansebandfeltets fellesskap er ikke for alle. Det er bestemte aktiviteter, følelser og holdninger som må bekreftes og verdsettes for at man skal kunne ta del i det. Så i tillegg til at de rituelle feiringene på festivalene bekrefter gruppens og fellesskapets verdier, vedlikeholdes også grensene til det utenforstående, til omverdenen. Danielsen er inne på dette i sin diskusjon av samhandlingsritualer og kulturpublikum når han skriver at

Tilhørighet til bestemte publikumssegmenter [kan] skape sosialitetsformer gjennom å innstifte forskjell til det som er disse formenes utside. Samhandlingsritualer bidrar ikke bare til forhøyet emosjonell energi og internt samhold, men også til å trekke tydeligere grenser i forhold til omgivelsene (Danielsen, Arild 2006:127).

Ritualteorien viser dermed ikke bare hvordan ritualer bidrar til etablering av sosiale fellesskap, men at de også bidrar til stratifikasjon og til å opprettholde grenser mellom sosiale grupper. Collins knytter dette til moral, og skriver blant annet at:

Rituals are the source of the group's standards of morality. It is the heightened experience of intersubjectivity and emotional strength in group rituals that generates the conception of what is good; what is opposed to this is what is evil (2004:39).

Det er tilbedelsen av de hellige verdiene som skaper de grunnleggende skillene mellom det som oppfattes som moralsk godt og det motsatte. De som bryter reglene og ikke respekterer de hellige verdiene blir gjenstand for avstraffelse og eksklusjon – eller som Collins beskriver det:

The ritual «battery» not only gives positive energy to its faithful members, but it also discharges violently against those who have, so to speak, crossed their wires the wrong way (1988:196).

Hvis man ikke respekterer feltets regler og bryter med forventningene til akseptert adferd kan man altså forvente seg visse sanksjoner. Det kan også oppstå spenninger og motsetninger *innad* i ritualer, knyttet til det som er hellig, hvor ulike former for avstraffelse vil bli rettet mot de som ikke innordner seg det som verdsettes som ideelle og moralske praksiser og handlinger. Dette kan også relateres til Bourdieus feltteori (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996a, 1996c), der det understrekes at for at noe skal kunne utgjøre et felt, så må det kunne identifiseres noen verdier der som aktørene strides om, verdier som har betydning for de ulike aktørenes grad av anerkjennelse og status.

4.9 Konklusjon: Dansebandfestivalene i dansebandfeltet

Grensene for dansebandfeltets sosiale fellesskap skal utforskes nærmere i neste kapittel i avhandlingen, der aktørenes forhandlinger og diskusjoner om hva som er moralsk og sosialt akseptable handlinger og egenskaper er det empiriske utgangspunktet for analysen. I dette kapitlet har formålet vært å vise hvordan den rituelle fellesskapsetableringen som foregår på dansebandfestivalene kan forstås som et ledd i etableringen av et eget dansebandfelt, hvor noen bestemte forestillinger og handlinger tillegges en spesiell symbolsk verdi. Analysen av dansebandfestivalene bidrar på denne måten til å besvare den overordnede problemstillingen for avhandlingen, som handler om å vise hva som er sentrale estetiske og sosiale verdier og

distinksjoner i dansebandfeltet, og deretter diskutere hvordan disse verdiene og distinksjonene bidrar til å skape et sosialt fellesskap mellom aktørene i feltet.

For å synliggjøre festivalenes sentrale posisjon i dansebandfeltet har jeg her brukt teori om sosiale ritualer og felt. Ritualteorien er i denne sammenhengen brukt som en analytisk inngang til å forstå hvordan nettopp dansebandfestivalenes rituelle karakter bidrar til å etablere og vedlikeholde et sosialt fellesskap blant de som er til stede. I min jakt på dansebandfeltets verdier er det særlig virkningene av dansefestivalritualet som er relevant å legge vekt på her. Analysen i det foregående viser hvordan rituelle aspekter ved festivalene forsterker samhörigheten mellom deltakerne, både før, under og etter den faktiske festivaltiden. Dette understreker festivalenes sentrale posisjon som premisseleverandør for hvilke praksiser, handlinger og verdier som er tilgjengelige i dansebandfeltet som sådan.

Gjennom analysen av dansebandfestivalene begynner et dansebandfelt med visse kjennetegn å tre fram: Kapittelet gir et innblikk i den typiske strukturen på dansebandarrangementer som gjelder i feltet, og ulike typer deltakende aktører er kartlagt og beskrevet. Publikummere som danser, som lytter til dansebandmusikk og fester på dansebandfestival er alle deltakere i feltet, på samme måte som dansebandmusikerne også er det. Gjennom sine praksiser og utsagn bidrar disse grupperingene til å framheve visse idealer og verdier som er viktige i konstitueringen av feltet. Dansebandmediene og dansebandbransjen er også grupperinger som har sin bestemte posisjon og funksjon i produksjonen av dansebandfeltets verdier.

Vektleggingen av bestemte idealer for festivaloppførsel i det empiriske materialet viser til verdier som feires i dansebandfeltet: *Kos* er et eksempel på en slik verdi; det å kose seg er et overordnet ideal for alle som er på dansebandfestival. Kosen foregår imidlertid i et spenningsfelt mellom det å være avslappet og fri og det å følge bestemte regler for ro og orden. Denne spenningen reflekteres i ulike aktører sine ulike fortellinger. Mens dansefolket er opptatt av å ta avstand fra uorden og rot, er ikke dette nødvendigvis like viktig for andre publikumsgrupper. Det er likevel en felles oppfatning til stede om at bråk ikke aksepteres på dansebandfestivalene. Selv om man utfører aktiviteter som er litt på kanten, aktiviteter som medfører både ekstatiske og liminale erfaringer (for eksempel på *nachspiel*), foregår det likevel i hyggelige omgivelser. Festivalhyggen beskrives gjerne i relasjon til andre typer festivaler og aktiviteter som ikke oppfattes som like koselige, for eksempel countryfestivaler, som fra en del av mine informanters synspunkt framstår som for bråkete.

Analysen av dansebandfestivalene synliggjør også noen av dansebandfeltets estetiske distinksjoner. Det er for eksempel avgjørende at dansebandmusikken greier å vekke bestemte stemninger og følelser hos publikum. For danserne handler det særlig om musikkens dansbarhet, takt og tempo, mens det for andre publikummere også er avgjørende at dansebandmusikkens tekstlige innhold gir gjenkjenning og identifikasjon til ens eget hverdagsliv. I tillegg til festivalcampingens kos og hygge, framstår de ekstatiske stemningene som dansebandene gjennom sin sceneoppførsel skaper hos festivaldeltakerne som en helt sentral begrunnelse for tilstedeværelsen på festivalen. Empirien fra festivalene viser også til flere sjangermessige grenser som er relevante for konstitusjonen av dansebandfeltet, der det blir klart at den norske dansebandtradisjonen både har relasjoner til den nevnte countrymusikken, men også til norsk gammeldansmusikk og til svensk dansebandmusikk.

Men verken i dette eller i andre kapitler i avhandlingen er det dansebandmusikken i seg selv som er forskningsobjektet. Det er det sosiale fellesskapet som dannes med utgangspunkt i musikalske og sosiale praksiser på dansebandarrangementene som er min inngang til å identifisere dansebandfeltets struktur, verdier og distinksjoner. Aktørene som utgjør det sosiale fellesskapet på dansebandarrangementer bidrar på hver sine måter til å etablere dette dansebandfeltet. Gjennom handlinger og utsagn bekreftes visse verdier og praksiser som særskilt sentrale, mens det skapes grenser og avstand til visse andre. I analysen av dansefestivalene kan vi allerede ane noen skillelinjer innad i feltet, mellom ulike grupperinger og praksiser. Det går for eksempel et skille mellom de som går med dansesko og de som går med «penisluer», hvor de førstnevnte er mest opptatt av dansefasiliteter og dansegulv – mens andre heller vil feste og hygge seg uten å forholde seg til selve dansen.

I tråd med feltteoriens bud om at alle felter kjennetegnes av strid og kamp, og i tråd med ritualteoriens beskrivelser av hvordan ritualer fungerer både inkluderende og ekskluderende, er det altså også i dansebandfeltet visse spenninger og stridigheter knyttet til hva det er tillatt å gjøre og si, og til hvilke egenskaper man bør inneha for å bli ansett som en verdig deltaker i feltet. Dansebandfeltets ulike sosiale grupperinger og de eventuelle motsetningene som disse representerer vil bli nærmere utdypet i de neste kapitlene i avhandlingen, når dansebandfeltets smaksdistinksjoner (kapittel 5) og kvalitetskriterier (kapittel 6) blir gjort til gjenstand for analyse.

5 Vi og de andre: Distinksjoner i dansebandfeltet

Så langt i avhandlingen har jeg vist hvordan dansebandfestivalene – de viktigste begivenhetene i dansebandåret – kan fortolkes som ritualer med avgjørende betydning for konstituering av et sosialt fellesskap mellom dansere, lyttere, musikere og andre aktører i dansebandfeltet. Gjennom rituelle handlinger og praksiser på dansefestivalen bekreftes og forsterkes dette fellesskapets verdier og idealer. Med Turners begreper (1969/1995) kan man si at det oppstår en situasjonell samhörighet, *communitas*, som er av en så sterk karakter at den bidrar til å opprettholde fellesskapets eksistens gjennom hele året, også utenfor festivalens spesifikke tidsrom. I forlengelsen av dette har jeg argumentert for at danseband i Norge kan forstås som et felt, i den bourdieuske betydning av begrepet (jf. Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 2000), der festivalene fungerer som krystalliseringspunkter for feltets sentrale verdier og praksiser.

I dette kapitlet fortsetter analysen av dansebandfeltets sosiale fellesskap. Her er det dansebandfeltets *distinksjoner* som er tema. Dette i tråd med hovedmålsettingen for avhandlingen, som handler om å identifisere hvilke sosiale og estetiske verdier og distinksjoner som gjør seg gjeldende i dansebandfeltet, og videre diskutere hvordan disse bidrar til å konstruere og opprettholde feltet. Også i dette kapitlet er det et av underspørsmålene til den overordnede problemstillingen som ligger til grunn for analysen: *Hvordan bidrar dansebandaktørenes praksiser og utsagn om seg selv og andre til å etablere visse smaksdistinksjoner i dansebandfeltet?*

Analysen i kapitlet er delt inn i tre hoveddeler: Først går jeg inn på vurderinger av dansebandarrangementer, slik disse blir gjort av dansebandmedier og festivaldeltakere. Deretter diskuterer jeg koder for væremåter på arrangementene i feltet. Mot slutten av kapitlet analyserer jeg hvordan kategoriseringer av hvem som er til stede på dansebandarrangementene og hvem som ikke er det, også kan forstås som en form for distingvering, som en innramming av dansebandfeltets sosiale fellesskap. Gjennom en analyse av informantenes beskrivelser av hvem de er, hva de gjør og hva som må til for at dansebandarrangementer skal oppleves som gode, er målet med dette kapitlet å komme nærmere til bunns i hvilke distinksjoner som uttrykkes gjennom sosiale praksiser og aktiviteter i dansebandfeltet. Empirisk ligger fremdeles hovedvekten på dansebandpublikummets synspunkter og forståelser, slik de kommer til syne i tekster om

danseband, i feltobservasjoner og i intervjuer – og slik disse blir satt i spill gjennom forskerens møter med feltet.

5.1 Distinksjoner, verdifulderinger og sosial kategorisering

Premisset for den følgende analysen er at det eksisterer en form for sosialt fellesskap blant de som er til stede på arrangementer i dansebandfeltet. Som jeg viste i forrige kapittel tar man del i dette fellesskapet på ulike måter. Det er likevel en slående felles sosial identifikasjon og gruppetilhørighet å spore i informantenes historier. Andre har også studert hvordan det å delta på musikk- og kulturfestivaler ikke bare skaper mening for publikum som er tilstede der og da, men at festivaldeltakelsen også bidrar til å etablere en mer generell følelse av samhörighet og fellesskap som markerer grenser og avstand til andre, til de som ikke er en del av festivalfellesskapet (jf. bl.a Berg 2010, Bjälesjö 2013, Skjelbred og Alver 2005, Tjora 2013). Sosiologene Hjelseth og Storstad skriver for eksempel i sin analyse av publikumssammensetningen på norske musikkfestivaler at det innenfor rammen av et sosialt festivalfellesskap er «mulig å signalisere identitet og tilhörighet til bestemte grupper og avstand til andre grupper. Dette gjør at publikum ofte er seg bevisst hva slags inntrykk de avgir ved å delta på ulike typer kulturarrangementer, og hva slags musikk de oppgir å like eller ikke like» (Hjelseth og Storstad 2013:32). De sier videre at «kulturkonsum blant annet innebærer å plassere seg selv i relasjon til bestemte kulturelle skiller og segmenter.[...] Kulturkonsum herunder det å delta på festivaler – kommuniserer både det å identifisere seg med og det å ta avstand fra bestemte kulturelle praksisformer» (samme sted). Her vises det til at konsum av visse former for kultur fører til identifikasjon med de kulturuttrykkene man konsumerer, samtidig som det etableres en distanse til eller avstandtagen fra visse andre kulturuttrykk. I dette ligger det ikke bare tilslutning eller avstandtagen til visse kunstneriske og/eller musikalske uttrykk eller sjangere, men også til kulturelle praksiser og sosialiseringer som omgir det aktuelle kulturuttrykket (Bjälesjö 2013, Hjelseth og Storstad 2008, 2013, Tjora 2013).

Målet med denne delen av analysen er å beskrive hvordan etablering av sosial identifikasjon og gruppetilhørighet foregår i dansebandfeltet. Mer spesifikt handler det om å identifisere hvordan deltakerne i dansebandfeltet etablerer et fellesskap gjennom å tilslutte seg visse estetiske og sosiale distinksjoner og praksiser, mens de tar avstand fra visse andre. *Distinksjon* er et teoretisk nøkkelbegrep her. Implisitt i begrepet distinksjon ligger det også en avstandtagen eller distansering – eller sagt med Bourdieu (1984/2010, 1995): en distingvering

fra noe – noe som *ikke* oppfattes som relevant eller akseptabelt. Som i alle sosiale felt er det også i dansebandfeltet visse handlinger og verdier som ikke er forenlige med feltets kapital- og habitusformer, som ikke gis aksept og anerkjennelse, og som dermed kan føre til eksklusjon fra fellesskapet (jf. Bourdieu 1993, 2000). Feltets distinksjoner er imidlertid ikke absolutte eller konstante, de formes kontinuerlig gjennom aktørenes praksiser, utsagn og samhandling med hverandre. En empirisk vei til dansebandfeltets distinksjoner kan derfor være å gå nærmere inn på hvor grensene går for hva som er akseptabelt å si eller gjøre på dansebandarrangementer.

Et annet sentralt tema her er *smak*, både i konkret og abstrakt forstand. De konkrete spørsmålene om smak handler om å identifisere hva det er man spiser og drikker på dansebandfestivaler, hva det er som gjør at danselokalet eller campingplassen oppfattes som et smakfullt sted, og hvilke egenskaper og verdier som beskrives som relevante hvis du skal bli oppfattet som en del av dansebandfeltets fellesskap. Handlinger og utsagn som utfordrer grensene for hva som er tillatt å si eller gjøre er også empirisk interessante. For hva er det man ikke drikker, liker eller vil ha noe av på dansebandarrangementer, og hva eller hvem er det som ikke passer inn i dansebandfellesskapet? De abstrakte spørsmålene knyttet til smak handler om hvordan mat og drikke, pynt og praksiser for øvrig kan fortolkes som uttrykk for dansebandfeltets distinksjoner og verdier: Hvordan kan aktørenes utsagn, handlinger og praksiser knyttet til smaksdistinksjoner forstås som uttrykk for hvilke verdier og kapitalformer som er gyldige i dansebandfeltet mer generelt? Og hvilke væremåter, utsagn og handlinger er *ikke* forenlig med dansebandfeltets verdier?

Det er en metodisk utfordring å få øye på relevante distinksjoner i et ukjent felt. Sagt med Bourdieus begreper er det dansebandfeltets *doxa* jeg er på jakt etter her: Det vil si feltets koder og regler, som for deltakerne selv gjerne framstår som selvfølgelige, naturaliserte og uproblematiserte – og som det heller ikke for forskeren nødvendigvis er så lett å avdekke (jf. Bourdieu og Wacquant 1995). Som forsker på feltarbeid er det gjerne når man bryter med det aksepterte og gjør noe helt feil at man oppdager sider ved forskningsfeltet som er selvsagt eller tatt for gitt av de som ferdes der til vanlig. Slike feiltrinn kan føles både pinlige og mislykkede, men på samme tid kan de synliggjøre perspektiver som fram til da har vært utenfor både informantenes og forskerens radar. I dette prosjektet er det også noen feltarbeidsepisoder som umiddelbart har framstått som ganske problematiske, men som i ettertid har ledet fram til gode spor i jakten på dansebandfeltets distinksjoner. I tillegg til å bruke dansebandinformantenes egne beskrivelser av sin smak og sine preferanser som

empirisk utgangspunkt her, vil også noen av mine egne mer eller mindre mislykkede feltarbeidserfaringer bli trukket inn i analysen.

Studier av smak og kulturkonsum som uttrykk for distingverende praksis er velkjente og velbrukte analytiske perspektiv. Sosiologen Håkon Larsen viser for eksempel i sin bok om kultursosiologi til at studier av hvordan smak virker både inkluderende og ekskluderende er et velkjent tema innenfor denne grenen av sosiologien, både i Norge og internasjonalt (Larsen 2013:79ff). Både i norsk og internasjonal sammenheng framstår i så måte Bourdieus analyse av kulturelle distinksjoner i Frankrike som et klassisk og toneangivende teoretisk bidrag (Bourdieu 1984/2010, 1995). I *Distinksjonen* påviser Bourdieu ulike former for smak, der det han omtaler som den borgerlige eller distingverte smaken, blant annet beskrives som en motsats til den vulgære eller «folkelige» smaken. I Bourdieus analyse er det den førstnevnte som forstås som den legitime smaken, det er denne som gir høyest kulturell status og anerkjennelse. Et hovedskille mellom den borgerlige og den folkelige smaken, er ifølge Bourdieu at mens man innenfor den førstnevnte anerkjenner kunstneriske og kulturelle produkter ut fra visse estetiske kriterier, er det kulturproduktenes nytteverdi og bruksfunksjon som er det viktigste for de som slutter seg til den folkelige smaken. Bourdieu knytter videre de ulike smaksformene til klassespesifikke habituser, der menneskers smak kobles sammen med posisjonen de innehar i det sosiale hierarkiet for øvrig (Bourdieu 1984/2010, 1995, se også Larsen 2013:83, Mangset 2012:16ff, Prieur og Rosenlund 2010ff).

Selv om Bourdieus teori om at det er en sammenheng mellom sosiale distinksjoner, smakshierarkier og den generelle klassedelingen i samfunnet fortsatt er et referansepunkt for forskere som beskjeftiger seg med analyser av kulturbruk og kulturkonsum, er Bourdieus analyser også omstridte og omdiskuterte. I Norge har det for eksempel pågått en debatt om hvorvidt Bourdieus analyser av det franske samfunnet på 1970-tallet egentlig er relevante for å forstå sammenhenger mellom kulturbruk og klasse i Norge på 2000-tallet (Mangset og Andersen 2012, Skarpenes 2007, Skarpenes og Saksli 2008, Skogen mfl. 2008a, Skogen mfl. 2008b). Den norske debatten gjenspeiler den internasjonale teoretiske diskusjonen om dette, når man særlig diskuterer påstanden om at skillet mellom det som tradisjonelt har blitt oppfattet som «høykultur» og «lavkultur» nå er brutt sammen, og at den tradisjonelle over- og middelklassen nå har utvidet sitt kulturelle repertoar til å innbefatte både fine og populære kulturuttrykk (jf. for eksempel Bennett mfl. 2009, Coulangeon og Lemel 2007, Larsen 2013, Mangset 2012, Peterson 1992, Prieur og Rosenlund 2010, Prieur og Savage 2011).

Det er imidlertid ikke mitt anliggende å påvise hvorvidt Bourdieus teori om distinksjoner og smaksforskjeller har allmenn gyldighet i analyser av kulturbruk og klasseforskjeller i Norge i dag. Jeg er interessert i å benytte Bourdieus perspektiver for å forstå hvordan smak og distinksjoner kommer til uttrykk i dansebandfeltet spesielt. I den sammenheng er det særlig analysene av arbeiderklassens kulturvaner og den folkelige smaken som er relevante å trekke veksler på. Dette i tråd med at min empiri stammer fra et delfelt i kulturfeltet som noen vil si at befinner seg på et sted som korrelerer med den tradisjonelle folkelige arbeiderklassesmaken (Bourdieu 1984/2010, 1995, Hjelseth og Storstad 2008, Nærland 2007, Trondman 1999). I analysen av dansebandfeltets smaksdistinksjoner er det likevel også nødvendig å trekke veksler på teoretiske perspektiv som utfordrer de Bourdieuske oppfatningene. I min analyse har jeg allerede påpekt at det er en del moralske verdier i omløp i de empiriske beskrivelsene av dansebandfeltets verdier og praksiser. I ritualanalysen i forrige kapittel viste jeg for eksempel hvordan dansebandfestivalritualet fungerer som en form for moralsk rettesnor for deltakerne i feltet (jf. kapittel 4.8). Den fransk-amerikanske sosiologen og Bourdieu-kritikeren Michéle Lamonts studier av kulturelle grensdragninger i Frankrike og USA er spesielt relevante å trekke fram i så måte, for Lamont påpeker nettopp hvordan også moralske kategorier og verdier brukes når grenser etableres mellom ulike sosiale og kulturelle grupper og klasser (Lamont 1992, 2000, Larsen 2013ff). Ifølge Lamont er moralske prinsipper vel så viktige som estetiske smaksdistinksjoner, hun er dermed kritisk til de hun oppfatter som et ensidig fokus på det siste hos Bourdieu.

Lamont og hennes tilhengere mener at moralske grensdragninger særlig gjør seg gjeldende i samfunn og sosiale kontekster som framstår som lite hierarkiske og egalitære (samme sted). I Norge har sosiologen Ove Skarpenes videreført slike argumenter i sin analyse av den norske middelklassens kulturforbruk (Skarpenes 2007, Skarpenes og Sakslind 2008). Også norske antropologer har diskutert den særegne oppfatningen av *likhet* som de mener preger det norske samfunnet (Gullestad 1989, 2001a, 2001b, Lien mfl. 2001). Denne likheten omtales imidlertid som en paradoksallikhet, siden forskerne hevder at den har som effekt at eventuelle ulikheter og forskjeller tilsløres eller underkommuniseres (Lien mfl. 2001). Paradoksene og spenningene som følger av at det norske samfunnet på én side karakteriseres som egalitært og preget av likhet (Lien mfl. 2001, Skarpenes 2007), og på en annen side fortsatt preges av sosiale og kulturell forskjeller knyttet til kulturkonsum og kulturdeltakelse (Dahlgren og Ljunggren 2010, Mangset og Andersen 2012, Mangset 2012, Skogen mfl. 2008a), utgjør en teoretisk referanseramme for den følgende analysen av dansebandfeltets distinksjoner. For å

forstå hvordan smaksoppfatninger og moralske forståelser brukes som ressurser for distingvering og sosial kategorisering i dansebandfeltet, er både Bourdieu og Lamonts perspektiver relevante å trekke vekslers på i den empiriske fortolkningen i det følgende. Men dansebandinformantenes vurderinger av sin smak og sine praksiser har også fellestrekk med hvordan slike prosesser er beskrevet og forstått i annen forskning om sosiale likheter og forskjeller i det norske samfunnet (jf. bl.a Bugge 2010, Dahlgren og Ljunggren 2010, Døving 2011, Gullestad 2001a, 2001b, Lavik og Døving 2006, Lien mfl. 2001, Skilbrei 2010). Sist, men ikke minst, er det fremdeles nødvendig å ha den tidligere forskningen om danseband som bakteppe og utgangspunkt for den analytiske diskusjonen av min empiri fra det norske dansebandfeltet (Arrakhi mfl. 2002, Ernstsens 2013, Nyström 1996, Nærland 2007, Starrin og Steffner-Starrin 2013, Trondman 1999).

5.2 Vurderinger av dansebandarrangementer

Hvert nummer av magasinet De Danseglade inneholder grundige anmeldelser av alle de store dansebandarrangementene, både festivalene og andre arrangementer. Gjennom å se nærmere på hva som i slike tekster omtales som bra og eventuelt mindre bra ved de ulike dansebandbegivenhetene, kan vi komme et skritt nærmere det som blir forstått som god smak, god oppførsel og gode verdier i dansebandfeltet. Vi kan dermed danne et første grunnlag for å si noe om dansebandfeltets distinksjoner.

I de fire årgangene av bladet De Danseglade som inngår i datamaterialet mitt, er det til sammen 199 arrangementer fordelt på 122 ulike arrangementssteder som har blitt anmeldt¹¹⁵. De fleste anmeldelsene er av enkeltstående dansegallaer og dansefester som arrangeres i idrettshaller, på samfunnshus og høyfjellshoteller, men også dansefestivalene og «dansecruisene» som arrangeres på båtene som går fra Norge til Danmark og Kiel blir vurdert av De Danseglades anmeldere. Det varierer hvor mange arrangementer som er anmeldt i hvert nummer av bladet, men typisk er det fire til seks sider av hver utgave som fylles med vurderinger av ulike dansesteder. Flere av arrangementsstedene er anmeldt flere ganger i de fire årgangene som jeg har analysert. Dette gjelder særlig de største og mest populære arrangementene, som festivalene og enkelte andre store dansegallaer som er faste begivenheter i danseåret. I tillegg til anmeldelsene som kommer på trykk i papirutgaven av

¹¹⁵ Se vedlegg 4 for oversikt over hvilke dansearenaer og spillesteder som er anmeldt i De Danseglade, i årgangene 2008-2011.

bladet De Dansegilde, legges det også ofte ut saker på nett fra de samme arrangementene, med utfyllende omtaler og bilder av dansebandartister og dansende par.¹¹⁶

Det er mange sider ved dansearrangementene som blir gjenstand for vurdering når de anmeldes i De Dansegilde. Følgende tabell er en oversikt over hvilke kategorier som vanligvis inngår i anmeldelser av dansebandarrangementene:

Kategorier, dansegalla/dansefest	Kategorier, dansefestivaler
Partyfaktor	Innsjekk
Priser	Trivselsfaktor
Servering	Vertskap/vakthold
Inneklima	Mat/drikke/servering
Dansegulv størrrelse	Campingplass og organisering
Dansegulv underlag	Scener
Sanitær og renhold	Dansegulv størrrelse
Atmosfære	Dansegulv underlag
Vakthold	Lyd
Lyd	Toaletter/sanitær/renhold
Parkeringsforhold	Sikkerhet på festivalcamp/brann etc.
Helhet	Priser
	Konklusjon

Tabell 3 Kategorier i anmeldelser av dansebandarrangementer i De Dansegilde, årgangene 2008-2011.

I forbindelse med hvert arrangement og hver anmeldelse vies alle kategoriene i tabellen over egne kommentarer med påfølgende terningkast, før det til slutt gis et endelig terningkast for arrangementet som helhet. Generelt gir kategoriene et slående materielt inntrykk. Det er først og fremst arrangementsfasilitetene som vektlegges her, idet man gir egne terningkast til for eksempel inneklima, renhold, priser, vakthold og parkeringsforhold. Dansegulvets kvalitet er også spesielt viktig når dansebandarrangementer skal vurderes, siden dansegulvet er viet to vurderingskategorier; én for dansegulv underlag og én for dansegulv størrrelse. Dette står i kontrast til plassen som vies til selve dansebandmusikken i arrangementsanmeldelsene; for musikken får ikke kvalitetsvurdering i en egen kategori med terningkast her. Selv om musikken implisitt kommenteres når det gis vurderinger av forhold som lydnivå, stemming

¹¹⁶ Se nettsiden til De Dansegilde, www.dd.no, for eksempler på nettsaker om dansebandarrangementer. Se også avhandlingens kapittel 4 for mer om den virtuelle dansebandkulturens betydning for opprettholdelsen av feltet.

eller partyfaktor (det kan for eksempel stå ting som at dansebandene lagde «topp stemning» eller «det var fullt på golvet med en gang musikken starta» eller lignende), går man ikke inn på estetiske kvalitetsvurderinger. I anmeldelsene av dansebandfestivalene er det riktignok en egen kategori kalt *scene* – men her er det også mest praktiske sider ved sceneforholdene som vurderes, som for eksempel om det var nok plass foran scenen til alle som ville høre og danse, eller om det var sitteplasser til alle i nærheten av scenen.

Det er imidlertid ikke slik at selve dansebandmusikkens og dens kvaliteter ikke er gjenstand for diskusjon i feltet som sådan. Både blant informantene mine og i De Danseglade diskuteres musikken, for eksempel i intervjuer med musikere og band, eller i anmeldelser av nye dansebandplater. En stor del av feltarbeidet mitt har også dreid seg om å høre på ulike danseband og snakke med folk om hvilke band de liker og ikke liker, og om hva det er som gjør dansebandmusikk til god eller dårlig musikk. Dette skal jeg komme nærmere tilbake til i neste kapittel, som handler om kvalitetsforståelser i dansebandfeltet. Her er det likevel grunn til å reflektere over hvor viktige vurderinger av selve arrangementsfasilitetene ser ut til å være for etableringen av distinksjonene i feltet. Deltakernes vurderinger av sanitærforhold og parkeringsfasiliteter framstår som minst like relevante innganger til dansebandfeltets verdier som tilslutningen til visse estetiske konvensjoner framfor andre. Distinksjonene som beskrives i tilknytning til de sosiale og materielle omgivelsene som dansebandmusikken framføres i relasjon til, er således helt avgjørende empiriske kilder til å forstå dansebandfeltets sosialitet og estetikk.

De som skriver danseanmeldelsene, er noen ganger De Danseglades faste journalister, men ofte er anmelderne representanter for dansefolket fra forskjellige steder i landet. Disse anmelderne er som regel over gjennomsnittlig opptatt av dansing og dansefasiliteter, følgelig blir dette også sterkt vektlagt i vurderingene de gjør. Anmeldelsene av dansebandarrangementene er altså skrevet ut fra et bestemt ståsted i dansebandfeltet, nemlig fra de som har dansing som sin hovedgeskjeft når de er til stede på arrangementene. Det finnes også andre stemmer i feltet; i forrige kapittel nevnte jeg for eksempel «fansen» og «tjoho-erne» som to andre kategorier dansebandpublikum. For disse aktørene er det ikke nødvendigvis dansegulvets størrelse og kvalitet som er det viktigste for å kunne få en god opplevelse på dansebandarrangementene. Men selv om de tekstlige anmeldelsene i De Danseglade er skrevet fra et nokså entydig danseperspektiv, og til tross for at det kan være uenigheter internt i dansebandfellesskapet knyttet til visse sider ved arrangementene, er det

som vi skal se likevel mange av momentene som omtales i tekstene som også går igjen i utsagn fra andre ståsteder i feltet.

Anmeldelsene av dansesteder og arrangementer er også en datakilde som synliggjør dansebandfeltets geografi. Geografi og lokalisering noe som forstås som distingverende sider ved et felt. Både den geografiske beliggenheten til arrangementsstedene som er anmeldt, og hvilke typer lokaler arrangementene foregår i, sier noe om dette feltets distinksjoner. Dansegallaer og dansefester arrangeres i idrettshaller og samfunnshus, i parker, på messeområder og andre utearenaer, gjerne beliggende i nærheten av en campingplass. Også på høyfjellshoteller og cruisebåter foregår det dansebandarrangementer. Det er med andre ord ikke i kulturhus, på etablerte scener eller andre typiske konsertsteder at dansebandmusikk framføres og danses til. Arrangementslokalitetene er videre geografisk lokalisert i distrikts-Norge, i mindre byer og på små steder. Det arrangeres for eksempel ikke mange dansegallaer i Oslo eller i andre norske storbyer. Flertallet av anmeldelsene er fra arenaer i Sør-Norge, men det foregår dansebandarrangementer over hele landet. Sosiologen Per Mangset (1998b, 2013) beskriver det norske kulturfeltet som svært sentralisert, med et klart skille mellom det kunstneriske sentrum og periferien. Oversikten over hvor aktiviteten i dansebandfeltet foregår er en slående kontrast til beskrivelser av hvor den mest anerkjente kulturaktiviteten i det norske kulturfeltet foregår (jf. Danielsen, Arild 2006, Heian mfl. 2008, Mangset 1998b, 2013).¹¹⁷

Verken stedene det arrangeres dansebandarrangementer på eller lokalene de arrangeres i, tilhører kulturfeltets anerkjente arenaer for kulturproduksjon. Den geografiske kartleggingen av dansebandfeltets arenaer basert på omtalen i De Danseglyde understreker dermed andre forskeres påstander om at dansebandmusikkens produksjon og konsumpsjon befinner seg i en bestemt del av kulturfeltet, det vil si i en posisjon langt unna der de mest anerkjente formene for musikalsk aktivitet foregår (Arrakhi mfl. 2002, Ernstsén 2013, Nærland 2007, Trondman 1999). Den norske dansebandmusikken har også en relasjon til den svenske dansebandmusikken. Av de 122 arrangementsstedene som er vurdert i De Danseglyde, er det imidlertid bare to svenske arenaer inkludert (jf. vedlegg nr.4). Dette indikerer at selv om norsk dansebandmusikk historisk og estetisk sett har visse likhetstrekk med svensk

¹¹⁷ Mangset skriver blant annet at «de institusjonene som forvalter mest symbolsk makt på kunstfeltet, er gjennomgående lokalisert til sentrale geografiske strøk, i Norge særlig til hovedstaden» (2013:29). Han påpeker at det er rimelig å karakterisere dette som «en systematisk ulikevekt i symbolsk makt på kunstfeltet mellom sentrum og periferi: De mest prestisjetunge kunstinstitusjonene, de mest feirede kunstnerne, de mest autoritative kritikerne, de viktigste kulturfinansieringskildene og de tyngste kulturpolitikkerne befinner seg alle i sentrum, helst i hovedstaden» (samme sted).

dansebandmusikk, er ikke de sosiale praksisene til det norske dansebandpublikummet særlig orientert mot svenske forhold. Det er de norske dansebandfestivalene og dansebandarrangementene som er hovedsaken når arrangementer vurderes og omtales av feltets toneangivende mediemagasin De Danseglade.

5.2.1 I danselokalet

Hva er det så mer konkret som må til for at et arrangement skal få terningkast fem eller seks i De Danseglade? Hva er det som må være på plass for at man skal føle seg velkommen og godt tatt imot? Hvordan skal arrangementsfasilitetene være, og hva bør stå på menyen?

Lokalene som dansebandarrangementene avholdes i er som regel arenaer der det vanligvis ikke arrangeres kulturelle tilstelninger som dans og/eller konserter. Ofte er det idrettshaller og forskjellige utearenaer som parker eller messeområder med telt og midlertidige scener som er arenaen for arrangementene. For at arrangøren skal få gode skussmål fra De Danseglade, er det derfor viktig at lokalitetene (som i de fleste tilfeller i utgangspunktet ikke er tilrettelagt for dansearrangementer) blir gjort så stemningsfulle som mulig, slik at de som kommer dit kan «kose» seg og få en «trivelig» og/eller «hyggelig» kveld.¹¹⁸

Én måte å lage god stemning på er å pynte opp lokalene på forskjellige måter. I anmeldelsene beskrives gjerne pynten og stemningen i danselokalet under kategorien «atmosfære». Typiske utsagn om atmosfæren kan handle om at pynten er «enkel», men at den likevel skaper «koselig» eller «intim» stemning. I en anmeldelse heter det for eksempel at det var «kjempstemning hele kvelden. Hallen var meget fint pyntet med hvite duker, roser og lys på bordene» (De Danseglade nr. 6/2010, s. 38). Levende lys og duk på bordene er gode grep for å få den rette stemningen. Ekstra gode skussmål gis til arrangører som varter opp med ordentlige tøyduker og ekte blomster. Papirduker og telys er i minste laget av hva man kan forvente, og ett arrangement får terningkast 3 for atmosfære med denne begrunnelsen: «Lite pyntet. Servietter og te-lys på bordene». Noen ganger skaper imidlertid omgivelsene i seg selv god stemning. Da er det ikke nødvendig med ekstra pynt. Et utearrangement beskrives for eksempel slik: «Da det var utefest så var det ikke pyntet med duker og lys på bordene, men parken ligger flott til i idylliske naturomgivelser» (De Danseglade nr.4/2012, s. 25). Hvis det bare er nok «trivelige» folk til stede på dansen, kan også atmosfæren bli god til tross for

¹¹⁸ Ord og uttrykk som står i anførselstegn er empiriske begreper som brukes av feltets egne aktører, enten i anmeldelser, tekster eller i feltsamtaler og intervjuer. Som i dette tilfellet er det flere ord og uttrykk som brukes så ofte og av så mange at det ikke er hensiktsmessig å henvise til én spesifikk kilde.

mangel på pynt, jf. følgende sitat fra en dans i Trøndelag: «Ingen pynt, men de fleste Selbygg¹¹⁹ er så blide og trivelige at det veier opp» (De Danseglade nr. 5/2008, s. 34).

Lyssettinga i danselokalet har også betydning for stemningen: Levende lys er bra på bord og i sitteområder, mens lyskastere rettet mot dansegulv og scene helst ikke må gi «kald», men «varm» belysning. En dansegalla får trekk i vurderingen fordi «en vindusrad med sterkt utelys var sjenerende» (De Danseglade nr. 3/2011, s.35), mens en annen galla får terningkast 3: «Ingen atmosfære i hallen. Manglet lyssetting. Kun te-lys på bordene er for lite» (De Danseglade nr.1/2009, s.35). For å ha det «trivelig» er det en forutsetning at man må kunne snakke med dem man sitter sammen med, så det er også viktig at lyden fra scenen holder seg på et visst nivå. Lyden må ikke være så høy at man ikke hører hva vokalistene i dansebandene synger om, eller så høy at det blir umulig å kommunisere med de man sitter og «koser» seg sammen med. Noen av De Danseglades anmeldere har desibelmåler med seg for å sjekke nivået på lyden, og det er ikke uvanlig at de eller andre tilstedeværende gir beskjed til lydteknikerne om at lyden må dempes underveis i arrangementet, hvis den generelle oppfatningen er at lyden er for høy. Grunnen til at «inneklimate» er en egen kategori i danseanmeldelsene har sammenheng med at det særlig er fasilitetene for dans som vurderes her. Når man danser blir man varm og svett. Derfor er det viktig at rommet det danses i har passe temperatur og gode luftemuligheter. Anmelderen gir 3 på terningen når det er «varm og tung luft på dansegulvet, og uten muligheter for å luften», mens når inneklimate er «luftig og godt, ikke for varmt», da blir det terningkast 5 (begge sitatene er fra De Danseglade nr. 3/2011, s. 34 og 35).

I anmeldelsene av arrangementene legges det stor vekt på å vurdere renslighet og orden. Det må være rent og ryddig i danselokaler og i tilknytning til sanitæranlegg. Det må for eksempel ikke flyte av papir og søppel på bord eller benker, det må være varmt vann i kranene og toalettene må holdes rene. Typiske uttalelser i anmeldelser om dette kan for eksempel være som disse: «Det er pent og rent overalt og ansatte er flinke til å rydde vekk fra bordene», eller «doene kunne vært bedre ryddet, ellers var det rent og i orden» (De Danseglade nr. 4/2012, s. 24). Det å ha det koselig og ryddig og ellers opprettholde ro og orden er også viktig utenfor selve danselokalet. På festivalene gjelder dette særlig for campingområdene. Der må det være god tilgang til toaletter og dusjer, og nok varmtvann til alle – dette kommenteres detaljert når festivalene får sin vurdering i De Danseglade. Dansefestivalen på Sel får for eksempel gode

¹¹⁹ Selbygg = person som kommer fra og/eller bor i Selbu, som er et sted i Sør-Trøndelag.

skussmål i 2008, fordi «renhold er upåklagelig, gode dusjmuligheter. Arrangøren var på allerten og ryddet stadig unna på bord» (De Danseglade, nr.4/2008, s. 16).

Et annet element som må være på plass for at et arrangement skal få god karakter, handler om ro, for det skal helst ikke være noe «bråk» på dansebandarrangementer. Vakholdet på arrangementene vurderes derfor også av De Danseglade. I danselokalet er vaktens viktigste oppgave å sørge for at uvedkommende holder seg unna dansegulvet, slik at man forhindrer «ølsøl» og «fuktproblemer» for de som danser. Dette var ikke tilfelle på et arrangement hvor vakholdet fikk terningkast fire med denne begrunnelsen: «Bedre vakhold ved dansegulvet hadde hindret ølsøl. Ellers var vaktene blide og hyggelige» (De Danseglade nr. 4/2012, s. 24). I beskrivelsene av vaktene og vaktens væremåte får vi flere hint om hvilke personlige egenskaper dansebandpublikummet setter pris på. Vaktene må blant annet være «hyggelige» og «omgjengelige» (jf. for eksempel tre av anmeldelsene i De Danseglade nr. 4/2008). De må behandle de tilstedeværende respektfullt og skikkelig, det vil si være «høflige» og «imøtekommende». Vaktene må ikke ha «militær væremåte», en mindre flatterende vaktegenskap som ble trukket fram i forrige kapittel. Lydmenn er en annen kategori personer som bør lytte til publikums tilbakemeldinger hvis arrangementet skal bli bra. For dem gjelder det å være lydhøre overfor dansefolkets ønsker om lavere lyd. Det er ikke bra hvis de oppfører seg «utilnærmelig og er konger med sine spaker» (De Danseglade nr.4/2011, s.19). Slike negative beskrivelser peker mot egenskaper ved folk som generelt mislikes i dansebandfeltet. Dette gjelder spesielt de som på en eller annen måte prøver å heve seg over andre eller prøver å framstå som bedre enn andre.

Anmeldernes vurderinger av dansearrangementene, slik vi har sett dem i det foregående, representerer et bestemt ståsted i feltet, nemlig kritikernes – eller det som Bourdieu vil kalle smakdommernes – perspektiv (1993). Gjennom beskrivelser av hva som er bra og mindre bra ved arrangementene, bidrar kritikerne til å skape visse forestillinger om hva som er god smak i dansebandfeltet, som også påvirker oppfatningene blant andre aktører i feltet. Anmeldernes smaksvurderinger er bidrag i den symbolske produksjonen av dansebandfeltets verdi- og kapitalformer, og de gjenspeiles også i utsagn fra andre ståsteder i feltet. Når arrangementer anmeldes, er det ifølge De Danseglade et klart pluss hvis arrangøren gjør noen ekstra grep for at folk skal føle seg godt tatt imot, for eksempel ved å prioritere noen fasiliteter foran andre. En av mine informanter, som først og fremst er en ihuga danser – men som også av og til er med på å arrangere dansegallaer – framhever nettopp dette, hvordan det å pynte litt ekstra er viktig for at arrangementene skal bli vellykkede og «trivelige»:

Pyntinga av hallen for eksempel. Det bruker vi utrolig mange tusen kroner på. [...] Normalt så ser vi jo det når vi reiser rundt litt selv, at.. det er jo hivd utover noen bord ikke sant, og klaska på en serviett på bordet, også et telys som brenner ut, også er det, that's it. Også sier jeg, så får du kjøpt deg lunka brus og kald pizza. [vi ler] Altså det er liksom.. vi føler vi vil være stikk motsatt. Vi bruker gjerne 10.000 på pynting. Og vi skal servere dem kald drikke og de skal få varm mat (sitat fra intervju med arrangør).

Dette er et av flere eksempler fra materialet mitt på hvordan elementer fra kritikernes vurderinger tas opp og reproduseres av andre aktører i feltet, på en måte som bidrar til å forsterke visse oppfatninger om hvilke distinksjoner som gjelder. De nitidige beskrivelsene av alle detaljene på dansebandarrangementene kan imidlertid forstås som å representere noe mer enn en tradisjonell kritikerfunksjon, slik vi finner den i andre deler av kultur- og musikkfeltet. For vurderingene av dansebandarrangementene som jeg har referert til her handler ikke så mye om å vurdere det estetiske uttrykket, selve dansebandmusikken. Fokuset er snarere på arrangementstekniske fasiliteter og praktiske forhold. Dette fører til at anmeldelsene nærmest får en test-aktig form, slik vi kjenner det fra forbrukerjournalistikk og forbrukertester. Arrangementsanmeldelsene fungerer som veiledninger til publikum, hvor de kan få tips om alt fra parkering og innelima – til hva som er god oppførsel og gode egenskaper å inneha som dansebandpublikummer.

Det kan gjøres ulike teoretiske fortolkninger av de empiriske beskrivelsene av danselokalene og dansearenaene. Det legges stor vekt på materielle og praktiske sider ved arrangementene når dansebandfeltets smaksdommere skal vurdere om de er gjennomført i tråd med gjeldende oppfatninger av hva som er godt og dårlig. Videre er et sterkt fokus på orden og renslighet til stede i diskursen om de vellykkede dansebandarrangementene. Det er en enkel og praktisk estetikk som råder når den rette stemningen skal etableres. Vi kjenner også igjen empiriske kategorier fra ritualanalysen i forrige kapittel, når ord som «kos», «hygge» og «ro» brukes for å beskrive den ideelle dansebandatmosfæren. Dette er en atmosfære som står i kontrast til den som inneholder «kaldt» lys, kald mat i utrivelige og/eller bråkete lokaler. Det foregår altså en utstrakt kategorisering av hva som er bra og ikke bra, av hva som er godt og dårlig. Denne kategoriseringen kan forstås som et ledd i etableringen av visse spesifikke smaksdistinksjoner i dansebandfeltet, men den kan også knyttes til generelle teorier om kulturell og sosial kategorisering.

Mary Douglas' klassiske studie av rent og urent (1966/1997:10ff) er for eksempel én mulig fortolkningsramme av den foregående empirien. Douglas viser hvordan det i alle kulturer og samfunn foregår en symbolsk orden gjennom ulike prosesser som leder fram til forskjellige former for eksklusjon og grensemarkeringer. Kulturell orden skapes, ifølge Douglas gjennom

en kontinuerlig kategorisering, hvor det foregår sortering og avgrensning av det som hører til og passer inn – i motsetning til det som ikke hører hjemme, det som *ikke* passer inn. Slik kan beskrivelser av hva som passer seg og ikke på dansebandarrangementene, også forstås som opptegning av noen symbolske grenser som skaper orden og struktur i dansebandfeltet, på samme måte som det ville gjort i ethvert kulturelt meningsunivers. Douglas prøver også å si noe om hvorfor noen sosiale grupper er mer opptatt av orden og det å skille ut «urenheter» enn andre. Hun hevder dette er spesielt utbredt i samfunn som mangler sterke institusjoner og tydelig styring, der det kulturelle systemets opprettholdelse avhenger av medlemmenes kollektive rituelle handlinger. Det sterke fokuset på orden og renhet i dansebandanmeldelsene kan fortolkes i lys av dette. Understrekingen av hva som passer seg og ikke passer seg på dansebandarrangementer blir særlig viktige for den kulturelle ordningsprosessen i et felt som dansebandfeltet, som ikke innehar like mange formelle institusjoner som andre deler av kulturfeltet.

Det er også nærliggende å knytte den foregående diskusjonen til Bourdieus nevnte analyse av den folkelige smaken, slik den beskrives i *Distinksjonen* (1995:186ff). Der trekkes det for eksempel fram at de som tilhører de folkelige lag, liker «rene og ryddige hjemmeinnredninger som er lette å holde i orden», og de ting man trenger, som for eksempel klær og møbler, skal helst være «enkelt», «praktisk» og «uten noe styr». Man bør «få mye igjen for pengene» når man gjør innkjøp, og dyrkingen av egenskaper som «renslighet» og «ærlighet» er sterk. I *Distinksjonen* knytter Bourdieu denne smaken – det han kaller «valget av det nødvendige» – eksplisitt til arbeiderklassens kulturelle vaner og forbruk (samme sted). Den norske antropologen Marianne Gullestads (2001a:99ff) beskrivelser av arbeiderklassevinnere hjemmeinnredning har også noen av de samme elementene i seg, idet hun forteller om hvordan bergenske husmødre innreder med tanke på at hjemmet skal oppfattes som koselig og varmt. Gullestad viser særlig hvordan fokus på orden, og det å ha det ryddig og rent hjemme er viktig for informantene hennes.

I forlengelsen av dette kan den sterke vektleggingen av at orden, renhet, kos og varme er viktige ingredienser på dansebandarrangementer settes i sammenheng med verdier og distinksjoner knyttet til et god *hjem*. De gode dansebandarrangementene speiler det gode hjemmet. Dette henger også sammen med analysen fra forrige kapittel, der jeg viste hvordan nettopp det å kunne «være seg selv» og «slappe av», på en måte som man ellers bare gjør når man er hjemme, beskrives som viktige elementer når den rette festivalstemningen skal oppnås. På dansebandfestivalene har de aller fleste festivaldeltakerne sine egne midlertidige

«hjem», i form av bobiler og campingvogner på festivalcampingen. I feltnotatene mine har jeg flere ganger kommentert hvordan disse midlertidige hjemmene er organisert. Jeg har særlig lagt merke til den slående likheten mellom alle deltakerne i forhold til hvordan de rigger seg til utenfor campingvogna. Et sted har jeg for eksempel skrevet at «det er slående hvor likt alle har det på [camping]plassen: bord, stoler, duk, kopper og glass, askebeget, grill, kaffekanne, vg, norsk ukeblad, se og hør» (feltnotat 13, s. 7). Et annet sted i feltdagboka mi står det at

utenfor alle campingvogner og bobiler er det bord og stoler, sittegrupper. Ofte blå eller grønne plastmøbler. Duk på bordet, gjerne rutete. Vase med blomster eller lysestake til pynt. Kaffekanne, askebeget, kaffekopper. Evt øl, grillmat. Radio eller musikkannlegg. Solstoler. Veldig pent og pyntelig. Ikke rotete eller sjuskete. Hvor henger de for eksempel våte klær og lagrer skitne kopper? Det må være inne i vogna (feltnotat 9, s. 2).

Orden i kombinasjon med enkel pynt er altså synlige elementer også på festivalcampingen, der det i likhet med inne i arrangementslokalet tilsynelatende tilstrebes å opprettholde en mest mulig hyggelig stemning uten for mye rot. Mine beskrivelser av hvordan man organiserer seg på campingen speiler på denne måten de sentrale elementene i anmeldernes vurderinger, samtidig som de viser til de sosiale distinksjonene knyttet til hjem og hverdagsliv som framstår som sentrale for feltet. Til tross for at den rituelle konteksten på dansebandfestivaler og dansegallaer er ekstatisk og utenfor det vanlige livet, er likevel verdiene som feires og bekreftes der nært knyttet til hverdagen; det er det folkelige hverdagslivets gode verdier som feires i dansebandritualet og som reproduseres av dansebandfeltets smaksdommere.

5.2.2 På tallerkenen

I tillegg til pynt og stemning er *mat* en viktig ingrediens i et vellykket dansebandarrangement. Særlig på dansebandfestivalene hvor dansebandpublikummet befinner seg i flere dager og inntar mange måltider, er maten sentral. Antropologen Claude Lévi-Strauss (1969) skriver at mat ikke bare er godt å spise, det er også godt å tenke med. I likhet med dansebandpynten er også dansebandmaten et symbol som kan fortolkes som uttrykk for dansebandfeltets distinksjoner. Hva står så på dansebandmenyen? Og hvilken betydning har maten for de tilstedeværende sin trivsel og hygge?

Arrangøren som ble sitert tidligere, ville ikke ha noe av at de skulle servere «lunka brus og kald pizza» til sine gjester; ifølge han er «kald drikke og varm mat» et minimum når det skal serveres mat på en dansegalla. Den samme informanten fortalte meg også mer om matserveringa på sine arrangementer:

Ja, mat og mat.. vi skriver nå restaurant på plakatene da. Nå fikk jeg en telefon i fjor: Jeg ser dere har restaurant, hva serverer dere? Er det mange retter å velge i? Ja, i utgangspunktet to retter da: Pølse, med og uten brød. [latter] Men etter det spørsmålet så tok jeg opp det i styret da, og jeg tror folk forventer mer enn det. Også ble det lagt opp til at vi skulle lage pizza. Og det var jo en suksess. Men det har litt med kapasiteten i hallen å gjøre. Det er egentlig litt for liten kapasitet til å være for omstendelig. Nå hadde vi selvsagt kunnet koblet inn en sånn, hva heter det, cateringfirma til å ha levert oss forskjellige typer mat da, men det er kanskje ikke det helt store. Det er litt viktig at de får seg en matbit, men ikke noe sånn treretters, det legger vi ikke opp til nei (sitat fra intervju med arrangør).

I følge min informant er det altså helt avgjørende at folket får seg en «matbit» når de er på dans, men det trenger ikke nødvendigvis være så avansert. Litt mer enn pølse med brød forventer man seg riktignok, men «sånn treretters» blir for «omstendelig» til at det lar seg gjennomføre på en dansegalla – som i dette tilfellet også arrangeres i en idrettshall med liten kjøkkenkapasitet.

Menyen på dansebandfestivalene er mer omfattende enn på dansegallaer som varer bare én kveld. Her er man til stede i flere dager, og man skal kanskje spise både frokost, lunsj og middag på festivalområdet. På festivalene jeg gjorde feltarbeid på i 2010 var det følgende menyer som gjaldt:

Mat og drikke meny	
<p>Fjoset (Hovedscene) <u>Åpen fra kl. 18:30 - 02:00</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Hamburger m/salat • Wienerpølse m/brød el. Lompe • Mineralvann • Øl • Vin (Rød og hvit) • Cider/Vikingfjord 	<p>Grillkiosk <u>Åpen fra kl. 18:00 - 02:00</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Hamburger m/salat • Bakt potet m/ skinke • Wienerpølse m/brød el. Lompe • Mineralvann
<p>Danselåven <u>Åpen fra kl. 19:00 - 02:00</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Mineralvann • Øl • Vin (Rød og hvit) • Cider/Vikingfjord 	<p>Mobil salgsvogn <u>På camping, fra kl. 09:00 - 13:00</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ferske bakevarer • Mineralvann • Sigaretter • Avis
<p>Slagerpub <u>Åpen fra kl. 21:00 - 02:00</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Mineralvann • Assortert utvalg med øl • Vin (Rød og hvit) • Cider/Vikingfjord 	

Figur 2 Meny Seljordfestivalen 2010

SEL I GUDBRANDSDALEN 13. – 18. JULI 2010
<p>Servering</p> <p>Festivalen byr på et meget godt utvalg i mat og drikke. Det serveres frokost, middag, kiosk- og grillmat, øl, vin, mineralvann alle dager.</p> <p>Frokost serveres kl. 0900-1200.</p> <p>Middag serveres fra kl. 1200.</p> <p>Kiosker og grill kl. 1200 – 0200.</p> <p>Meny middag:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Laks /potetsalat eller bakt potet • Lapskaus • Kjøttboller /potetstappe • Entrecôte med salat og bakt potet • Sommerkoteletter /potetsalat • Kyllinglår • Hamburger /pommes frites/salat • Stroganofgyte • Pommes frites • Grill- og wienerpølse • Biffsnadder • Pizza • Bakt potet

Figur 3 Meny Dansefestivalen i Sel 2010

På begge festivalene ble det servert typisk gatekjøkken- eller bensinstasjonsmat som pølser, hamburger og pommefrites – mens det på festivalen i Sel i tillegg stod norske middagsretter som lapskaus, laks og sommerkoteletter på menyen. Det står altså ikke mye eksotisk eller utenlandsk mat på menyen her, og festivalmenyene bærer heller ikke preg av å ha en økologisk eller «kortreist» matprofil, slik tilfellet er på flere andre populærmusikkfestivaler.¹²⁰

På dansebandfestivalene er serveringen av maten og rammene rundt måltidene minst like viktige aspekter ved maten som akkurat hvilke retter som står på menyen. På hjemmesida til dansefestivalen i Sel omtales for eksempel menyen på følgende måte:

Har du smakt maten? Godt gjort å lage noe så velsmakende i et teltekjøkken! Og godt utvalg, da! Her kan du variere middagsbestilling og småretter fra dag til dag! Når det ene trivelige måltidet er over, er det bare å glede seg til neste dags middag.. (Bare ikke Ole Ivars kommer med den der «nei, så tjukk..») Og så mye kjentfolk du treffer i matteltet! Her møtes gamle og nye venner, slapper av, stresser ned, og bare koser seg, rundt et måltid eller over en pils!.. og så treffer du sikkert noen av artistene også..¹²¹

I beskrivelsen av maten i sitatet over ser vi hvordan det i tilknytning til måltidene også fokuseres på stemning og trivsel blant venner og kjente på dansefestivalen. Det å spise godt i de riktige omgivelsene bidrar til at folk kan «kose seg», det som for mange er selve hovedmålet med å reise på dansebandfestival. Det er heller ikke tilfeldig at det kommenteres her at man kan risikere å møte dansebandartister i matteltet. I dansebandfeltet er relasjonen mellom publikum og artister basert på et element av nærhet; dette ble omtalt i forrige kapittel om festivalritualene, og i neste kapittel skal jeg gå ytterligere inn på hvordan det å opprettholde et nært forhold til sitt publikum er helt avgjørende hvis man skal lykkes som dansebandartist i Norge.

Den eksplisitte referansen til dansebandet Ole Ivars og en Ole Ivars-låt i sitatet på hjemmesida til Dansefestivalen i Sel er et interessant poeng her. Dansebandlåta «Nei, så tjukk du har blitt», som er skrevet av Ole Ivars-bassist William Kristoffersen, er en av de mest kjente dansebandlåtene i Norge, også for folk som ikke er en del av dansebandfeltet. I låtteksten beskrives en person som stadig får kommentarer og spørsmål om sin økte vekt:

Jeg elsker livets goder, og er litt for glad i mat. Jeg burde vel mosjonert litt, men jeg er nok litt for lat. Og med litt for mange kilo, blir jeg ganske ofte lei. For samma hvem

¹²⁰ Øyafestivalen i Oslo og Kartfestivalen på Gvarv i Telemark er for eksempel to populærmusikkfestivaler hvor servering av økologisk mat inngår som en viktig del av profilen til festivalene, jf. www.oyafestivalen.com og www.kartn.no.

¹²¹ Sitat fra nettsida til Dansefestivalen i Sel, jf. <http://dansefestivalen.no/hXGZyS3df13c.7.idium>

jeg treffer så skal dem fortelle meg: *Nei - så tjukk du har blitt. Ja, du har pina deg lagt på deg gitt. Også du som var tynn som ei høvelflis, nå har du blitt feit som en julegris. Nei - så tjukk du har blitt. Nå må du pina deg slanke deg litt. Har du det bra, åssen står det til, det var lenge siden sist.* Jeg trøster meg med en ting, jeg kan slanke bort litt fett. Det er mere synd på dem som er født med for lite vett. Så til deg som sleng med leppa. Det kan kanskje lønne seg - å finne et anna tema, når du tenkte å si til meg: *Nei - så tjukk du har blitt osv.*¹²²

Denne låta og teksten var tema for en av episodene av NRKs tv-serie Landeplage¹²³, hvor programleder Ivar «Ravi» Johansen forsøker å avdekke hvorfor akkurat denne Ole Ivars-låta har blitt så populær blant folk i Norge, både innenfor og utenfor dansebandfeltet. I tv-programmet hevder blant annet sosialmedisiner Per Fugelli at låtteksten kan forstås som et folkelig opprør mot slankehysteri og perfektjonsangst. Fugelli mener sangen formidler at man skal la folk være i fred, slappe av og kose seg med den maten de vil, og at Ole Ivars gjennom denne sangen bidrar til å reise folkevettet og si at folk må få leve livet sitt som de vil og være glade i den kroppen de har. Programlederen konkluderer til slutt med at det implisitt i dansebandlåta kommer en beskjed fra grasrota til kultureliten om at «vi gir blanke i dere! Hold på med hva dere vil – vi nyter livet og har verdiene våre i behold!».¹²⁴ Når Dansefestivalen i Sel eksplisitt trekker denne låtreferansen inn i markedsføringen av maten på festivalen, kan en mulig fortolkning av det være at festivalen også ønsker å kommunisere noe lignende som Fugelli er inne på, nemlig at her kan man kose seg med den maten man vil – uten å bekymre seg for hva eventuelle utenforstående måtte mene om hvordan man ser ut og hva man spiser. Samtidig som sentrale feltverdier knyttet til avslapping og kos kommer til syne i markedsføringen av menyen, signaliseres man også implisitt en tilhørighet til en viss del av den norske befolkningen gjennom referansen til Ole Ivars. Folk som ikke liker Ole Ivars, de som tilhører kultureliten og «tror de er noe», vil kanskje ikke trives like godt i matteltet på Sel som de som tilslutter seg de folkelige verdiene og idealene som gjelder i dansebandfeltet.

Matretten som min informant refererte til innledningsvis; «pølser med og uten brød» – er en klassisk dansebandrett, også for dansebandmusikerne. I påsken 2011 ble bandmedlemmene i Ole Ivars intervjuet om sine spisevaner, i ukebladet Her og Nå. Der står det at

Gjengen i Ole Ivars var ikke vanskelige å be da Her og Nå ønsket å sjekke formen på medlemmene i dansebandet, etter snart 50 år på landeveien – hvorav flere av årene i pølsekjø rundt på landets bensinstasjoner. [...] -Vi er ferdigslanket! Smiler han

¹²² Utdrag fra teksten «Nei, så tjukk du har blitt», skrevet av William Kristoffersen. Videoen til låta (inkludert teksten) kan ses og høres her www.youtube.com/watch?v=P01hRhD0NGQ&feature=related.

¹²³ Se [Landeplage 5:8 - Nei, så tjukk du har blitt - Sesong 2 - Landeplage - NRK Nett-TV](#)

¹²⁴ Sitat fra programlederen i tv-programmet, se referanse i forrige fotnote.

[William Kristoffersen] fornøyd, og forklarer at samtlige medlemmer har vært igjennom en rekke vektreduserende programmer i årenes løp. De har virket, alle sammen. Men da de har ansett seg som ferdig slanket, har de stilt seg i pølsekø igjen, og kiloene har kommet tilbake. [...] - Er det noe vi virkelig har kunnskap om, så er det pølser! Mener William, Arne Willy og Tore. [...] - Pølser går ned på høykant, jeg blir aldri lei! Bedyrer Tore Halvorsen.¹²⁵

I en reportasje i Telemarksavisa om forberedelsene til Seljordfestivalen 2008 fokuseres det også på pølser. Der kan man lese følgende om hvordan arrangøren forbereder seg til storinnrykk av opp mot 20.000 danseglyde besøkende:

Med så mange besøkande gjeng det også mykje mat. Til årets festival er det bestilt eit tonn wienerpølser. I fjor gjekk det 800 kilo av dei og 750 kilo hamburgerar. - Det er wienerpølse-generasjonen som kjem på Seljordfestivalen. På Countryfestivalen et publikum meir hamburgerar. Der gjekk det unna 1110 kg med hamburgerkjøtt i fjor, seier Tellef Soløs som er serveringsansvarleg.¹²⁶

Dansebandpublikummet på Seljordfestivalen er altså et pølsepublikum. Dette i motsetning til publikum på Countryfestivalen, som spiser mest hamburgere.¹²⁷

I eksemplet fra Telemarksavisa står vi overfor en viktig distinksjon i dansebandfeltet som handler om noe mer enn selve menyen: Skillet mellom pølser og hamburgere representerer her skillet mellom danseband og country. Dansebandpublikummet er som vi vet opptatt av å skille seg fra publikumssegmentet som går på countryfestivaler. Dette kommer også klart fram i informantenes diskusjoner om festkultur og drikking av alkohol: På den ene siden skal man ikke være for «fin» på det (for eksempel drikke dyre drikkevarer eller drikkevarer som oppfattes som «fine»), men man må heller ikke lage bråk, være rølpete – eller bli så full at man ikke er i stand til å danse – alle negative egenskaper som dansebandpublikummet assosierer med de som går på countryfestivaler. På denne måten ser vi hvordan dansebandfeltets publikummere etablerer en fellesskapsforståelse gjennom distingvering til andre kategorier kulturpublikum. Her er det ikke den såkalte «kultureliten» man trekker grenser til, men til countrypublikummet.

Mat er også med i vurderingen når magasinet De Danseglyde anmelder dansebandarrangementer. Vurderingen som blir gjort av dansebandmenyene må forstås i sammenheng med situasjonene som maten spises i. På festivalene er det sommer, ferie og fest, dette tilsier at man kan skeie litt ut og unne seg noe ekstra godt, noe man ikke spiser hver dag.

¹²⁵ Sitat fra Her og Nå, nr.16/2011, se www.ole-ivars.no/?mid=1003&pid=1118&mod=7&art=6658

¹²⁶ «Klare for storinnrykk på Seljordfestivalen», Telemarksavisa, 30.06.08.

¹²⁷ For en ytterligere diskusjon av nordmenns forhold til «det å spise og servere en pølse», se også Døving (2003:242ff).

Samtidig skal det være lettvent og praktisk å spise, for man spiser gjerne i campingvogna, eller man trenger en kjapp matbit innimellom slagene på dansegulvet. Av den grunn fokuserer De Danseglades anmeldere mye på tilgjengeligheten til maten og omgivelsene som maten serveres i og spises i, og det er like gjerne prisen på maten og betjeningen som serverer den som vurderes, som akkurat hvilken mat som står på menyen. I vurderingen av Seljordfestivalen 2011 heter det for eksempel at: «Servering ute av en enkel men variert meny. [...] Ingen behøver å forlate området sulten» (De Danseglade nr. 4/2011, s. 19). I anmeldelsen av Dansefestivalen i Sel i 2012 får kategorien «mat/drikke/servering» terningkast 4 med følgende begrunnelse:

Flere barer, både inni og utenfor storteltet, i matteltet og ved Tunet. I matteltet fikk man kjøpt ulike middagsretter, samt hamburgere, pømmes frites, pølser og bakt potet. Ved Tunet var det enkel servering av pølser, pizza stykker og vafler. Maten er både velsmakende og delikat, men porsjonene små. Til tider altfor lang ventetid på mat. Også til tider lang kø for kjøp av drikke, spesielt i storteltet. Siste kvelden gikk man tom for noen typer brus, samt ketchup (De Danseglade nr. 4/2012, s. 11).

Det som trekker ned i den siste anmeldelsen er køen for å få kjøpe mat og den påfølgende lange ventetiden for å få tak i noe å spise. Tilgjengeligheten til maten må altså være god, og selv om maten er enkel må det være nok av den. Alle som er på festivalen skal bli mette, så porsjonene bør være store nok. Andre typiske positive vurderinger av mat og servering på dansebandarrangementer kan for eksempel se slik ut:

- «To serveringssteder, med hyggelig personale, lite kø» (De Danseglade nr. 3/2010, s. 47).
- «Godt, og rikelig med mat. Rikelig utvalg i baren, og mugge med vann stod på bordene» (De Danseglade nr. 3/2010, s.46).
- «Oversiktlig og bra meny, koselig betjening» (samme sted).
- «Pølser/brød, kaffe og brus. Trivelig betjening» (De Danseglade nr. 5/2011, s.31).
- «Flere steder med servering, og man møtte blide hyggelige mennesker alle steder, enten det var i restauranten eller ved en bardisk» (De Danseglade, nr. 6/2008, s. 16).

Prisene på maten kommenteres også i anmeldelser, ofte i relasjon til inngangsprisen på arrangementet. Det kan for eksempel stå at «340 kr i inngang er litt dyrt, men kioskspriser helt ok!», «rimelige priser både på inngang, drikke og mat» eller «greie priser i kiosk» (De Danseglade nr. 6/2008, s. 16, 18 og 19).

Det er ikke nødvendigvis er menyens innhold som er det viktigste, konteksten som maten inntas i er også av stor betydning på dansearrangementer. Det er for eksempel et pluss at maten serveres av folk som er «hyggelige», at den er lett tilgjengelig, og at den ikke koster for mye. Selv om anmelderne i De Dansegylde ofte gir positive skussmål, er det delte meninger om dansebandmaten blant mine informanter: På en festival jeg var til stede på, var det for eksempel en av danserne som sa til meg at «festivalmaten er pyton! Bare fett og dårlig stekt mat». Hun og de andre hun reiste sammen med, valgte derfor å kjøpe seg middag andre steder enn på festivalområdet, som oftest på en av restaurantene på nærmeste tettsted.

Til tross for noen nyanser i matempirien, bidrar likevel fortellingene om dansebandmenyen til å ramme inn dansebandfeltets smaksfellesskap. Det er lett å kjenne igjen flere av begrepene som ble brukt for å beskrive pynten og stemningen på dansebandarrangementene. Vi kjenner også igjen vektleggingen av at folk på dansebandarrangementer bør være «blide» og «hyggelige», også de som serverer mat. Igjen er det nærliggende å vise til Bourdieu (1984/2010, 1995) og hans analyser av arbeiderklassens forhold til mat og måltider. Der beskrives den folkelige smaken generelt som «vaner og virksomheter hvor en søker det 'praktiske' og avviser 'tilgjorthet' og 'styr'» (1995:194). I dansebandfeltet foretrekker man også noe «enkelt» i stedet for «treretters». Og man vil helst ikke at maten skal koste for mye; man vil «få maksimal 'effekt' for en minimal pris», som Bourdieu omtaler det (1995:195).

Andre studier av mat- og spisevaner i Norge har også vist at det er sosiale og klassebaserte forskjeller i nordmenns kosthold (se for eksempel Bugge 2010, Bugge og Døving 2000, Bugge 2005, Bugge og Lavik 2007, Døving 2003). I likhet med Bourdieu viser for eksempel Bugge (2010) hvordan smak henger sammen med avsmak, og hvordan det å markere avsky eller intoleranse for andres smak er en like viktig forskjellsmarkør som det å uttrykke hva man selv liker å spise. Bugge refererer i den sammenheng til en britisk studie (Warde og Martens 2000) hvor folk med lav utdanning og inntekt viste sterk aversjon mot folk som tilbereder finere middagsselskaper og gourmetmåltider.¹²⁸ De empiriske beskrivelsene av menyer og

¹²⁸ Vigdis Hjorths skjønnlitterære beskrivelse av sosiale forskjeller mellom ulike måltidsmønstre og matvaner i boka «Hjulskift» (2007) er et annet eksempel på hvordan smaksdistinksjoner knyttet til mat og måltider kommer til uttrykk i det norske samfunnet: For kontrasten er stor mellom gourmetmiddagen som hovedpersonen Louise – som er litteraturprofessor – spiser sammen med sine akademikervener i Oslo, og bilselgerkjærestens venners-vennersfest på et samfunnshus i Skien i Telemark. På sistnevnte fest er det «dekket et hesteskoformet bord, pyntet med papirduker og lønneblader og servietter satt opp i glassene som blomster. Gryterett på papptallerkener og salat med kinakål og thousand island-dressing, utmerket alt sammen. Alle har med seg hvert sitt drikke, hun drikker øl, han drikker konjakk som vanlig, og de blir i godt humør» (2007:177). Den andre middagen er en seksretters som spises i ei «smakfull» stue på Grünerløkka: «På tallerknen ligger allerede første forret, en parmaskinke med melon og et slags bær, dandert som det kvinnelige kjønnsorgan. [...] Så får de kamskjell med ostesaus og en hvitvin fra Prega. [...] Så får de hvitløksfrittete scampi med ruccola og en hvitvin

måltider på dansebandarrangementene bidrar til å tydeliggjøre dansebandfeltet som et felt hvor typiske folkelige smaksdistinksjoner gjør seg gjeldende. Analysen av mat, menyer og måltider gir videre gjenklang både i Bourdieus allmenne analyse av distinksjoner, og i mer spesifikke analyser av norske forhold knyttet til mat, smak og klasse.

Metodeekskurs: Forbudt med drikke på dansegulvet

I likhet med mat kan også *drikke* forstås som et kulturelt symbol med distingverende betydning for sosiale fellesskap (jf. for eksempel Bourdieu 1984/2010, Bugge 2010, Douglas 1987, Døving 2003). Drikkevarenes betydning for dansefestivalritualet og dansebandfellesskapet føyer seg inn i fortellingene om maten og pynten. Det er bestemte drikker det er akseptabelt å drikke, på visse steder og på visse tidspunkt. Og det er bestemte måter å drikke på som gjelder for de ulike deltakerne i feltet. Alt dette kan forstås som uttrykk for dansebandfeltets smaksdistinksjoner.

Dansegulvet er et sted hvor reglene for både drikking og oppførsel framstår som spesielt strenge. Dette fikk jeg som forsker på feltarbeid også erfare. Alle som har gjort deltakende observasjon, vet at dette innebærer mange timer med venting og dødtid. Selv om mitt feltarbeid foregikk på arrangementer og arenaer som var forholdsvis fortettet med aktivitet, og som innebar en konstant strøm av forbipasserende mennesker som potensielt kunne bli mine informanter, var det likevel ganske mange kjedelige timer hvor jeg gikk rundt for meg selv og enten ventet på noen jeg hadde avtalt å møte, eller prøvde å få kontakt med folk jeg så langt ikke hadde snakket med. På dansebandfestivaler er det ikke så mange som går rundt alene på denne måten, for man drar som oftest dit enten sammen med dansepartneren sin eller med venner eller andre som man deler interessen for dansebandmusikk med. På festivalcampingen er det litt rart å gå rundt helt alene, og det å sette seg ned alene ved et av de mange langbordene som opplagt er beregnet på venner og store sosiale lag var heller ikke alltid så fristende for meg.¹²⁹

Et sted jeg ofte tilbrakte ensomme ventetimer, var på den fremste delen av dansegulvet, rett ved scenekanten. Som beskrevet tidligere er det der fansen til det dansebandet som til enhver tid står på scenen, samler seg. Fansen framstår vanligvis som en mer blandet forsamling

fra Toscana. [...] Det neste de får er ovnsbakt lam med linser. Lammene har gått i ukevis på Færøyene og beitet på verdens feteste gress og kantarellene som er drysset over har vertskapet plukket selv i Tuddal, det er imponerende, det må innrømmes, uten ironi» (2007:154ff).

¹²⁹ Dette understreker ytterligere det jeg diskuterte i kapittel 4, om at livet på dansebandfestivalene er et sosialt liv, snarere enn et sted for individualisme. Det forventes at man skal være «sosial», blid og imøtekommende mot folk man treffer.

mennesker enn de som danser. Fansen er heller ikke nødvendigvis like tydelig inndelt i par og vennegjenger som de andre publikumsgruppene. Ved scenekanten – med oppmerksomheten vent mot artistene på scenen, blir det mindre lagt merke til at noen står alene, enn om man for eksempel som ensom forsker sitter alene ved et langbord som er beregnet på ti personer.

Foran scenen står det også mange med mobilene sine framme for å filme eller ta bilder av sine musikalske helter, så der kunne jeg også stå med min mobil – og kanskje notere litt feltnotater på den, uten at noen reagerte på at jeg skilte meg ut med en eller annen mystisk forskeraktivitet.

Som beskrevet i metodekapittelet var det ofte en utfordring å være forsker på jobb i en setting der de fleste andre er på fest og har ferie – eller i det minste har de fri akkurat den dagen eller helga de er på dansebandfestival, og der mange drikker alkohol. Det var et stadig dilemma for meg hva jeg skulle drikke, for på én side å bli inkludert i det sosiale fellesskapet, samtidig som jeg på en annen side skulle holde meg våken og tenke klart i mange lange feltarbeidstimer. I en av mine «pausestunder» foran scenekanten hadde jeg nettopp kjøpt meg en kopp kaffe. Jeg hadde vært ute lenge, var kald, og det var fint å stille seg inne i «Storteltet» foran scenen med den varme kaffekoppen. Det var tidlig på kvelden og en rolig stemning inne i teltet. På dansegulvet var det god plass og foran scenen stod det et par håndfuller mennesker. Jeg stilte meg sammen med dem, helt inntil scenen i den øverste kanten av dansegulvet. Plutselig var det noen som tok meg på skulderen. Jeg snudde meg og så rett opp på en av sikkerhetsvaktene. Vakten pekte først på kaffekoppen min, deretter på skiltet som hang på en stolpe ved kanten av dansegulvet: «Forbudt med drikke inne på dansegulvet», stod det på skiltet. Signalet hans var klart nok, jeg måtte se å komme meg vekk fra dansegulvet hvis jeg hadde tenkt å fortsette å drikke den kaffen. Det hele var ganske pinlig. Jeg fortet meg vekk fra sceneområdet og håpet ingen av mine kjente hadde sett meg. Jeg hadde mange ganger snakket med informanter som klagde på problemer knyttet til fukt og søling på dansegulvet. Jeg var imidlertid sikker på at dette handlet om alkohol, og at irritasjonen først og fremst var rettet mot folk som drakk øl foran scenen. Jeg var ikke beruset, ikke sølte jeg, og jeg stod helt stille. Men jeg hadde ikke sett skiltene hvor det eksplisitt ble meddelt at man ikke skulle ha med drikke inn på dansegulvet.

5.2.3 På dansegulvet

Det er altså ikke lov til å ta med noen form for drikke inn på dansegulvet. Dette gjelder både på dansebandfestivaler og på dansegallaer. Hvis du skal stå foran scenen, kan du ikke ha med deg verken vann, kaffe eller øl dit. Årsaken til drikkeforbudet handler først og fremst om

dansegulvet og dets kvaliteter. For at dansegulvet skal være godt å danse på, må det være glatt nok til at det blir «god gli» for danserne. Det er viktig at dansegulvet ikke er for trått. Fuktighet på gulvet er noe som gir tråhet. Det er på bakgrunn av dette at man forsøker å unngå at det søles eller skvettes noe fuktig på dansegulvet. Tiltakene for å beskytte dansegulvet mot fukt er mange. Et tiltak for å forhindre søling på dansegulvet er å lage fysiske skiller – for eksempel sette opp gjerder mellom dansegulvet og de områdene i danselokalet hvor man gjør andre ting, for eksempel der man kjøper mat og drikke eller sitter og slapper av når man ikke danser. I tillegg til å markere med fysiske skiller hvor grensene for dansegulvet går, settes det også opp skilt ved kanten av dansegulvet hvor det påpekes at det ikke er tillatt å ta med drikke inn på gulvet. Det var disse skiltene jeg ikke tok hensyn til, idet jeg vandret inn på dansegulvet med kaffekoppen min:



Figur 4 Mobilfoto fra Dansefestivalen i Sel 2010



Figur 5 Mobilfoto fra Dansefestivalen i Sel 2010

Når dansebandarrangementer omtales i bladet De Danseglade kommenteres alltid dansegulvets kvalitet. I anmeldelsene blir dansegulvet som nevnt gjort til gjenstand for to ulike vurderinger; ett terningkast blir gitt til dansegulvets *underlag* og ett terningkast blir gitt til dansegulvets *størrelse*.

Når det gjelder underlaget, må dansegulvet være glatt nok til at det er lett å bevege seg rundt på det. Det må også være jevnt, det vil si ikke ha skjøter, hakk eller nivåforskjeller som man kan snuble i. Siden mange arenaer som benyttes til dansebandarrangementer ikke er faste dansesteder har de fleste dansegulvene en midlertidig karakter; de er snekret eller skrudd sammen til hvert spesifikke dansearrangement. Det er svært viktig at dansegulvene er solid satt sammen, for skruer eller spiker som stikker opp av gulvet kan skade skosåler og føre til snubling, slik som på en dansegalla i Vestfold:

Dansegulvet begynner å bli noe slitt og var reparert. Desverre var det brukt for lange skruer som stakk ut på oversiden. De virket både som brems og skar opp sålen på danseskoene. Gulvet var innleid, og arrangøren fortalte at de hadde ligget hele kvelden i forveien og slipt ned skruer. Desverre hadde de oversett noen.¹³⁰

Fuktighet på dansegulvet med påfølgende gliproblemer for danserne gir negativ omtale, og «ølsøl» på dansegulvet er noe av det absolutt verste. Dansegulvets plassering i forhold til utsalgssteder for drikke er derfor avgjørende for dansernes tilfredshet: Baren(e) må helst ligge i bakkant av dansegulvet, slik at de som drikker øl, slipper å krysse dansegulvet med sine skummende halvliterer når de går mellom sitteplassene sine og baren. I De Danseglades anmeldelser kommenteres kategorien «dansegulv underlag» for eksempel slik:

DD 3/2011: «Gulvet var ifølge flere dansefolk til stede suverent å danse på, passe glatt og lite søling» - terningkast 6.

DD 6/2010: «Finerplater med glatt overflate, nokre merkbare skjøter, men stort sett godt å dansa på» - terningkast 4.

DD 3/2011: «Gulvbelegg som var meget trått, vi måtte strø gulvet ett par ganger selv» - terningkast 2.

DD 5/2008: «Grove plater som ble trå til tross for iherdige forsøk på å få opp glien på gulvet» - terningkast 3.

DD 5/2008: «Dessverre var det tillatt med drikkevarer på og nært gulvet. Søl på gulvet trekker ned!» - terningkast 3.

DD 5/2008: «Glatt og godt men dessverre for mye søl av øl foran scenen og i ytterkantene av gulvet. Resultat et fuktig seigt og trått gulv!» - terningkast 4.

¹³⁰ Sitat fra et referat fra en dansegalla i Vestfold, hentet fra De Danseglades nettsider, www.dd.no.

I sitatene over ser vi hvordan *gli* beskrives som en motsetning til *tråhet*, der søling av drikkevarer er én kilde til trått og fuktig dansegulv, mens skjøter og grovt underlagsmateriale er en annen.

Når det gjelder dansegulvets størrelse, er det avgjørende at dansegulvet er stort nok til at alle som vil danse får plass nok. Som regel er dansegulvet i seg selv stort nok til at de fleste dansere kan befinne seg der på samme tid. En utfordring for danserne er det andre tilstedeværende publikummet, nemlig fansen, de som i forrige kapittel ble omtalt som «de stående». Dette er publikum på dansebandarrangementer som ikke danser. Deres interesse er først og fremst å høre på og se på dansebandene som står på scenen. «De stående» står som vanligvis foran scenen og «digger» musikken, slik for eksempel publikum på andre pop- og rockekonserter gjør. For dansefolket kan det være irriterende at halve dansegulvet «okkuperes» av de stående, slik at dansefolket «fortrenges». For at det ikke skal oppstå konflikter mellom de dansende og de stående, er dermed størrelsen på dansegulvet avgjørende. Enten bør dansegulvet være så stort at begge grupper kan få den plassen de trenger, eller så må «de stående» være henvist til et bestemt område utenfor selve dansegulvet. De kan enten befinne seg på siden av dansegulvet, eventuelt at dansegulvet blir lagt litt bak på arenaen, slik at det blir en viss avstand mellom scenen og dansegulvet hvor de stående kan oppholde seg.

Ifølge De Danseglades anmeldere er de virkelig gode arrangørene de som har skjønt nettopp dette, at det er av stor betydning for alle publikumsgrupper at dansegulvets størrelse og plassering tilfredsstiller dansernes krav. Et eksempel på hvordan størrelsen på dansegulvet gis betydning, finnes i en omtale av Dansefestivalen i Sel 2012:

I storteltet er det svært stort dansegulv, trolig Norges største under tak. Dansegulvene i matteltet og på tunet er mye mindre, og blir til tider altfor små når så mange danseglade vil danse til god dansemusikk. Når Lasse Stefanz spilte, hadde publikum samlet seg på mer enn halve gulvet i storteltet, noe som gjorde at det ble veldig trangt for de som danset. Dette er en dansefestival og ikke en konsert, så publikum burde ikke få lov å stå inne på dansegulvet – også av sikkerhetsgrunner. Arrangøren kan lett gjøre noe med dette ved å sette opp gjerde mellom dansegulv og scenen (De Danseglade nr. 4/2012, s. 11).

Vurderinger knyttet til dansegulvets underlag og størrelse er gode kilder til kunnskap om dansebandfeltets distinksjoner. Det er for eksempel flere regler som gjelder for dansegulvets praksiser enn ikke å ha med seg drikke dit. Gjerdene rundt og innrammingen av dansegulvet signaliserer noe mer: Gjennom dette skilles dansegulvet ut som et ekstraordinært område, hvor det er bare en viss type oppførsel som er tillat. Det er bare de personene som behersker

denne oppførselen som kan oppholde seg på dansegulvet. Dansebandpublikummet som ikke danser – de som *står* – har ingenting å gjøre midt ute på dansegulvet.

Med utgangspunkt i beskrivelser av konkrete fysiske og tekniske sider ved underlaget det danses på, gis det altså også mer eller mindre eksplisitt tilslutning til visse former for oppførsel og egenskaper. Det etableres for eksempel et klart inntrykk av at dansebandarrangementer er noe annet enn en hvilken som helst «konsert». Arrangører som tar mål av seg til å framstå som gode dansebandarrangører må ta inn over seg at dansefasilitetene er helt avgjørende for å bli ansett som arrangører med kvalitet. I sitatene over finner vi også igjen den potensielle spenningen som går innad i dansebandfeltet, mellom ulike kategorier publikum. Jeg har tidligere vært inne på at «de dansende» og «de stående» kan ha ulike meninger om hva det passer seg å gjøre og ikke gjøre på et dansebandarrangement. Empirien fra De Danseglade som er gjengitt her er imidlertid klart på «dansefolkets» side. Så langt tyder derfor min analyse på at dansernes oppfatninger om hvordan arrangementene skal være tillegges mer vekt i feltet enn konsertgjengernes forståelser. Dette indikerer at «dansefolket» er en feltaktør med større symbolsk makt i feltet enn «de stående».

I forlengelsen av empirien om dansegulvets særegne status som et objekt med visse regler knyttet til seg, er det relevant igjen å se til ritualteorien i tradisjonen etter Durkheim (Collins 2004, jf. Durkheim 1912/1995, se også Larsen 2013, Østerberg 1974). Durkheims ritualteori er også en teori om religion. Durkheims tese er at religiøse praksiser og tilbedelse av religiøse symboler egentlig er en representasjon av vårt eget samfunn og en tilbedelse av verdiene som gjelder der. I tråd med dette forstås rituelle praksiser som praksiser hvor man tilber og framhever visse verdier og symboler som har en spesiell status i samfunnet som sådan. De rituelle praksisene på dansebandfestivalene symboliserer derfor verdier og idealer som har status i dansebandfeltet mer generelt. Durkheim beskriver alle religiøse forestillinger som klassifisert etter et todelt prinsipp, der det går et skille mellom det hellige og det profane. Det som er hellig er beskyttet av forbud og regler, mens det profane er det som må holdes på avstand fra det hellige gjennom de samme reglene. Ifølge Durkheim er det gjennom ritualer at skillet mellom det hellige og det profane etableres, det er her reglene for hva som er akseptert og ikke kommer klarest til uttrykk (samme sted).

I forlengelsen av dette er det fristende å forstå dansegulvet som noe hellig i dansebandfeltet. I tråd med Durkheim er det mulig å fortolke ritualene som omgir dansegulvet som indikasjoner på hvilke verdier som gjelder i feltet mer allment. Dette synliggjøres ikke bare gjennom at det hellige området er avgrenset av fysiske og symbolske gjerder. Dansegulvets regler, dets

forbud og påbud viser også til bestemte verdier som aktørene i feltet slutter seg til og feirer i festivalritualet. Dansing framstår her som en mer verdifull praksis enn det å stå, drikke eller søle, og som følge av det oppføre seg uanstendig og bryte med feltets regler.

5.2.4 I glasset

I sitatet fra De Danseglade over understrekes det altså at en dansefestival ikke er det samme som en konsert. I dansefolkets øyne bør derfor fokuset ligge på å tilrettelegge for at fasilitetene for dansing blir best mulig. Men det er også mange til stede på dansebandarrangementene som ikke danser; folk som først og fremst er der for å høre på musikk eller for å feste. For dem er ikke kvaliteten på dansegulvet like viktig. Som nevnt ser det ut til at dansernes vurderinger tillegges stor vekt når De Danseglade skal anmelde dansebandarrangementer. Like fullt er det mange andre til stede der også, som kan ha helt andre forståelser av hva som er det viktigste. Tvetydigheten i fortolkningen av hva slags arrangementer dansebandarrangementer skal være – dans, konsert eller fest – får altså konsekvenser for hvordan arrangementene vurderes, og av hvem. Dette gjelder særlig knyttet til distinksjonene for hva man helst bør drikke og ikke drikke.

I festivalmenyene (jf. kapittel 5.2.2) kan vi lese at det selges mineralvann, øl, vin (rød og hvit), og cider på dansebandfestivalene i Sel og Seljord. De fleste andre arrangementene i dansebandfeltet har også skjenkebevilling og selger alkoholholdig drikke til de som er til stede. Men ikke alle drikker alkohol når de er på dansefestival. Danserne drar for eksempel ikke dit først og fremst for å feste eller drikke alkohol. For dem er ølet snarere et irritasjonsmoment. I vurderingene av kvaliteten på dansegulvet over kom det fram at for de som danser, er «ølsøl» er noe av det verste som tenkes kan. Dette oppleves som et hinder for dansen. I De Danseglade er det flere dansere som eksplisitt omtaler dansebandfeltets forhold til alkohol. Én danser sier at en «ting som jeg synes er spesielt fint med dansemiljøet er at selv om mange drikker, så blir ingen fulle, og det er lite fyll å se på dansefester. Vi har det bare gøy!» (De Danseglade nr. 1/2010, s. 43). I et annet nummer av bladet er det to dansere som under overskriften «Helse i hvert steg» mener at dans er en «sunn livsstil» der «alkoholinntak er av mindre betydning», og de hevder at «man skal være klar over at en øl eller to faktisk går utover dansen!» (De Danseglade nr. 1/2009, s. 7).

For de som omtaler dansen på denne måten, i et helse- eller trimperspektiv, handler tilstedeværelsen i feltet om noe annet enn festing. For disse er det ikke akseptabelt å være synlig beruset eller overstadig fulle, og det er ikke positivt hvis dansegulvet «okkuperes» av

fulle folk som ikke kan danse. Selv om danserne godt kan ta seg en øl eller to i løpet av festivalen, så drikker de helst vann under selve dansen. Dette har en enkel forklaring i at når man danser mye blir man både svett og tørst, særlig hvis dansen foregår i lokaler som er varme, eller utendørs i sol og sommertemperatur. Dansernes vurderinger av drikke og hvorvidt arrangørene lykkes med å tilrettelegge for deres behov, må forstås i lys av at dette. Noen dansere jeg traff på et dansekurs kom for eksempel med harde utfall mot Seljordfestivalen. En av dem sa at festivalen ligner mer og mer på en «rein 'ølfestival' som utelukkende skal tjene penger på øl», og han hevdet videre at festivalen måtte skjerpe seg for å opprettholde dansefolkets tillit (feltnotat 7, s. 20).

Da jeg møtte igjen noen av de samme danserne på den påfølgende Seljordfestivalen, hadde de imidlertid endret oppfatning. En av dem mente at festivalen hadde «lyttet til dansefolket», for nå var det god plass på dansegulvene – og egne «vannposter» var blitt satt opp på festivalområdet for å tilfredsstille de tørste danserne (feltnotat 9, s. 3). Dette er enda et eksempel på at dansernes ønsker og krav tillegges stor vekt i dansebandfeltet. Arrangørens suksess avhenger av anerkjennelsen fra danserne. Dansefolkets nøkterne forhold til alkohol kan knyttes til en forståelse av dans som bevegelse og trim i et helseperspektiv. Deres danseinteresse ligner en idrettsinteresse, og de vurderer arrangementene deretter: Dansebandfestivalene er et sted hvor de kan utøve sin sunne danseinteresse, på en annen måte enn på en hvilken som helst annen fest eller konsert. Det er igjen interessant å merke seg at deres vurderinger handler mer om dansegulvets underlag, tilgangen til vann og frisk luft enn om selve dansebandmusikkens innhold og estetikk.

Tilhører man den kategorien publikummer som ikke danser så mye, men som er der for å feste, er det også bestemte vurderinger som blir gjort i forhold til hva som er en riktig måte å omgås alkohol på. I forrige kapittel (kapittel 4.2.3) refererte jeg til noen såkalte «tjo-hoere», som nettopp omtalte hvordan alkoholkonsumet på festivalene bør foregå. De mente at selv om man drikker en del alkohol, så må ikke drikkingen bli for utagerende. Det er viktig at den rolige og avslappede stemningen som råder på dansebandfestivalen opprettholdes, og man må ikke bidra til å lage «bråk». Når man har fri, må det være lov å unne seg «en pjall» for å slappe av litt, uten at det nødvendigvis innebærer rangel og styr. Noen festivalcampere som er intervjuet i De Danseglyde understreker også at de «vanligvis ikke fester særlig langt utpå natta» (nr. 5/2010, s. 38), for de vil opp tidlig neste dag for å få med seg alt som skjer på festivalen. Litt lyder må man regne med på et sted der så mange folk samles, men «vi er ikke her først og fremst for å feste oss helseløse heller», sier en av dem (samme sted). Flere jeg har

møtt på feltarbeid, nevner det samme, og trekker fram politiet som et sannhetsvitne som kan bekrefte at det ikke er noe bråk på dansebandfestivalene. En av musikerne jeg intervjuet forteller for eksempel om Seljordfestivalen:

Jeg prata med en politi der i fjor. På fredagen når vi spilte. Jeg spurte har det vært mye bråk her? Nei, sa han, jeg tror på tre døgn og tjue tusen besøkende så har vi måttet gripe inn i en episode. [...] Men på countryen så er det nok.. jeg har aldri vært på countryen sjøl, bare hører de sier, at da er det jo mye, mye verre (sitat fra intervju).

I forlengelsen av diskusjoner om alkohol, festing og bråk kommer ofte countryfestivaler opp som en motpol til dansebandfestivalene. Igjen blir altså country etablert som en relevant distinksjon i feltet, der dansebandinformantene fremdeles er opptatt av å framheve seg selv som langt mer anstendige enn folk som deltar på countryfestivaler.

Dansebandinformantenes vurderinger av hvordan man bør drikke alkohol på dansebandarrangementer preges av idealer om anstendighet og ordentlige forhold, som ligner idealene for god festivaloppførsel. Dette framtreddende anstendighetsidealet kan relateres til andre studier av alkoholkonsum. Alkohol har både historisk og i dag blitt ansett som en moralsk betenkelig vare (jf. Baber mfl. 2010, Lavik og Døving 2006, Schrupf 2003). På samme tid inngår alkohol og rus også som et viktig element i mange tradisjonelle og rituelle fester og feiringer. I Norge konsumeres mesteparten av alkoholen i fritiden, i tilknytning til fester og ferier. I sin analyse av såkalte «småsmuglere», det vil si busspassasjerer som smugler alkohol fra Sverige til Norge, beskriver Lavik og Døving (2006) hvordan omgangen med alkohol settes inn i en moralsk ramme, hvor smuglingen blant annet legitimeres gjennom argumenter om at når man er på tur så man må kunne «kose seg» eller «unne seg noe ekstra», det vil si drikke litt.

Dansebanddrikkingen slik den er beskrevet i det foregående framstår som parallell til analysen av «småsmuglerne». Når man er på festival og har fri, må det være greit med en viss mengde alkohol, så lenge man drikker med måte og oppfører seg ordentlig. Lavik og Døving viser hvordan dette litt ambivalente norske forholdet til alkohol har lange historiske røtter, og at det også preger dagens alkoholpolitikk. I innledninga til en NOU om norsk alkoholpolitikk heter det for eksempel at

Både i Heimskringla, Håvamål og de islandske ættesagaene har alkoholen en sentral plass. Men allerede i disse skriftene finner en et dualistisk syn på bruken av alkohol. Riktignok prises alkoholen, og det å by gjester alkohol og skjenke seg selv og sine gjester fulle anses som et uttrykk for gjestfrihet og raushet. [...] Men samtidig oppfordres en i Håvamål til å drikke med måte, og spesielt bør en unngå for mye alkohol i bestemte sosiale situasjoner, for desto mer en drikker, desto dummere

oppfører en seg. Budskapet fra Håvamål er derfor klart: drikk med moderasjon (NOU 1995:24, kap.3.1).

Omgangen med alkohol i dansebandfeltet er imidlertid ikke alltid like moderat og nøktern. Det var for eksempel en slående kontrast mellom den tidligere omtalte strenge reaksjonen som ble rettet mot min kaffekopp på dansegulvet, og det jeg observerte på nachspiel seinere samme kveld. I ei campingvogn på festivalcampingen var det fri flyt av det meste, og ingen vakter som passet på. I campingvogna er det altså andre drikkeregler som gjelder enn de som gjelder på dansegulvet, og seint på natta er det også lov å foreta seg litt av hvert som man ikke kan gjøre ellers. Her legger både tiden og stedet premissene for hva man kan tillate seg og ikke. Jeg observerte også hvordan det i festivalområdet ytterkanter – i de mørke krokene i grenselandet mellom camping og selve festivalplassen, langt vekk fra dansegulvet, så ut til at man kunne rave fritt rundt i synlig alkoholpåvirket tilstand uten at noen brydde seg noe særlig om det.

Stjernene i dansebandfeltet, dansebandmusikerne, må også forholde seg til feltets anstendighetsregler for når, hvor og hvordan det er akseptert å omgås alkohol. Det å drikke alkohol på scenen anses for eksempel ikke som særlig bra. En arrangør som jeg intervjuet var veldig kritisk til et arrangement hvor det var synlig for alle publikummerne at musikerne drakk alkohol på scenen:

Og når jeg observerer da, crewet da til orkesteret, på mikrofonstativene så setter de på sånne klemmer med noen sånne ringer for å sette flaskene oppi. Og der stod de og drakk øl åpenlyst ifra scenen. Og der var det drikkeflasker med rødvin på. Og det synes jeg ikke noe om. Det er altså ikke kulturen som danseband.. det er ikke noe dansebandkultur det da. [...] Det der syntes jeg ikke noe om (sitat fra intervju).

Informantens understreking av at det å drikke på scenen ikke er «dansebandkultur», er interessant. Én fortolkning av dette kan knyttes til dette bandets sjangermessige tilknytning. Bandet det her var snakk om er et band som musikalsk sett befinner seg i skjæringspunktet mellom countrymusikk og dansebandmusikk. De spiller minst like ofte på countryarrangementer som på dansebandarrangementer. Den åpenbare drikkingen på scenen, som skiller seg fra praksisen til de fleste danseband og dermed blir gjort til gjenstand for negativ vurdering fra dansebandpublikummet, synliggjør at dette bandet befinner seg i utkanten av dansebandsjangeren. Igjen er distinksjonen mellom danseband og country noe som gjør seg gjeldende i feltet. Country framstår også her som en sjanger hvor det tillates en mer utagerende oppførsel, og en omgang med alkohol som ikke uten videre aksepteres i dansebandfeltet.

Den samme informanten knytter den negative vurderingen av det å drikke på scenen til forventningene som gjelder for dansebandmusikerne som skal utføre en jobb de er godt betalt for å gjøre:

Ja, altså, at du sitter i garderoben en liten halvtime etter at du er ferdig med oppdraget og nyter en halvliter eller hva det nå er for noe. Det kan nå for så vidt aksepteres. Men jeg føler at hvis jeg da skal komme ned på kontoret og sitte med ei flaske øl i hånda og snakke med.. jeg tror ikke jeg hadde hatt noe jobb da (sitat fra intervju).

Informanten trekker parallell til sin egen yrkestilværelse, og viser til at det ikke ville vært akseptabelt om han drakk øl på sitt arbeidssted. I en reportasje i De Danseglyde hvor et danseband følges på turné, trekkes det en tilsvarende sammenheng mellom arbeid og alkohol:

Ny pause på bakrommet blir benyttet til å fortære påsmurte rundstykker og kaffe. Ingen alkohol er med i bildet. [...] - En øl eller whisky kan vi ta etter spillejobben er gjort, men aldri når vi er på jobb. Det er vel heller ikke vanlig at en bankansatt eller ekspeditør drikker på jobben, er det vel? (nr. 1/2009, s. 33).

Det er viktig for dansebandmusikerne å understreke at de tar sitt oppdrag seriøst, og at de har respekt for sitt publikum. Flere av mine musikerinformanter forteller som følge av dette om alkoholforbud både før, under og etter spillejobber. En informant sa det for eksempel slik:

Jeg har jo innført alkoholforbud, både før og under spillejobb. For da er vi på jobb. Det er nå ikke noe mye å skrive om, eller snakke om det da. Men vi har valgt å gjøre det sånn, og når vi da er ferdig, så har vi brukt så mye energi at det er liksom.. å, nå skal det bli godt å legge seg i senga. Da er det ikke fest som.. for folk er veldig hyggelige og vil veldig gjerne ha oss med på et nachspiel, og det er kjempekoselig. Men vi er så sliten da, og når folk liksom.. da er folk liksom helt der, også skal du liksom begynne, ja, begynne da. Nei. (latter) ja, det er lite drugs og rockenroll, for å si det sånn (latter), det er veldig.. Det hender jo, altså det hender seg jo.. nei, det er veldig sjelden. Men vi kan jo ta et glass vin når vi er ferdige. Og det har jo hendt at vi har blitt sittende med arrangørene kanskje og bare koset oss med et vinglass eller.. ja. Men det er sjelden ville fester. Meget sjelden. Og vi reiser jo alltid. Etter jobb, dersom vi ikke har overnatting på stedet (sitat fra intervju).

Til tross for at det ifølge denne informanten ikke er spesielt vanlig at musikerne drikker alkohol og fester i forbindelse med spillejobbene, framstår det likevel som akseptabelt med en øl eller et glass vin i garderoben etterpå.

Det siste poenget kan forstås i relasjon til feltets syn på alkohol for øvrig: Når musikerne ikke lenger er på jobb, når de er ferdige og har fri, må de i likhet med de andre som er tilstede kunne unne seg noe for «å slappe av» eller «kose seg». Én ting er altså hva musikerne gjør i forbindelse med spillejobbene sine, i de «offentlige» settingene de er i, for eksempel på en dansebandfestival. Da framstår det som viktig å følge opp dansebandfeltets idealer om

anstendighet og beherskelse. Men også for musikerne er reglene løsere når de befinner seg andre steder enn på scenen eller i garderoben. De kan også delta på nachspielene på festivalcampingen eller på VIP-hotellet, og da kan de godt begi seg ut på en noe mer løssluppen omgang med alkohol, uten at dette får sanksjoner av typen som ble rettet mot bandet som åpenlyst drakk alkohol på scenen.

Vurderinger av hva som er akseptert omgang med alkohol, varierer også mellom ulike typer arrangementer. I notatene mine fra et dansebruisse jeg deltok på, har jeg for eksempel skrevet om hvordan alkoholkonsumet var av en helt annen karakter enn det jeg hadde erfart på dansebandfestivalene:

Etter hvert blir det mer og mer fest og alle jeg er sammen med drikker ganske tett. Det er mer fest her enn på noen av de andre arrangementene jeg har vært på. Jeg prøver å holde et nøkternt drikkemønster, drikker bare vin og øl og passer på å drikke vann og kaffe innimellom. Det er et lite problem at alle kjøper drinker til meg hele tiden. Jeg vil ikke virke uhøflig å ikke ta imot når jeg blir spandert på, samtidig som jeg ikke er helt i stand til å holde følge med tempoet til for eksempel [navn] og [navn] (feltnotat 11, s. 6).

Her var det forholdsvis høyt alkoholkonsum blant dem jeg var sammen med, noe som blant annet skapte utfordringer for min rolle som forsker. Jeg var ganske usikker på i hvor stor grad jeg var i stand til og/eller burde begi meg ut på den samme festingen som informantene bedrev. Jeg har også skrevet i feltnotatene fra denne turen at flere av dem jeg var sammen med går på pub for å drikke mens båten ligger til land, selv om dette er tidlig på formiddagen. Stemningen i puben på båten, i den såkalte «promenadegata», slik den var om ettermiddagen, har jeg beskrevet slik:

Ser mange som drikker og er fulle, sigarettøyken ligger som ei sky rundt puben midt i promenadegata. Jeg handler litt i taxfreebutikken. Etterpå får jeg en sms fra [navn], som jeg noe motvillig har gitt nr mitt til. Han skriver at det er «samling i puben». Jeg går dit, hvor [band] nå spiller. Her er det stappfullt av folk og full fest. Det frister ikke å sette seg i røykosen der og drikke, kl er bare ca 16 (feltnotat 11, s. 7).

I notatene mine har jeg også skrevet om hvordan festen utviklet seg ytterligere, etter at dansebandene var ferdige med å spille:

[Navn] er klar for mer fest, han overtaler oss til å bli med på en runde tequila i puben. Jeg er veldig skeptisk, men de andre er klare, så da må jeg også nesten gjøre det. Jeg tenker at det kanskje er en eller annen test på om jeg virkelig kan feste. Jeg føler de andre har kjøpt veldig mye til meg på hele turen, så jeg sier at denne gangen skal jeg spandere. Det er forferdelig å drikke tequila, men jeg klarer så vidt å få det i meg. De andre vil ha en runde til, men jeg sier nei. De maser og maser, til slutt blir jeg med på en runde til. [Navn] og [navn] har visst glemt at de er trøtte nå, de ler og virker fulle.

Jeg merker også godt virkningen, og blir fnisete. Det kommer noen flere fra [sted] bort til oss og setter seg ned. Det er høy stemning og skikkelige «rølpetendenser» i puben. [...] Mange raver rundt (feltnotat 11, s. 8).

Alkoholkonsumet på båtturen var altså på langt nær så anstendig som det tidligere omtalte idealet for hvordan dansebandfesten bør foregå. Det noe tvetydige forholdet til alkohol som viser seg i feltet, kan fortolkes på flere måter. Én måte å forstå det på er å knytte det til de rituelle sidene ved alkoholkonsumet. I en kontekst som er fristilt fra det vanlige livet er det meste tillatt. På danskebåten er enda mer tillatt enn på dansebandfestivalen. Når man er på tur i utlandet, der alkoholen er lett tilgjengelig og billig kan reglene for det som er akseptabelt strekkes enda lenger enn det de kan på festivalcampingen (også jf. Døving 2003, Døving 2011).

En annen måte å fortolke kontrastene i disse erfaringene kan være at de synliggjør ulike kategorier aktører og praksiser i dansebandfeltet: Det er en klar forskjell på hvordan man kan og bør omgås alkohol alt etter hvilken posisjon man har i feltet: Er man dansebandmusiker bør man framvise en nøktern omgang med alkohol, særlig i «offisielle» situasjoner som på scenen, og er man en iherdig danser bør man helst drikke mer vann enn øl. Mine medsamsvorne på dansecruiset, som nok var av det litt mer utagerende «tjo-ho»-slaget, kan imidlertid drikke seg fulle uten at det får særlig store konsekvenser. Kontrasten mellom det folk faktisk gjør, og det de sier at de gjør i de anstendige historiene som kommer fram i samtaler med meg og i tekstlige framstillinger av dansebandarrangementene, kan også forstås som et allment metodisk poeng. For det er ikke alltid at man vil fortelle om alt man gjør til en forsker eller til en journalist. Kanskje er det større aksept for fyll og fest i dette feltet enn hva man eksplisitt gir uttrykk for overfor meg, noe som på ingen måte er særegent for dansebandfeltet.¹³¹

Metodeekskurs: Cava i skybaren

Så langt i diskusjonen om dansebandfeltets smaksdistinksjoner har jeg fokusert på skillene som går innad i feltet, for eksempel mellom dansere, fans og/eller dansebandmusikere. Men i mitt materiale trekkes det også tydelige grenser mellom dansebandfeltet og dette feltets utside – grenser til de som *ikke* forstås som å være en del av det store dansebandfellesskapet. Som forsker utenfra har jeg flere ganger erfart at disse grensene har blitt satt i spill. Dette gjelder

¹³¹ Det kan godt hende at man for eksempel i en antropologisk analyse av en akademisk forskerkonferanse ville komme fram til noe tilsvarende. Sannsynligheten for at det ville være en viss kontrast mellom konferansedeltakernes offisielle fortellinger om hva de gjør på en akademisk konferanse – og det de faktisk gjør, for eksempel når de skal feste og drikke alkohol.

særlig i situasjoner hvor smak og kulturelle preferanser har vært et tema, for eksempel i situasjoner hvor min smak har blitt konfrontert med informantenes smak. På det tidligere omtalte «dansecruiset» på «dans(k)ebåten» var det god stemning i båtens Skybar – den fineste baren på øverste dekk – med store vinduer og panoramautsikt utover havet. Jeg var der sammen med noen dansebandfans, og vi skulle kjøpe oss drinker. Dette var som nevnt en festglad gjeng som allerede på dette tidspunktet av kvelden, ganske tidlig, hadde konsumert et visst antall enheter. Jeg stod bak de andre i kø ved bardisken. De andre bestilte drikke etter tur; én skulle ha Vodka Battery, en annen Black Russian – ei av damene bestilte Margarita. Snart ble det min tur, men jeg var veldig usikker på hva jeg skulle ha. Som forsker på jobb var det stadig slike situasjoner, hvor jeg raskt måtte vurdere om og eventuelt hva jeg skulle drikke. For meg handlet dette i utgangspunktet ikke nødvendigvis så mye om smak. Jeg skulle tenke klart i mange timer enda, og det var viktig at jeg holdt meg forholdsvis edru. På samme tid kunne jeg heller ikke la være å drikke alkohol i det hele tatt, da ville jeg risikere å bli definert som «prippet» og ikke få tilgang til den viktige festen og det som skjedde der. Dette erfarte jeg flere ganger på dansefestival; idet jeg har takket nei til å bli påspandert alkohol, har jeg blitt møtt av kommentarer som «kom igjen da, ikke vær så seriøs», «legg fra deg den forskermaska litt nå da», «slapp av, vi har jo ferie» «du fortjener å ta av litt i kveld» osv. I slike situasjoner har jeg som regel til slutt takket ja til å bli påspandert noe, til tross for at jeg har kjent på at det forskningsetisk sett kan oppfattes som betenkelig.¹³²

På dette tidspunktet, i køen i Skybaren var jeg ikke spesielt fristet av vodka eller andre sterke drinker, men jeg så at de hadde cava i baren og tenkte det var greit å kjøpe. I situasjoner som dette valgte jeg ofte å holde meg til litt svakere eller mindre enheter enn de andre. Sånn kom jeg litt uforvarende til å kjøpe et glass musserende hvitvin, som ble servert i et glass med høy stett – med et jordbær som lå og bruste oppi den boblende drikken. Etter at vi hadde satt oss ned ved et bord, kom det en kommentar fra den ene dansebandfansen: «Wow, drikker du champagne eller?», spurte han meg med en litt overrasket mine. Gjennom måten han sa det på, så skjønnte jeg at dette ikke nødvendigvis var noe positivt. «Nei da, det er ikke champagne», svarte jeg fort; «det er bare en billig kopi». Før jeg fortsatte: «Det er spansk musserende, det er bare cava». «Jøss! Vet du forskjell på ulike typer champagne du da?», var svaret jeg fikk – mens de andre lo hjertelig. En annen spurte meg så: «Hvilket lønnstrinn har du egentlig?!». Dette medførte enda mer latter fra de andre. Jeg lo litt beskjemmet og prøvde

¹³² Jf. også min diskusjon av det å være forsker i en fest- og feriesetting i forrige kapittel om ritualer. Se også diskusjon av forskningsetikk og deltakende observasjon i metodekapitlet (kapittel 2).

å avvæpne situasjonen med å si noe om at de andre drinkene kostet mye mer enn min (for min cava kostet jo strengt tatt bare halvparten av det de andre sine drinker kostet), men dette slo ikke helt an i reisefølget mitt.

Det var ikke nødvendigvis den faktiske prisen eller kostanden på drinkene det handlet om her. Det var det at jeg drakk champagne (eller noe som så ut som champagne), som var problemet. Dette ga ikke bare et signal om at jeg var annerledes enn dem, men det bidro også til å gi meg flere hint om hva som gjelder og ikke gjelder i dansebandfeltet når det kommer til smakspreferanser og distinksjoner for mat og drikke. På dansebandfestivaler selges det ikke musserende vin eller tørr hvitvin, og på festivalcampingen drikker man taxfree-varer og sprit heller enn italiensk rødvin. Betydningen av penger er imidlertid ikke likegyldig. Som jeg har vært inne på allerede, er det viktig for dansebandinformantene at ting ikke koster for mye, alternativt at det ikke koster mer enn det er verdt. Sammenhengen mellom alkohol og penger knyttes gjerne til forholdet mellom pris og alkoholinnhold, der det ultimate er billig alkohol med høyt alkoholinnhold, for eksempel sprit kjøpt på tax-free (jf. også Døving 2011, Lavik og Døving 2006). Og viktigere enn reell pris er den oppfattede kulturelle eller symbolske prisen: For de jeg var sammen med her, forstås champagne som noe «dyrt», mens sprit er noe «billig», til tross for at den faktiske økonomiske verdien er motsatt.

Kommentaren om mitt lønnstrinn kan også fortolkes som noe mer enn å vise til min faktiske inntekt. Sannsynligvis tjener jeg betraktelig mindre enn mange av dansebandpublikummerne som var til stede på denne båtturen. Å trekke en sammenheng mellom min lønn og min foretrukne alkoholholdige drikke kan forstås som en påpekning av at jeg tilhører en annen kategori folk enn mine informanter, hvor en annen smak gjør seg gjeldende. Og som jeg skal vise i det følgende, er det ikke alltid at folk i dansebandfeltet har så mye til overs for folk som er «høye på pæra» eller befinner seg «høyt oppe i systemet» eller i «finkulturen» – noe som muligens lå implisitt i kommentarene om min lønn og mine fine drikkevaner. Episoden med cavaen var også et av mange eksempler på hvordan min tilstedeværelse som forsker ofte ble påpekt gjennom humoristiske utsagn og latter. Noen ganger var kanskje informantene usikre på hva jeg egentlig gjorde der og ville tulle med det, mens andre ganger kunne slike utsagn forstås som en påpekning av at de ikke hadde glemt at jeg var der: Selv om jeg kanskje trodde jeg var blitt en av dem, ble det ettertrykkelig slått fast at jeg *ikke* var det. Dansebandhumoren er altså også en mulig inngang til å forstå dansebandfeltets smaksdistinksjoner og koder for væremåter.

5.3 Koder for væremåter

Mitt innkjøp av Cava tydeliggjorde noen av dansebandfeltets grenser. Mine preferanser brøt med de gjeldende distinksjonene i feltet, og det ble tydelig at jeg ikke egentlig er del av det sosiale fellesskapet i dansebandfeltet. Det er likevel slående hvordan nettopp *fellesskap* er et element som informantene trekker fram når de forteller om hvorfor de liker å være en del av det sosiale miljøet på dansebandarrangementene. I mange av feltsamtalene dukker det opp historier om sosialt samvær, kos og hygge, som foregår i et trivelig fellesskap, et fellesskap som tilsynelatende er åpent for alle som har lyst til å delta. En av informantene sa for eksempel dette til meg i et intervju:

Som om du kommer i Seljord nå for eksempel, og skulle betale deg inn på den festivalen, så liksom føler du at du kjenner folk med en gang. Det er ikke noe problem å gå bort til et telt eller ei campingvogn og høre hvordan det står til og høre hvor de kommer fra og alt sånt (sitat fra intervju med dansebandfan).

Ut fra denne beskrivelsen framstår dansebandfestivalen som et sted der det er enkelt å komme i kontakt med folk, Det er uproblematisk å snakke med fremmede, og man blir fort kjent med hverandre. I forrige kapittel ble de tilstedeværende på dansefestivalene beskrevet både som en «stor familie» og en «kameratflokk», som gjør sitt beste for å inkludere alle – også de som kommer til festivalen alene, eller de som møter opp der for første gang. Den sist siterte informanten mener at det hele er veldig enkelt, fordi alle som kommer til dansefestivalene «snakker samme språket». En annen av informantene fortalte meg noe lignende, idet han sa at dansefolket er «de hyggeligste folkene som fins», og at det er «veldig lett» å komme i kontakt med dem.

Men som forsker på feltarbeid har det ikke alltid vært så lett å komme i kontakt med folk i dansebandfeltet. Jeg følte meg ikke umiddelbart hjemme på dansebandfestival den første gangen jeg var der. Selv om dette bedret seg etter hvert som jeg ble kjent med flere og flere, har jeg ofte følt meg utenfor det mye omtalte fellesskapet. Og det er særlig når jeg har gjort eller sagt noe som ikke stemmer overens med forventningene til hvordan man helst oppfører seg, at følelsen av å være utenfor fellesskapet har vært tydeligst. De to episodene med kaffen på dansegulvet og cavaen på dans(k)ebåten er gode eksempler på dette. Konkret handlet disse situasjonene om drikke-distinksjoner. Jeg utfordret grensene for hva det er man kan drikke, og for hvor og i hvilken sammenheng man kan drikke hva. De to eksemplene peker også mot noen sentrale sosiale grenser i dansebandfeltet. Det gjelder både mellom aktører internt i feltet – for eksempel mellom de som danser og de andre – de som står foran scenen eller de som

drikker øl, og eksternt, det vil si mellom dansebandfeltet og andre deler av det norske kulturfeltet.

I tråd med Bourdieus feltteori (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996d) kan altså dansebandfeltet også forstås som et felt som etableres i relasjon til omgivelsene og til andre felt. Videre etableres det visse relasjoner mellom de ulike aktørene innad i feltet. Gjennom sine utsagn og praksiser synliggjør aktørene i feltet visse smaksdistinksjoner og væremåter som må beherskes for å ta del i det sosiale fellesskapet som finnes der. Påstanden om at det i dansebandfeltet befinner seg et sosialt fellesskap som er åpent for «alle» må derfor fortolkes analytisk. Det «alle»-begrepet som omtales i feltet er et «alle» som ikke inkluderer alle, men alle de som forholder seg på riktig måte til de etablerte smaksdistinksjonene og alle de som slutter seg til det som er den forventete oppførselen i feltet. Den sterke vektleggingen av fellesskap i empiriske utsagn må derfor snarere fortolkes som at fellesskap er en sentral verdi i feltet, snarere enn at det er et reelt fellesskap hvor hvem som helst kan møte opp og oppføre seg på hvilken som helst måte. For det er ikke nødvendigvis slik at alle som kommer til en dansebandfestival eller et annet dansebandarrangement føler seg velkommen med en gang. Det finnes bestemte koder for væremåter også i dette feltet, og hvis du skal kunne kommunisere med det «samme språket» som «alle» de andre, må disse kodene beherskes.

5.3.1 Dansekutyme

Episoden med kaffe på dansegulvet og diskusjonene om dansegulvets underlag og størrelse synliggjør at dansegulvet er et viktig sted i dansebandfeltet. Den fysiske inngjerdingen av dansegulvet understreker dansegulvets status ytterligere. Dansegulvet er også en arena i feltet med tydelige regler for oppførsel knyttet til seg. En informant jeg snakket med på en av dansebandfestivalene omtalte det synlige gjerdet som omkranset dansegulvet som et klart skille for forventet adferd: Står man på utsiden av dette gjerdet er man «fri», mente han (feltnotat 9, s. 3). Så snart man er innenfor gjerdet, ute på selve dansegulvet, da kan man risikere å bli budt opp til dans – og man er underlagt noen helt bestemte sosiale forventninger og koder for væremåter knyttet til dans og dansing.¹³³

Det første som må til for å ta del i dansen er å finne seg en dansepartner. Dette skjer gjennom at man enten blir budt opp til dans av noen, eller at man selv byr opp – det vil si får med seg

¹³³ Den følgende beskrivelsen av dansekutyme og danseregler er basert på mine observasjoner av dansing på dansebandfestivaler, samt samtaler med ulike dansere slik disse er gjengitt i feltnotatene mine. Der ikke noe annet er spesifikt angitt er det enten feltnotat 7 eller feltnotat 14 som er kilden til de empiriske påstandene som til grunn for analysen.

en dansepartner ut på dansegulvet. Danseinformantene mener at «alle» i utgangspunktet kan by hverandre opp til dans. Men også her vises det til et alle med visse distinksjoner og egenskaper knyttet til seg. Dansing til dansebandmusikk foregår for eksempel som oftest i par, som ideelt består av en kvinne og en mann, og både menn og damer kan by hverandre opp. Dansende par bestående av to dansepartnere av samme kjønn kan også forekomme, men da er det nesten alltid to kvinner som danser sammen. Dansende par bestående av to menn er en sjeldenhet.

Man trenger ikke å kjenne den man byr opp fra før. De av mine informanter som tilhører de flinkeste danserne, forteller meg imidlertid at før de byr opp noen de ikke kjenner, følger de gjerne litt med på vedkommende gjennom noen danser først. Dette for å se om han eller hun i det hele tatt kan danse, og videre om hvor gode de er til å danse. En av danseinformantene røper et triks som han bruker på dansearrangementer. Hvis han skal by opp noen (i dette tilfellet damer) som han ikke kjenner fra før, ser han alltid først på skoene til vedkommende. Hvis hun ikke har ordentlige dansesko på, er det sjelden han byr henne opp (feltnotat 7, s. 5). Danseskoene det her er snakk om, finnes i mange varianter både for damer og menn. Noen av skoene ser ut som helt vanlige pumps, finsko eller joggesko, så et utrenet øye (som for eksempel forskerens) vil ikke så lett kunne se forskjell på dansesko og vanlige sko. En må kjenne til feltets distinksjoner for å se hvem som har hvilke sko på seg, og dermed oppdage hvem som er de potensielt beste dansepartnerne. De flinkeste danserne, de med velbrukte dansesko på, er også de mest populære danserne; det er disse det er mest «rift» om på dansegulvet.¹³⁴

Det er ikke bare skoene som signaliserer dansekunnskap og dansedistinksjoner. Selve dansinga, det vil si dansetrinnene, er også avgjørende i synliggjøring av dansekompetanse. For å kunne skille mellom gode og dårlige dansere (og på den måten finne fram til aktuelle dansepartnere) er det derfor nødvendig å ha en viss kjennskap til ulike danseformer og danseturer. Som beskrevet i kapittel 4, er det *bugg* og *swing* som er de to vanligste danseformene på dansebandarrangementene. Begge dansene består av noen bestemte grunntrinn, et grunntrinn for damer og et grunntrinn for menn. Disse trinnene er de samme

¹³⁴ Mine opplevelser av å føle meg utenfor på dansebandarrangementer der jeg ikke har blitt bydd opp eller fått noe særlig oppmerksomhet kan fortolkes i forlengelsen av dette. Siden jeg har vært en ukjent person for de fleste danserne, og siden jeg heller ikke har synliggjort at jeg kan danse, for eksempel har jeg ikke «vist» meg fram på dansegulvet, og jeg har heller ikke hatt riktig bekleddning og sko som signaliserer at jeg tilhører publikumskategorien «dansefolk». Dette har gjort at jeg ikke har blitt ansett som en relevant partner. Til tross for at jeg gjennom to dansekurs og litt dansing på festivalene har fått respons på at jeg tar dansetrinnene lett og er flink, ble jeg fremdeles ikke bydd opp spesielt mye. Dette tyder på at jeg har et stykke igjen før jeg behersker dansekodene og blir oppfattet som en «god» danser.

hele tiden. Over trinnene settes dansen sammen av ulike «turer» med varierende vanskelighetsgrad. Mannen er den som «fører», han har dermed en svært viktig rolle i dansen. Det er den som fører som formidler alle tegn og kommandoer om turer og trinn til dansepartneren. Du kan derfor være aldri så flink til å danse som kvinnelig danser, men ingenting nytter hvis mannen du danser med ikke kan føre skikkelig. For at ei dame virkelig skal få vist fram hva hun kan, er det derfor viktig at hun har en dansepartner som er flink og vet hva han holder på med.

Mine informanter beskriver praksisene knyttet til hvem man byr opp og hvordan man gjør det som ganske forskjellig på norske og svenske dansebandarrangementer. Noen jeg snakket med mener at stemningen er mer avslappet og uformell på norske dansebandarrangementer enn hva som er tilfelle på svenske dansebandarrangementer. På dansebandarrangementer i Sverige veksler alltid dansebandene mellom å spille to raske låter etter hverandre og deretter to rolige låter etter hverandre. Mellom de to raske og to rolige låtene er det en liten pause, og det er i disse pausene danserne byr hverandre opp. Når man har blitt bydd opp forventes det at man danser to, eller eventuelt fire danser i ett strekk. Slike regler for hvor mange låter som skal spilles i ett strekk, og for hva slags tempo de skal spilles i, gjelder ikke på norske dansebandarrangementer.

I Sverige er det ifølge mine informanter alltid mennene som byr opp til dans. De «ledige» damene står i kø langs den ene siden av dansegulvet, og som mann må man alltid by opp den dama som står «først» i køen. Denne praksisen er heller ikke vanlig på norske arrangementer. Når de norske informantene mine er på arrangementer i Sverige, bryter de noen ganger de strenge reglene, forteller de meg. Dette gjelder særlig hvis de er et par som reiser dit sammen. Hvis kvinnelige eller mannlige dansere reiser på dansebandarrangementer i Sverige uten en fast partner, så må de følge reglene om å stille seg i kø (damer) eller by opp (menn). Flere jeg snakker med mener at dette framstår som litt vel strengt og alvorlig. En mannlige danser sier til meg at han alltid reiser alene hvis han skal på dans i Sverige. Dette skyldes at kona hans mener at dansegulvets praksiser i Sverige er «kvinnefiendtlige», i det kvinnene må stå passivt på siden av dansegulvet og vente til noen byr dem opp (jf. feltnotat 7). I Starrin og Steffner-Starrin sin bok om dans til dansebandmusikk i Sverige påpekes det imidlertid at den tradisjonelle forventningen om at det alltid er mennene som byr opp er i ferd med å endre seg. Deres undersøkelser tyder på at det blant yngre dansere blir stadig mer vanlig at kvinnelige dansere også byr opp sine mannlige partnere (Starrin og Steffner-Starrin 2013:97).

Selv om de svenske dansepraksisene framstilles som «streng» i noen av informantene mine sitt perspektiv, er det likevel ikke slik at det ikke finnes koder å forholde seg til på de norske arrangementene. Det er for eksempel viktig at man helst ikke sier nei hvis man blir bydd opp av noen. Hvis den som byr deg opp er høflig og vennlig bør du si ja til å danse, og du bør helst danse to danser. Et minimum er å danse ferdig den første dansen, den dansen du har blitt bydd opp til. Man skal helst ikke avvise noen som byr deg opp. Hvis man skulle være uheldig å komme borti noen som ikke er så flink til å danse, så bør man ifølge mine informanter prøve å improvisere og smile og late som ingenting. Dette er særlig viktig hvis man vet at den man danser med, lenge har mannet seg opp for å komme bort og spørre om å få danse. Da er det viktig ikke å si noe om at de kanskje ikke er så flinke eller at de ikke gjør trinne riktig. Da gjelder det å gjøre det beste ut av det, slik at den andre får til mer og dermed får en god opplevelse av dansen, og således føler seg inkludert og velkommen på dansegulvet.

De eneste som danserne jeg har snakket med mener det kan være akseptert å avvise eller takke nei til, er synlig berusede folk, enten det er damer eller menn. Men det kan være vanskelig å avvise fulle folk, særlig hvis fulle menn kommer bort og byr opp ei dame. Et par av de kvinnelige informantene nevner flere eksempler på hva de kan si for lettere å kunne avvise synlig berusede menn. Et tilsvarende svar til slike kan for eksempel være å si at «ja, jeg vil gjerne danse med deg, men kom tilbake når du er edru!». Et annet er «ja, du kan få en dans, for jeg vil i alle fall ikke ha den» (feltnotat 7, s. 11). Som vi vet, drikker mange dansere for det meste bare vann når de er ute og danser. For dem oppleves det som et problem hvis dansegulvet fylles opp av dansere som er både fulle og urutinerte, som for eksempel danser med «lange armer», «slenger jenta rundt overalt», og ikke beveger seg i «kjørerretningen» (samme sted). For danserne kan det oppleves som litt irriterende å måtte passe på å ikke kolliderer med slike som ikke vet hvordan de skal oppføre seg på dansegulvet.

For damene er det altså upopulært å bli bydd opp av fulle menn. De mannlige informantene gir også eksempler på negative episoder fra dansegulvet. Én forteller at det verste han vet er når det kommer et par bort til han som har sett at han er rimelig flink til å danse. Så sier mannen i paret: «Kan du ikke lære kona mi å danse?» I slike tilfeller blir han irritert, for det viser en totalt misforstått holdning til dansen. Det hjelper ikke hvor mye kona lærer seg av nye turer hvis ikke mannen kan dem og vet hva han skal gjøre, for det er mannen som fører an. I disse tilfellene er som oftest kona ganske flink, men det er mannen som er det egentlige problemet. En annen beskriver det som irriterende når det kommer menn bort til han og spør han om de kan få danse med kona hans. Dette har han opplevd mange ganger, og da sier han

bare at «det kan ikke jeg svare på, det er bare kona mi som kan svare deg på om hun vil danse eller ikke» (feltnotat 7, s. 12).

De norske dansernes beskrivelser av potensiell avvísning av dansepartnere minner om de tidligere nevnte Starrin og Steffner-Starrins omtaler av det samme på svenske dansegulv. Der beskrives også det å takke nei til å danse som noe man helst ikke gjør, med mindre man har en god grunn for det. Aksepterte grunner til å takke nei (å «nobba») relateres også i Sverige til alkohol eller dårlig oppførsel, og beskrives på denne måten:

Om du nobbar måste du ha ett skäl som godkänns av de flesta. Då är det akseptabelt. Till exempel om den andre är berusad, närgången, otrevlig, har dålig hygien elelr ger dåligt intryck. Det finns också tveksamma skäl och dit hör att nobba för att man anser att den andre dansar dåligt. En del kan tycka det er okej, andra inte (Starrin og Steffner-Starrin 2013).

I sitatet beskrives grunner som er mer eller mindre gyldige, og vi ser at det å takke nei til å danse bare fordi dansepartnere ikke er god nok til å danse, heller ikke oppfattes som grei praksis på de svenske dansegulvene.

Et siste eksempel som setter grensene for akseptert oppførsel på dansegulvet i spill kan knyttes til en episode på en av festivalene jeg var på. Da det kjente dansebandet Ole Ivars hadde vunnet prisen for «Årets beste danseband» under prisutdelingen Gullskoen i 2009, gjorde de ikke som de andre prisvinnerne – som gikk ned fra hovedscenen i det store teltet via bakveien, for deretter å møte fans og journalister på utsiden av danseteltet. I stedet gikk de ned fra scenen og rett ut i salen, for så å gå tvers over dansegulvet – mens dansegulvet var fullt av folk som skulle danse. Idet dansebandet gikk over dansegulvet gjennom festivalteltet, hadde de også noen festivalvakter med seg. En av mine informanter omtalte dette som noe veldig negativt (feltnotat 10, s. 10). Ikke bare gikk dansebandmusikerne inn på dansegulvet med et annet formål enn å danse, og således brøt tabuet om å krysse dansegulvet i utrengsmål. De hadde i tillegg vakter foran og bak seg, noe som ifølge min informant tydet på at de var i ferd med å tro at de var litt for store stjerner enn hva sunt var. Det er helt avgjørende for dansebandmusikerne ikke å «heve seg over» publikummet sitt hvis de skal oppnå anerkjennelse i feltet. Som nevnt kan det å ikke respektere de hellige objektene føre til avstraffelse eller sinne og utstøting fra det rituelle fellesskapet (Durkheim 1912/1995, Turner 1969/1995). Ole Ivars ble av min informant omtalt svært negativt da de brøt med vanlig praksis for adferd på dansegulvet. Selv dette dansebandet – som er store stjerner i

dansebandfeltet– ble altså gjenstand for negativ sanksjonering da de brøt kodene for oppførsel på det hellige dansegulvet.

Ifølge informantene mine er det altså viktig at de som er på dansegulvet innretter seg etter dansekutymen, enten det angår selve dansetrinnene, behandlingen av sin dansepartner eller relasjonen til andre par på dansegulvet. Det gjelder for det første å synliggjøre sin dansekompetanse, deretter å være høflig og imøtekommende overfor potensielle dansepartnere, og ikke minst vise respekt overfor de mer eller mindre eksplisitte reglene som gjelder for hvordan man skal oppføre seg. På én side må man altså framvise dansekompetanse for å bli oppfattet som en danser i feltet. Samtidig er det mange av danserne som understreker viktigheten av å framheve at alle kan danse hvis de bare vil. Her kan man komme som man er, og man må ikke være redd – det eneste som hjelper er å kaste seg uti det. En danser som også har vært dansekursholder, forteller om hvordan de mest bråkete ungdommer og strenge «viktig-Perer» totalt har endret karakter i sitt møte med dansen (feltnotat 7, s. 13). Fortellinger om hvordan dansen har vært med på å gi ny mening i livet til folk, kjenner vi også igjen fra analysen av dansens forvandlende kraft i kapittel 4. Men selv om alle potensielt sett kan bli til gode dansere om de bare tør å prøve, må de likevel innrette seg etter dansekodene, slik disse defineres av de rutinerte danserne.

Dansegulvet er altså et sted med helt klare koder for væremåter som har klar sammenheng med de etablerte distinksjonene i feltet. Dansegulvets koder synliggjøres gjennom dansernes praksiser og utsagn. Noen dansekoder er mer eksplisitte enn andre, men alle skaper rammer for hvilke handlinger og væremåter man kan tillate seg hvis man skal bli en del av dansernes fellesskap. Min kaffedrikkning foran scenen er et eksempel på noe som ikke ble akseptert. Ølsøl og overstadig beruselse er andre eksempler på væremåter som ikke aksepteres på dansegulvet. Videre handler det om å danse på riktig måte, og unngå å bevege seg tvers over gulvet mens andre danser. Distinksjonene som man kan lese ut av dansegulvets koder henger på én side sammen med verdiene i dansebandfeltet mer generelt, der det å oppføre seg ordentlig og behandle andre med respekt framstår som attraktive idealer, mens utagering og fyll er noe som forsøkes unngått. Dansegulvets regler sier på en annen side noe om forholdet mellom ulike aktører i dansebandfeltet, og om hva slags aktører som har status og makt, og om hvilke handlinger som gir status. «De stående» må i denne sammenhengen føye seg etter «de dansende». Det er dansefolket som har makten over dansegulvet. Til og med feltets store stjerner – dansebandartistene – risikerer sanksjoner hvis de bryter med dansegulvets koder for væremåter.

5.3.2 Å være trivelig og jordnær

Nå har vi allerede hørt en del om hvilken oppførsel som foretrekkes for å få innpass på dansegulvet og ellers når man er på et dansebandarrangement. I forrige kapittel viste jeg også hvordan det sosiale samværet med andre i den helt spesielle stemningen som råder på dansebandfestivalen er en viktig begrunnelse for at festivaldeltakerne kommer dit igjen og igjen. I tråd med at man her skal «kose seg», «slappe av» og «ha det hyggelig» er det visse egenskaper det forventes at man framviser. Det er for eksempel svært viktig å være «blid» og «trivelig» for å kunne sosialiseres inn i fellesskapet på riktig måten. Andre typiske ord og uttrykk som omtaler folk som er til stede på dansebandarrangementer i mitt materiale er at dette er folk med «godt humør», som er både «sosiale» og «jordnære».

Det er ikke slik at jeg alltid har brutt med feltets forventninger til væremåter når jeg har vært på feltarbeid. Noen ganger har min forskerframferd passet godt overens med de gjeldende sosiale distinksjonene i dansebandfeltet. Som beskrevet i metodekapitlet (kapittel 2) har for eksempel min trønderdialekt og trønderske bakgrunn vært en god feltegenskap. I dansebandfeltet anses trøndere som trivelige folk som passer inn. Dette er folk som har «festhumør», og som dermed «vet hva det dreier seg om», som en av mine musikerinformanter sa til meg en gang. Min trivelighet og/eller blidhet ble også flere ganger eksplisitt kommentert i forbindelse med at jeg tok kontakt med noen eller spurte om å få ta del i aktiviteter, for eksempel hvis jeg spurte om å sette meg ned sammen med noen eller bli med på et eller annet. Et svar på dette var for eksempel at «her er det plass til alle», og videre at det var ok, for «du er jo ei hyggelig jente, vet du!» (feltnotat 7, s. 21).

I beskrivelser av gode egenskaper og væremåter i feltet tegnes det en kontrast til de som ikke er så trivelige. Dette kan for eksempel være folk som hever seg over andre og tror at de «er» noe. En av informantene mine snakket blant annet en del om en person i dansebandbransjen som har mye makt, som han mente at nå hadde begynt å bli «ganske så stor»; han må «passe seg så han ikke blir for stor», ble det sagt videre i samtalen. Noe lignende ble beskrevet i omtalen av lydmennene og festivalens vaktmannskaper, de som helst ikke måtte agere som «konger» eller være «utilnærmelig». I tekstmaterialet fra De Danseglyde finnes det flere andre eksempler på at man må framvise de riktige egenskapene for å bli akseptert som en del av fellesskapet i dansebandfeltet. I en artikkel om et dansekurs som ble holdt av noen av de kjente danserne fra tv-programmet «Skal vi danse?»¹³⁵, får vi for eksempel vite at kurset var

¹³⁵ «Skal vi danse?» er et tv-program hvor norske kjendiser deltar i en konkurranse i selskapsdans.

svært vellykket, siden instruktørene viste seg å være «folkelige danselærere», som ikke hadde tegn til noen «ovenfra og ned holdning» (De Danseglade, nr. 3/2010, s. 10). Som en utenforstående i feltet ble også jeg advart på en av de første feltarbeidsøktene mine om at jeg ikke måtte «gå høyt ut i media» med prosjektet før jeg hadde gjort noe, for da kunne jeg risikere å skape et inntrykk av at jeg «kommer her og tror jeg er noe». Dette ville ikke være særlig bra hvis jeg skulle greie å oppnå tillit i feltet (jf. feltnotat 11).

I selve dansebandmusikken, mer spesifikt i låttekstene, finnes det også flere eksempler på at personlige egenskaper omtales på lignende måter som hos informantene. Et godt eksempel er Ole Ivars sin låt «Kongen av campingplassen», som er historien om en som tror han er «konge», noe som viser seg ikke å gi særlig suksess i det sosiale livet på campingplassen. I teksten heter det blant annet at «Kongen» har «den fineste vogna» og «det dyreste, feteste partytellet og største platingen på hele feltet»; «det var han som kjøpte gassgrill først», og han «drekk ta fine flasker». Men til tross for stor materiell velstand går det dårlig for kongen. Selv om han «gjør alt for å vara kar», så er det aldri «noen andre der, for han bære skryt og er så svær». For kongen har jo bare en «helt vanlig jobb», «penga han bruker eier'n ingen ta» og «han låner alt for å vara snobb». Dette er med andre ord en person som prøver å utgi seg for å være en annen enn den han egentlig er. Gjennom å kjøpe dyre fine ting, skryte og leve på en ekstragavant måte prøver han å heve seg over andre vanlige folk. Helten i denne teksten er jeg-personen, som i motsetning til kongen bare har «ei lita vogn fra nitten seks og åtti». Selv om denne vogna er «den styggeste vogna på campingplassen», er det likevel der man har det best; for «Je har venner, brennevin og køl», og «når vi griller sitter kongen for seg sjøl».¹³⁶ Her er sammenhengen klar mellom personlige egenskaper og verdier og eventuell suksess i det sosiale livet på campingplassen. Er man snobbete, skrytete og prøver å utgi seg for noe man ikke er, får man ikke ta del i dansebandfelleskapets jordnære trivsel og hygge.

5.3.3 Godt humør og god dansebandhumor

Beskrivelser av folk i dansebandfeltet blir gjort på humørfylte måter, som i eksemplet med «Kongen av Campingplassen». Glede og latter i betydningen «godt humør» er noe som verdsettes høyt både på dansebandfestivaler og på andre arrangementer i feltet. Dette har med konteksten til arrangementene å gjøre. Det er sommer, man er på fest, og man har fri fra «hverdagens stress og mas». Det ligger som et premiss for hele situasjonen at man skal ha det

¹³⁶ Teksten «Kongen av Campingplassen» er skrevet av William Kristoffersen, se for eksempel www.lyricsbox.com/ole-ivars-lyrics-kongen-av-campingplassen-27jkw4b.html for hele teksten. Musikkvideo av låta kan ses og høres her: www.youtube.com/watch?v=J9vkOwIU-g.

moro. Det å være blid og i godt humør, og det å kunne le og tulle og tøyse er dermed viktige egenskaper som må framvises for å kunne ta del i festivalritualet og dets fellesskap på riktig måte. Nå skal dagliglivets vanskeligheter og problemer legges vekk, og ingen sure miner eller harde diskusjoner skal tas her.

Også i studier av andre lignende sosiale fellesskap har man funnet slike imperativer knyttet til det å ha godt humør og være glad og blid. Runar Døving (2011) skriver for eksempel om hvordan det å ha det hyggelig er et normativt premiss for norske turister i Syden. Der er det forestillingen om «Ut på tur, aldri sur!» som gjelder, og «hvis noen skulle være så uforstandige å begynne å snakke om politiske emner, kommer det gjerne sanksjoner i form av ‘og nå som vi hadde det så hyggelig’» (Døving 2011:23). Livet på dansebandfestivalene har også karakter av ferie og fri, og minner på mange måter om livet på Sydentur slik Døving beskriver dette. Ikke minst preges både Sydenlivet og festivallivet av ritualiserte former for samvær. Idealer om glede, hygge og kos i dansebandfeltet kan således fortolkes som normer som skaper forventninger om visse væremåter blant de som er tilstede på dansebandarrangementene.

I tillegg til den allestedsnærværende forventningen om å framvise glede og blidhet finnes det også mye annen latter, vitsing og spøk i materialet mitt fra dansebandfeltet.

Dansebandhumoren viser seg i ulike kontekster, og spøkens form og funksjon varierer ut fra hvilken sammenheng den framføres i. Flere av dansebandartistene skriver for eksempel dansebandlåter hvor tekstene inneholder humoristiske beskrivelser av typiske trekk ved folk som befinner seg på dansebandfestivalene, eller kommer med artige kommentarer til aktivitetene de holder på med på danseballer eller festival. De tidligere nevnte Ole Ivars-låtene er gode eksempler. Andre dansebandartister skriver låter hvor de ironiserer over sin egen rolle og posisjon i det kulturelle hierarkiet; Anne Nørdstis låt «Harry» er et eksempel på det sistnevnte.¹³⁷

Også i samtaler med meg kommenteres det påståtte harrystempelet på humoristiske måter, både av musikere og publikummere. En gang da jeg snakket med noen dansere om hvilke typer arrangementer de brukte å delta på, ble det snakk om at de av og til brukte å være med på såkalte dansecruise:

¹³⁷ Musikkvideo til låta «Harry» av Anne Nørdsti kan ses og høres her: www.youtube.com/watch?v=I7JDg7kWi48.

«Ja, på danskebåten», spurte jeg? «Ikke si danskebåten, det er så harry», var svaret jeg fikk; «og harry, det er i alle fall ikke vi!», sa den ene dansedama, til stor latter fra de andre i gjengen (sitat fra feltreferat 14, s. 6).

Humor er også tema i magasinet De Danseglade, der det finnes egne vitsesider i noen av numrene. Der inkluderes det mange slags vitser, men én typisk variant er vitser som kontrasterer danseband med andre kulturuttrykk og musikksjangere. Et eksempel på en vits i denne kategorien er følgende:

«Når er det de kaller et arrangement for kultur?»

- Aner ikke.

«Det er når det er flere oppe på scenen, enn det er i salen».

(De Danseglade, nr. 1/2008, s. 37).

Implisitt i vitsens poeng om at det som defineres som «ordentlig» kultur har få interesserte publikummere i salen ligger en kontrast til dansebandarrangementer – hvor det motsatte er tilfelle, og nettopp av den grunn blir det ikke forstått som et kulturarrangement med status.

En annen vits med tittelen «Smak og behag» kommer også inn på forholdet mellom dansebandmusikk og andre musikksjangere:

På en av landets jazzklubber traff Christoffer og Steffen hverandre for første gang og de ble sittende og prate sammen om musikk. «Hva synes du om dansebandmusikk?», spurte Christoffer. Steffen så seg nervøst omkring og hvisket: «Det kan jeg ikke si deg her, du får bli med utenfor lokalet». Da de kom utenfor, gjentok Christoffer spørsmålet. «Jeg tør ikke svare deg her heller, noen kan høre hva vi snakker om». Han dro den nye kompisen med seg helt til nærmeste gatehjørne, så seg rundt igjen og sa: «Du skjønner det, jeg liker faktisk danseband jeg» (De Danseglade, nr. 2/2008, s. 23).

Igjen henspeiles det på dansebandmusikkens påståtte lavstatusposisjon, som ifølge vitsen er av en slik karakter at man på en jazzklubb ikke kan snakke høyt om at man faktisk liker dansebandmusikk.

Et tema som også går igjen på humorsidene i De Danseglade er dansebandmusikkernes påståtte utsvevende livsstil, hvor forholdet til alkohol og damer er sentrale ingredienser. En historie med tittelen «Skøyeraktig kjerring» er et av flere eksempler på det sistnevnte:

«Kjerringa mi er litt av en skøyer», sa mannen, «trur du ikke at hun hadde låst inn vokalisten i dansebandet hun var på dans med, da jeg kom uventet hjem natt til søndag? Og tenk deg det, den skrulla hadde låst ham inn i klesskapet vårt på soverommet, splitter naken» (De Danseglade, nr. 5/2008, s. 43).

Humoren om dansebandmusikk og -musikere som presenteres i den tekstlige varianten, dukker også opp andre steder i materialet mitt. En av informantene (I) fortalte meg (H) for

eksempel en historie i samme kategori som det siste eksemplet fra De Danseglyde, midt under et intervju:

I: Det er jo en sånn story som går..

H: Ja?

I: [latter] en sånn bra story, muligvis har du hørt den og. Om han Bjarne Brøndbo¹³⁸.

H: Ja? Nei, jeg har ikke..

I: Når han Rune Rudberg¹³⁹ stod fram i Se og Hør, også stod det vel i VG og sånn og.. Når han.. dette med 1000 damer som liksom ble slått opp over alt.

H: Ja?

I: Også var DDE på turné også kjørte de en sånn van den gangen, DDE, det gjør de vel enda da. Så satt han og leste dette baki, så satt de og humret og flira. Så sier han [Bjarne Brøndbo] bare tørt: «Sei mæ, hain derre Rudbergen, spælle'n bærre i hælgen hain?»

H: [latter] ja [latter]

I: [latter]

(utdrag fra intervju).

Denne historien kom opp nettopp i forbindelse med at jeg og informanten diskuterte stereotype oppfatninger av dansebandmusikernes forhold til festing, alkohol og damer.

Vitsene om dansebandmusikernes utagering står i kontrast til den noe mer uskyldige spøkingen jeg overhørte blant noen av de dedikerte danserne på en dansefestival. I feltnotatene mine har jeg skrevet at

de vitset seg imellom om vals og polka som nå ble spilt på cafescenen, av [band]. Virket ikke som det var aktuelt å danse til disse dansene. Ellers spurte noen hun [navn] «er du full nå eller?», og hun gjorde seg til og lot som om hun var full, så lo de alle sammen (feltnotat 9, s. 3).

Mens det seksuelle forholdet mellom kvinner og menn gjøres svært eksplisitt i spøkene om mannlige dansebandmusikere sine påståtte kvinnelige erobringer, er vitsingen om mangelen på mannlige dansepartnere på dansegulvet av en langt mer uskyldig karakter. Det er ofte «overskudd» av kvinnelige dansere i forhold til antallet mannlige dansere på dansekurs og dansebandarrangementer. På dansekursene jeg deltok på, måtte derfor flere av de kvinnelige danseinstruktørene ofte danse mann, for å avhjelpe mangelen på mannlige dansepartnere.

¹³⁸ Bjarne Brøndbo er vokalist og frontfigur i trønderbandet DDE. Se www.dde.no for mer informasjon om bandet.

¹³⁹ Rune Rudberg er en av Norges mest kjente dansebandartister.

Damene som danset mann ble av de andre danseinstruktørene kalt for «Anton», og kommentarer som «ja, der har vi en Anton til!», eller «dette er Anton» – henvendt til den damen som må ta til takke med å danse med en kvinnelig kursholder, skapte stor latter på dansekurset (jf. feltnotat 7).

Både informantene mine og andre i dansebandfeltet spøker altså mye om seg selv og aktivitetene sine, både gjennom utstrakt bruk av selvironi og selvrefleksivitet i låttekster, i historier som de forteller til hverandre og til meg, og i vitser i dansebandbladene.

Antropologen Marianne E. Lien (2001a) diskuterer hvordan humor både fungerer som noe som inkluderer og ekskluderer. Humor skaper samhörighet og fellesskap – men humor bidrar også til å markere grenser og avstand. Dansebandhumoren handler slik jeg fortolker det også om å skape og bekrefte det sosiale fellesskapet som eksisterer mellom deltakerne i dansebandfeltet. Gjennom spøker og vitser identifiseres noen feltverdier, samtidig som grensene til utenverdenen settes i spill.

Dansebandhumoren eksemplifiserer også grensene som går innad i dansebandfeltet. Forskjellene mellom vitser om manneunderskudd på dansegulvet og feil dansetempo, og vitsene om musikernes damebekjensheter viser til ulike feltposisjoner. Danserne er de ordentlige og litt pertentlige aktørene her, mens dansebandmusikerne har en langt mer tvetydig status. Deres stjernestatus i feltet gjør for eksempel at aksepten for overskridelse av etablerte moralske normer er større. Vitsene om dansebandmusikere og damer og om forholdet mellom mannlige og kvinnelige dansere kan videre forstås i et kjønnsperspektiv. Dansebandfeltets kjønnede strukturer framstår generelt sett som relativt tradisjonelle og konservative, noe som også påpekes av andre dansebandforskere (Nærland 2007, Starrin og Steffner-Starrin 2013). Dansebandmusikerne er imidlertid aktører med et større handlingsrom i så måte. Mannlige musikere kan tillate seg mer enn hva for eksempel en mannlig danser kan. Lavik og Døving (2006) viderefører Liens argumenter om humor som en sosialt integrerende kraft, idet de skriver om hvordan humor og latter preget det sosiale samværet blant såkalte «småsmuglere» på en busstur fra Sandefjord til Svinesund. Den felles vitsingen om den ulovlige handlingen som smugling faktisk er, bidrar til å skape et midlertidig fellesskap som knytter småsmuglerne sammen. Gjennom spøk, latter og ironi skaper gruppen et «vi» og et tilsvarende sett av eksterne diskurser mot omverdenen (2006:379). Lavik og Døving refererer også til Lien (2001a), når de skriver at

å bryte ut i latter samtidig, å klare å fortelle en spøk som folk ler av, eller å skjønne den humoristiske undertonen i andres ironi, handler om å mestre felles kulturelle

koder. Humor innehar dermed et sterkt potensial for sosial integrasjon (Lavik og Døving 2006:379).

Humoren i dansebandfeltet kan også forstås som en integrerende kraft, som noe som bidrar til å opprettholde felles verdier, koder og kulturelle referanserammer.

Mary Douglas (1999) diskuterer også humor, nærmere bestemt hvordan spøk og latter kan fungere som en form for reorganisering av en etablert sosial kontekst; som en rekontekstualisering. Spøkene som tematiserer forholdet mellom dansebandmusikk og andre kulturuttrykk – som for eksempel jazz og annen «kultur», og vitsingen om den påståtte «harryheten» som hefter ved både dansebandene, publikummet og aktivitetene som foregår på dansebandfestivaler kan fortolkes i en slik kontekst. Gjennom å ta i bruk etablerte myter eller forestillinger om danseband i en intern humoristisk kontekst, blir spøken en refleksjon rundt hvordan danseband forstås av utenforstående, og rundt dansebandfeltets plassering og posisjon i kulturfeltet som sådan. Dansebandmusikkens offentlige image rekontekstualiseres altså her gjennom humor, på en måte som bidrar til å vedlikeholde grensene til utenforstående, samtidig som det sosiale fellesskapet blant deltakerne i feltet forsterkes ytterligere.

Metodeekskurs: Dansebandlatter

Humor forstått som et element med potensial til å reorganisere eller rekontekstualisere den etablerte sosiale ordenen (jf. Douglas 1999) kan også settes i sammenheng med selve forskningsprosessen. Lien (2001a) knytter også sin diskusjon om humor og latter til den antropologiske forskningsprosessen. Hennes analyse av hvordan latter skaper integrasjon og av hvordan *fravær* av latter skaper sosial eksklusjon, gjelder også for forskeren og hennes eventuelle innlemmelse i feltet man forsker på. Og når antropologen forstår spøken og tar del i den, har hun ikke bare kommet nærmere en integrasjon i feltet som studeres, hun har også kommet langt i sin kulturalytiske forståelse, hevder Lien (samme sted).

I dette prosjektet har jeg opplevd mange humoristiske situasjoner, både i intervjusituasjoner og på feltarbeid. Ofte har jeg kunnet le med når informantene har fortalt morsomme historier til meg, men det har også oppstått latter i forbindelse med episoder der jeg har dummet meg ut, eller der informantene har tulla med meg. Feltarbeidslatteren jeg har møtt, kan forstås på minst to måter: For det første har jeg måttet forholde meg til en humoristisk omgangstone i feltet som både sier noe om feltets verdier som sådan, men som også har lagt føringer for hvordan jeg har kunnet opptre som forsker. Erfaringene fra dansebandfeltet skiller seg klart

fra andre settinger jeg har gjort intervjuer og feltarbeid i, for eksempel mer tradisjonelle deler av kunstfeltet (jf. Hylland mfl. 2011, Mangset og Røyseng 2009, Røyseng og Stavrum 2007). For det andre kan humoren som har oppstått i møtet mellom meg og informantene, forstås som en del av den metodiske forhandlingen om tilgang til feltet, der latter og spøk brukes for å påpeke ulike aspekter ved relasjonen mellom feltet og forskeren, gjerne sider ved denne relasjonen som ikke nødvendigvis går i forskerens favør.

Både i uformelle feltsituasjoner og i mer formelle intervjusettinger (på tomannshånd med informanten med båndopptaker på) ble jeg møtt med spøker som jeg ikke helt tok eller forstod. På lydopptakene kan jeg flere steder høre at informantene ler hjertelig av noe han eller hun nettopp har sagt, mens jeg bare er stille eller ler usikkert. Som følge av dette måtte informantene noen ganger understreke at de bare spøkte med meg. Det som de antagelig anså som små forsøk på å løse opp stemningen ble derfor av og til ganske pinlige øyeblikk for meg. Jeg framstod som mye mer seriøs enn hva jeg hadde tenkt, og følte meg egentlig ganske dum.

Latteren i de formelle intervjusituasjonene i dansebandprosjektet er en annerledes erfaring enn det jeg har hatt i andre forskningsprosjekter som jeg har vært med på. Dette har som regel vært prosjekter med informanter fra de mer «høyverdige» delene av kunst- og kulturfeltet. I flere tilfeller har jeg intervjuet informanter med anerkjente posisjoner i kunstfeltet, enten som ledere eller kunstnere. Som forsker har det i disse sammenhengene vært viktig å bestrebe seg på å framstå som så seriøs og med så stor faglig tyngde som mulig, for å oppnå autoritet og legitimitet (jf. Stavrum og Røyseng 2010). Det var denne forskerpraksisen jeg også først overførte til dansebandfeltet. Etter hvert skjønte jeg at det ble oppfattet som litt merkelig å skulle framstå som en så seriøs forsker på et sted der alle er glade og har det gøy. Her er latter og spøk en gjengs omgangsform, og jeg måtte agere i tråd med dette for å få innpass blant informantene.

Fremdeles var det noen av informantenes spøker jeg ikke skjønte, og andre ganger, når jeg prøvde å være morsom, så slo det heller ikke veldig godt an. Et eksempel på det siste var da jeg kom med en ironisk kommentar om det jeg i feltnotatene mine har omtalt som «utrolig glorete klær»: Jeg satt sammen med en kvinnelig dansebandfan og så på folk som danset, og det var flere av damene på dansegulvet som hadde veldig korte og kroppsnære paljettkjoler i sterke farger på seg. Dette var kjoler jeg på ingen måte ville gått med selv, og i feltnotatene har jeg skrevet at

jeg prøver meg på en spøk til [navn] om at vi også burde hatt på oss sånne kjoler, hun ler. Men etterpå sier hun at hun prøvde en lignende paljettkjole på en butikk før hun skulle dra på turen. Men de hadde ikke hennes størrelse igjen, så hun kjøpte den ikke (feltnotat 11, s. 6).

Selv om informantene lo da jeg kommenterte kjolene, så forstod hun ikke ironien jeg prøvde meg på. Hun syntes disse kjolene var fine – og skulle gjerne hatt på seg en slik kjole selv.

Humoren og latteren i møtet mellom feltet og forskeren kan altså fortolkes som uttrykk for feltverdier og distinksjoner. Det at informantene stadig tullet med meg og mine forskeraktiviteter, kan også fortolkes som et ledd i den stadig pågående forhandlingen mellom informanter og forsker om tilgangen til feltet. Flere humoristiske utsagn og episoder kan forstås som eksempler som påpeker min status som forsker i forhold til informantene, dette gjelder også den tidligere nevnte episoden med cavaen. På den samme turen som mine fine drikkevaner ble gjort til gjenstand for stor latter, ble jeg også invitert til vorspiel i lugaren til noen dansebandentusiaster. I feltdagboka mi har jeg skrevet følgende:

På en benk ved siden av tv 'n ligger det masse aviser, VG, Dagbladet, Aftenposten, Dagens Næringsliv, og enda flere. [NN] sier de har lagt dem fram for å vise at de ikke er så dumme (som de tror at jeg tror?). De mener de er ganske intellektuelle som har med seg så mange aviser på tur. De har riktignok ikke fått tid til å lese noen av avisene, fordi de har vært opptatt med å feste og være i badstua (feltnotat 11, s. 3).

Forklaringen på hvorfor alle avisene lå utstilt framme, vakte stor latter i reisefølget. Her ble dikotomien dum – intellektuell brukt for å si noe om hvem jeg kanskje trodde de var, og hvem de trodde jeg var, og om relasjonene mellom oss. En annen gang var det noen som sa til meg at jeg burde passe på hvordan jeg oppførte meg denne kvelden, fordi de holdt på å fordype seg og hadde planlagt å skrive en bok om forskere på dansebandfestival. Dette vakte stor latter fra alle rundt. Etterpå kom det en kommentar til, om at det ikke var så farlig likevel, for verken de eller jeg kom uansett til å huske noe av hva vi hadde sagt eller gjort i morgen.

Disse utsagnene kan både forstås som en slags avvæpnende strategi overfor meg og min rolle, samtidig som de peker på tema som står på spill i feltet, som det er viktig for meg å vite noe om. I likhet med beskrivelsen av episoden med cavaen, handlet også dette i noen grad om alkohol. Implisitt i utsagnet om at ingen kom til å huske noe, lå det en forventning om at både informantene og forskeren skulle drikke. Antropologen Marianne Gullestad skriver om at både alkohol og latter kan fungere som sosialt integrerende elementer, avhengig av situasjonen det er snakk om. Mens jeg på dansegulvet ikke ville fått særlig respekt om jeg drakk og var synlig beruset, var det i dette tilfellet nødvendig til en viss grad å innta alkohol,

nettopp for å holde tritt med spøken og den lattermilde konteksten. Gullestad skriver at ikke å drikke «has the same effect as not laughing at jokes in social encounters; it creates social distance and makes it difficult for the rest to sustain happy, 'let ourselves go' definition of the situation» (Gullestad 2001a:224).

Også Lavik og Døving (2006) forteller om hvordan de ble gjenstand for spøking da de forsket på såkalte «småsmuglere», der de i flere tilfeller ble oppfattet som å være en del av den latterlige «øvrigheta». Her er vi tilbake ved Douglas (1999) sitt begrep om rekontekstualisering, det vil si at maktforholdet mellom informant og forsker snus. Radcliffe-Browns klassiske analyse av såkalte «joking relationships» (Radcliffe-Brown 1940) kan også brukes for å forstå det «latterlige» forholdet mellom forskeren og feltet. Begrepet «joking relationship» defineres slik:

What is meant by the term «joking relationship» is a relation between two persons in which one is by custom permitted, and in some instances required, to tease or make fun of the other, who in turn is required to take no offence (Radcliffe-Brown 1940:195).

Her snakkes det om en humoristisk tvetydighet som blir brukt for å analysere humoristisk kommunikasjon innenfor bestemte sosiale relasjoner. Dette er relasjoner hvor det eksisterer en form for «akseptert respektløshet», og den sosiale situasjonen tilsier at noen må tåle en spøk (jf. Hylland 2005). Antropologen Henk Driessen (1997) viser hvordan Radcliffe-Browns analyse, som opprinnelig handlet om forholdet mellom visse personer eller grupper i tradisjonelle antropologiske studier, også har forklaringskraft i analysen av relasjonen mellom antropologene og feltene de forsker på. I dansebandfeltet inngikk jeg for eksempel i et «joking relationship» med mine informanter, noe som impliserte at jeg som forsker måtte tåle å bli gjort narr av og le med. En annen reaksjon fra meg, for eksempel sinne, ville satt relasjonen mellom meg og feltet på spill, og kanskje ført til at jeg ikke ville få tilgang til viktige arenaer og data.

5.4 Dansebandfolk og andre folk

I det foregående har jeg analysert hvordan visse smaksdistinksjoner kommer til syne igjennom vurderinger av dansebandarrangementer og gjennom koder for oppførsel og sosial samhandling på de samme arrangementene. Dansebandfeltets distinksjoner kommer både til syne i feltobservasjoner, i tekster om danseband og gjennom forskerens metodiske erfaringer. Selv om det er visse koder for hvordan man skal omgås og agere på dansegulvet og på festivalcampingen, understrekes det likevel stadig at dansebandfeltets fellesskap er åpent,

inkluderende og for alle. Implisitt i dette ligger det en forståelse om at her kan hvem som helst møte opp, bli godt mottatt og føle seg som hjemme. Men som jeg har vist er det ikke nødvendigvis alle som vil føle seg like hjemme på et arrangement i dansebandfeltet. Selv om de som er til stede i feltet både kan karakteriseres som «hvem som helst» og som «alle», så er det likevel ikke «alle slags folk» til stede her.

På bakgrunn av den foregående diskusjonen om smak, danseregler, mat og drikke og væremåter, danner nok en leser med et visst sosiologisk blikk seg et nokså bestemt bilde av hvilken sosial bakgrunn deltakerne i dansebandfeltet har. Flere steder i kapitlet har jeg også trukket sammenhenger mellom dansebandfeltets smaksdistinksjoner og Bourdieus klassiske analyser av korrelasjonen mellom smak og sosial bakgrunn og klasse (Bourdieu 1984/2010, 1995). I tråd med dette er det nærliggende å anta at vi her har å gjøre med et felt der aktørene har en klar arbeiderklassebakgrunn.

I dette prosjektet inngår det imidlertid ikke kvantitative data om informantenes sosiale bakgrunn, yrke, inntekts- og utdanningsnivå. Hvorvidt mine dansebandinformanter faktisk tilhører arbeiderklassen eller ikke, kan ikke jeg fastslå empirisk. Som jeg var inne på i starten av kapitlet, er klasse dessuten et analytisk begrep med mange fortolkningsmuligheter: For hva er for eksempel klasse i Norge i dag sammenlignet med i Frankrike på 1970-tallet, da Bourdieu gjorde sin analyse av franske distinksjoner? Og hva kan man egentlig si om hva sosiale og kulturelle forskjeller blant folk i Norge betyr gjennom en kvantitativ inndeling av befolkningen i ulike klasser? Vi står også overfor et kulturfelt i endring. Om vi fortsatt kan operere med de samme skillene mellom folke- og elitekultur som tradisjonelt sett har ligget til grunn for mange analyser av kulturbruk og kulturvaner i dagens Norge, er et annet uavklart spørsmål.¹⁴⁰

Selv om jeg ikke kan besvare slike spørsmål med mine kvalitative data, betyr ikke dette at min empiri ikke kan gi interessant kunnskap om hva sosiale og kulturelle forskjeller betyr for de som er en del av dansebandfeltet. Dansebandpublikummets sosiale bakgrunn er for eksempel noe som tematiseres av mange av informantene. Også mine egne observasjoner gir

¹⁴⁰ Jf også min diskusjon om metodiske problemer knyttet til kvantitative kulturbruksundersøkelser i avhandlingens kapittel 1. Se også kapittel 3, der jeg i forbindelse med min redegjørelse av bruken av et Bourdieu-inspirert teoretisk perspektiv refererte til debatten om hvorvidt Bourdieus analyser av sammenhengen mellom smak og klasse fremdeles har gyldighet i dagens norske kulturvirkelighet. Den norske diskusjonen om dette inngår også i en større internasjonal debatt om forskning på kulturvaner og kulturbruk i tradisjonen etter Bourdieu, se for eksempel Bennett m.fl. (2009), Warde og Silva (red.) (2010), Coulangeon og Lemel (2007) og/eller Mangset (2012) for mer om dette. Se ellers Dahlgren og Ljunggren (red.) (2010) for mer om ulike perspektiver på klasse i en norsk kontekst.

et godt grunnlag for å si noe om sosiale kategoriseringer av deltakerne på dansebandarrangementene. I tråd med mitt etnografiske perspektiv er jeg mest interessert i nettopp dette; å gå inn på hvordan feltets deltakere beskriver seg selv i forhold til andre, og undersøke hvordan de gjennom ulike former for kategorisering og vurdering konstruerer seg selv i relasjon til et sosialt og kulturelt hierarki hvor visse verdier og egenskaper framheves foran andre. Den siste delen av dette kapittelet må således forstås som ytterligere et skritt på veien mot å kartlegge nærmere hva og hvem dansebandfeltets sosiale fellesskap består av, og av hvilke distinksjoner dette fellesskapet konstitueres i relasjon til.

5.4.1 En veldig norsk kultur

Når det gjelder alderen på dansebandfeltets publikum, er det ut fra mitt datamateriale vanskelig å si noe om entydig om gjennomsnittsalder. Blant mine informanter er det et aldersspenn fra ca. 25 år til og med ca.70 år. Flertallet av publikummet på dansebandfestivalene befinner seg derimot aldersmessig mest sannsynligvis et sted midt i mellom dette. Alderssammensetningen til dansebandpublikummet oppsummeres på denne måten av to informanter som jeg traff på festivalcampingen:

De [camperne] mener gjennomsnittsalderen på publikum her er ca. 50-55 år. Jeg er i alle fall alt for ung. Men det er også par på langt over 70 år som danser og spretter rundt. Også flere unge par, nedover til 30-åra. Men snittalderen er ganske høy, sier de (feltnotat 13, s. 11).

I sitatet vises det til alderseksempler som harmonerer med mitt informantutvalg. Det finnes både 30-åringer og 70-åringer på dansebandfestivaler, men flertallet er kanskje et sted midt mellom dette. Alderen på publikummet kan også variere ut fra hvilken type arrangement det er snakk om, og ut fra hvilke danseband det er som spiller til dans. Mine feltobservasjoner tyder på at noen av de «nye» dansebandartistene med relativt unge musikere (for eksempel Anne Nørdsti og Vagabond) i større grad appellerer til et yngre publikum, enn hva for eksempel det «godt voksne» dansebandet Ole Ivars gjør. Dansebandmusikerne selv sier gjerne til meg at de har fans i «alle aldere»; «fra 2 til 92», som en av informantene uttalte i et intervju. Det er imidlertid svært få barn og/eller ungdommer under 18 år til stede på dansebandarrangementer. Dansebandfestivaler retter seg altså ikke mot barnefamilier.

På alle dansebandarrangementene som jeg har gjort feltarbeid på, har det vært et klart flertall av hvite norske menn og kvinner til stede. To informanter som jeg traff på festivalcampingen, kommenterer nettopp at danseband er «en veldig norsk kultur», jf. følgende utdrag fra feltnotatene mine:

De [informantene] mener en ting som kanskje er litt synd for dansebandfestivalen, det er bare etnisk norske nordmenn her. Det er en veldig norsk kultur. Ingen med en annen hudfarge. Ingen familier med mørk hud. En og annen kone fra Østen er det nok, men det er noe litt annet. Tror nok de hadde vært velkommen hvis de kom, men det appellerer nok ikke til dem (feltnotat 13, s. 11).

I sitatet konstateres det at det er flest nordmenn som deltar på dansebandarrangementene. Informantene som sier dette, mener det er «synd». De skulle gjerne sett at flere mennesker med en annen etnisk bakgrunn var med på dansebandfestivalene. Det er også flere andre informanter som påpeker mangelen på tilstedeværelse av folk med andre etniske bakgrunner enn norsk på festivalene.

Kommentaren om at det riktignok finnes «en og annen kone fra Østen» på festivalene, er et utsagn som vekker visse assosiasjoner knyttet til sosial identitet, særlig til kjønn. Disse konene fra Østen er mest sannsynlig gift med norske menn. Norske menn som inngår ekteskap med kvinner fra asiatiske land som Thailand og Filipinene, er ifølge statistikken ofte bosatt i rurale strøk (Daugstad 2008). I forskning om transnasjonale ekteskap diskuteres det hvorvidt mennene som inngår disse ekteskapene representerer det som omtales som et «tradisjonelt kjønnsrollemønster» (Huitfeldt og Kavli 2004). Det at det finnes noen få kvinner med asiatisk bakgrunn på festivalene, kan derfor snarere fortolkes som at man her har en høy deltakelse av personer bosatt i rurale strøk som forholder seg til tradisjonelle forhold mellom kjønnene, enn som et uttrykk for stort etnisk mangfold.

Noen «koner fra Østen» er imidlertid ikke tilstrekkelig til å bryte med oppfatningen om at dansebandarrangementene helst appellerer til personer med en etnisk norsk bakgrunn. Danseband er som jeg har vært inne på også utbredt i Sverige (jf. Arrakhi mfl. 2002, Eriksson og Bogren 2008, Nyström 1996, Starrin og Steffner-Starrin 2013, Trondman 1999). Mitt materiale gir imidlertid ingen indikasjoner på at det er et stort antall svenske publikummere til stede på norske dansebandarrangementer. Noen av dansebandmusikerne som spiller på de norske festivalene er riktignok fra Sverige, og det finnes også noen norske danseglade publikummere som av og til reiser til svenske dansebandfestivaler, men dette er ikke representativt for flertallet av musikerne og publikummerne i det norske dansebandfeltet. Så selv om det som følge av dansebandmusikkens utbredelse både i Norge og Sverige kan være mulig å omtale danseband som et nordisk eller skandinavisk felt, er ikke dette noe mine informanter forholder seg særlig eksplisitt til i møtene med meg. For dem oppfattes danseband som noe veldig «norsk».

Den etniske ensartete sammensetningen av mennesker i dansebandfeltet gjenspeiles imidlertid på lignende vis i Sverige som i Norge. Her er det nærliggende å referere til den svenske tv-serien «Leende Guldbruna Ögon», som handler om Lennart, en dansebandsanger som på grunn av sin mørke hud har store problemer med å etablere seg som dansebandmusiker i Sverige – til tross for at han «synger som en gud og lever for dansebandmusikken». I tv-serien møter Lennart og hans bandmedlemmer i dansebandet Lennartz stadige utfordringer i møte med den svenske dansebandbransjen, aller mest fordi de har en annen etnisk bakgrunn enn svensk. Selv om dette er en humoristisk tv-serie som ikke nødvendigvis er representativ for de faktiske forholdene i dansebandbransjen i Sverige, bidrar den i likhet med andre humoristiske skråblikk på feltet til å sette i spill noen oppfatninger om hvem som passer inn eller ikke passer inn i det sosiale fellesskapet på dansebandarrangementer.¹⁴¹

5.4.2 Dansebandfeltets menn og kvinner

Dansebandfeltet kjennetegnes av et relativt tradisjonelt kjønnsrollemønster. Dansingen som foregår på dansebandarrangementer handler om pardans, hvor mannlige og kvinnelige dansere har klart avgrensede trinn og oppgaver i dansen. Det er mannen som er den som fører, som er den som har styringen på dansegulvet, både når det gjelder hvilke trinn og turer som står for tur, og når det gjelder hvor og hvordan danseparet skal bevege seg på dansegulvet. Kutymen på dansegulvet relateres til idealer om hvem som skal by opp, når og på hvilken måte, som alle forholder seg til visse oppfatninger om kjønnet adferd. Dansereglene kan i denne sammenhengen også forstås som indikasjoner på hvilken type samhandling mellom kvinner og menn som aksepteres i dansebandfeltet mer allment.

Selv om det sies at alle kan by opp alle, er det en tvetydighet knyttet til dansende par av samme kjønn. Det er ok at to kvinner danser sammen, da inntar den ene kvinnen alltid en klart definert rolle som mann, som en «Anton». Men at menn danser med menn er ikke et vanlig syn på dansebandfestivalene. Å se den ene mannen innta kvinnenrollen i dansen, som den som svinger seg rundt sin førende partner, er ikke en forventet adferd for mannlige dansere. Starrin og Staffner-Starrin påpeker at menn som danser med menn også er et uvanlig syn på svenske dansebandarrangementer. De viser til at dette er et tabu med en lang historie, når de referer til at det før hang plakater på de svenske dansebanene, der det ble understreket at det var forbudt at menn danset med menn, fordi dette ble ansett som moralsk uanstendig (Starrin og Steffner-Starrin 2013).

¹⁴¹ Mer informasjon om tv-serien om Lennartz finnes her: www.lovefilm.se/film/Leende-guldbruna-%F6gon/46518/.

De kjønnete praksisene på dansegulvet kan også relateres til idealer om anstendighet, orden og beherskelse slik disse viser seg når generelle koder for oppførsel på dansebandarrangementer omtales av informantene, særlig av danserne. Hvis man som mann skal lykkes på dansegulvet, er det for eksempel ikke akseptert å være overstadig beruset eller utagerende. Dette er ikke oppførsel som verdsettes i feltet, spesielt ikke av de kvinnelige danserne. Det at det ofte er «underskudd» på gode mannlige dansere, skaper imidlertid rom for stor utfoldelse for de mennene som er flinke til å danse. Disse er ettertraktede dansepartnere. En av mine dansende mannlige informanter som også jeg fikk merke at var en dyktig danser, sier at det er «alltid flere kvinnfolk» som vil danse med han. I feltnotatene skriver jeg at han sier at «han trenger ikke bekymre seg for om han får danse eller ikke, han blir alltid bydd opp, fordi det alltid er for få menn til stede som kan danse. Han får aldri sitte lenge i ro når han er på dans» (feltnotat 14, s. 3).

Selv om dansingen på norske dansebandarrangementer framstår som en relativt anstendig aktivitet, har ikke dans og pardans historisk sett alltid framstått som en så behersket aktivitet som det gjør her. Snarere har dansing ofte blitt oppfattet som både umoralsk og syndig, spesielt relatert til kontakten mellom kjønnene som oppstår gjennom dansen. Dansing kan potensielt oppfattes som en aktivitet med erotiske elementer i seg, som følgelig virker inn på forholdet mellom de som danser (jf. Frykman 1988, Starrin og Steffner-Starrin 2013). Flere av mine dansende informanter påpeker imidlertid at for dem handler dansing ikke om sjekking eller erotikk. De blir for eksempel ikke sjalu om noen fremmede byr opp de respektive ektefellene eller partnerne de har med seg på dans (jf. feltnotat 7 og feltnotat 14). En annen av informantene hevder imidlertid at jeg ikke må ta slike fortellinger helt bokstavelig, for han vet at det foregår litt av hvert i dette feltet, og det er «mye hormoner» i omløp på dansegulvet, mener han (feltnotat 7, s. 17).¹⁴²

Medieviteren Torgeir Nærland, som har analysert låttekster skrevet av det norske dansebandet Ole Ivars, påpeker hvordan det også i dansebandmusikkens tekster formidles et tradisjonelt kjønnsrollemønster (Nærland 2007). Ifølge Nærland beskrives den livslange kjærligheten i heterofile parforhold som det ideelle forholdet mellom kvinner og menn. I dansebandtekstene iscenesettes videre mannen som den aktive, og kvinnen som den passive. Kvinnen framstilles som objektet for den handlende mannen. Nærland refererer til tekstlinjer som forteller oss at

¹⁴² I Starrin og Steffner-Starrins bok om danseband i Sverige gjengis et utsagn fra den amerikanske poeten Robert Frost (1874-1963), som ifølge de svenske forfatterne skal ha sagt at «Dans är et vertikalt uttryck för et horisontellt begär» (Starrin og Steffner-Starrin 2013:118). På originalspråket gjengis sitatet slik: «Dancing is a vertical expression of a horizontal desire», jf. www.goodreads.com/author/quotes/7715.Robert.Frost.

«det var han som *vant* hennes hjerte, og det er hun som sa ja» (Nærland 2007:44).

Dansebandtekstenes kjærlighetsideal er romantisk snarere enn erotisk, mener Nærland, som også setter dette i sammenheng med det han omtaler som et «anstendighetsideal» som preger dansebandfeltet generelt.

Anstendigheten og de tradisjonelle kjønnsrollene viser seg også i videointervjuer med bandmedlemmene i Ole Ivars som Nærland har analysert. Disse intervjuene foregår hjemme hos dansebandmusikerne, noe som ikke er tilfeldig, ifølge Nærland:

Riktignok er Ole Ivars hardt turnerende musikere, men de fremstilles aldri i lys av myten om rockemusikeren, hvor rotløshet og hedonisme er sentrale kjennetegn. Turnévirksomheten er som et slags arbeid å regne, og når de er ferdig på jobb reiser de hjem til hus, kone og barn (2007:60).

Selv om Nærland påviser at dansebandmusikerne forholder seg til anstendighetsidealer snarere enn idealer om hedonistisk musikeradferd, indikerer mine data at dette kan nyanseres noe. Mine observasjoner tyder for eksempel på at dansebandmusikerne, særlig de mannlige musikerne, kan tillate seg litt av hvert. Dette gjelder både i relasjon til feltets regler om drikking av alkohol og i relasjon til forventet samhandling med det motsatte kjønn. Musikernes stjernestatus skaper aksept for andre handlinger enn det «vanlige» deltakere i feltet kan tillate seg, noe de tidligere nevnte spøkene om dansebandmusikerne mange dameerobringer også vitner om.

Selv om det ikke er stor overvekt av verken menn eller kvinner blant dansebandfeltets publikum, er det en stor overvekt av menn i dansebandbransjen. Dette gjelder både blant musikerne og aktører i bransjen for øvrig, og det er på ingen måte er unikt for dansebandfeltet som sådan. Musikkbransjen er fremdeles relativt mannsdominert, særlig gjelder dette for populærmusikkfeltet (jf. Kvalbein og Lorentzen 2008, Lorentzen 2009b, Stavrum 2008). De kvinnelige dansebandmusikerne må i likhet med sine kvinnelige kolleger i andre deler av musikkfeltet forholde seg til andre kjønnede konvensjoner enn sine mannlige kolleger. Det er for eksempel svært sjelden å se en kvinnelig instrumentalist¹⁴³ på norske dansebandscener, og det ville neppe forekomme en vits om at dansebandartister som Anne Nørdsti eller Hanne Mette har foretatt hundrevis av mannlige erobringer. Likevel framstår de kvinnelige dansebandmusikerne som relativt tydelige og sterke skikkelser, som også i noen grad bryter med de tradisjonelle kjønnede forventningene i dansebandfeltet. Hos Nørdsti finner vi for eksempel flere eksempler på låttekster som handler om kvinner som foretar aktive handlinger

¹⁴³ Det vil si en kvinne som trakterer et annet instrument enn sang.

overfor sine passive menn.¹⁴⁴ Nørdstis suksess i bransjen og oppslutning blant publikum tyder heller ikke på at kvinnelige utøvere nødvendigvis oppnår mindre grad av anerkjennelse i feltet enn sine mannlige kolleger.

Metodeekskurs: Kvinnelig forsker på feltarbeid

Så langt kan vi slå fast at dansebandfeltet domineres av hvite norske middelaldrende kvinner og menn. Selv om det finnes noen få unntak, preges feltet fortsatt av etnisk norske publikummere, som forholder seg til hverandre i tråd med et relativt tradisjonelt kjønnsrollemønster. I forlengelsen av diskusjonen over, er det også mulig å fortolke feltarbeidsepisoder knyttet til forskerens kjønn og alder som momenter som setter dansebandfeltets grenser i spill. I likhet med alle andre egenskaper ved forskerens personlighet og bakgrunn bidrar også dette til å avdekke og belyse noen av dansebandfeltets distinksjoner.

I et av sitatene over, om alder, ble det av to mannlige informanter som var i 60-åra hevdet at jeg var «altfor ung» til å bli oppfattet som en vanlig publikummer på dansebandfestival. Alderen min ble stadig kommentert av informantene, særlig hvis jeg stilte dem spørsmål om gjennomsnittsalderen på dansebandpublikummet. Da var det flere som sa at jeg var yngre enn den vanlige gjesten på dansebandarrangementene. Flere antok i den sammenheng at jeg var mye yngre enn jeg er. Noen anslo for eksempel at jeg nok ikke kunne være stort mer enn i begynnelsen av 20-åra.¹⁴⁵ En gang ble alderen min tematisert av noen kvinnelige fans av et danseband. Disse damene kunne en dag fortelle meg at de kvelden før hadde hatt en gjettekonkurranse seg imellom om hvor gammel jeg egentlig var. Én hadde gjettest at jeg var 27, én mente 30 og én trodde jeg var mellom 30 og 35. De som arrangerte denne gjetteleken var antageligvis omtrent 10-15 år eldre enn meg. Det er ikke helt åpenbart hva som var grunnen til at de hadde diskutert min alder og til at de også kommenterte dette overfor meg etterpå. Mitt inntrykk var at de gjennom dette mente å påpeke at det var en aldersforskjell mellom dem, meg og de mannlige dansebandmusikerne i det aktuelle bandet. Ved et par tilfeller hadde disse musikerne vært tydelig mer interessert i å snakke med meg enn med dem. Antageligvis kunne dette tolkes som en indirekte beskjed fra de voksne kvinnelige fansen om at jeg burde holde meg unna musikere som var alt for gamle for meg.

¹⁴⁴ Jf. blant annet teksten til låta «Kom deg på dør og forsvinn», som handler om en kvinne som kaster ut sin mannlige samboer. Teksten til låta kan leses her: www.releaselyrics.com/4b3f/anne-n%C3%B8rdsti-kom-deg-p%C3%A5-d%C3%B8r-og-forsvinn/

¹⁴⁵ Jeg er født i 1978, i perioden jeg gjorde feltarbeid var jeg mellom 30 og 34 år.

Denne episoden handler slik jeg fortolker det heller ikke bare om min alder. Årsaken til at jeg ved et par tilfeller opplevde at mannlige musikere var mer interesserte i å snakke med meg enn med de kvinnelige beundrerne som til enhver tid befant seg i deres nærhet, henger også sammen med min posisjon i feltet som forsker, og som kvinnelig forsker. Flere ganger tidligere har jeg erfart at det å skulle kombinere rollen som forsker med en sosial framtoning som av noen kanskje kan oppfattes som en uskyldig eller naiv blond ung jente, kan være utfordrende (Røyseng og Stavrum 2007, Stavrum og Røyseng 2010). I slike sammenhenger kan én strategi være å legge ekstra vekt på å framheve faglig bakgrunn og/eller akademisk erfaring, nettopp for å etablere en autoritet som forsker i møte med forskningsfeltet.

Da jeg og en kollega gjennomførte et forskningsprosjekt blant operaproducenter og ledere i scenekunstheltet, henviste vi for eksempel til vår fagkunnskap om operaverker, samtidsmusikk og kulturpolitikk i møtene med informantene. Flertallet av informantene i dette tilfellet var menn, med det som må kunne beskrives som mektige posisjoner i kunstfeltet. De fleste informantene var også betraktelig eldre enn meg og min også unge kvinnelige kollega. Ved et tilfelle på feltarbeid, ble vi i en uformell situasjon omtalt som deres «prinsesser». Vi var usikre på hvordan vi skulle fortolke dette utsagnet. Selv om den nok var uskyldig ment, bidro prinsessemetaforen til å skape usikkerhet rundt vår forskerautoritet. Til tross for at vi som unge kvinner muligens er ekstra årvåkne overfor kommentarer av denne typen, sier den likevel noe om hvilke forskerroller det var mulig å innta for oss, i møte med et mannsdominert felt (samme sted).

Selv om dansebandfeltet generelt sett ikke kan beskrives som mannsdominert, preges feltet likevel av klare kjønnsrollemønstre. På dansegulvet opptre man som regel i par, og som kvinnelig fan av dansebandartister – eller som kvinnelig musiker, forventes det også en viss type oppførsel som henger sammen med forventninger til kjønnet adferd. Min tilstedeværelse i dansebandfeltet, som en ung kvinne som ikke var en del av et (dansende) par, ikke en fan, og heller ikke en musiker, skapte en litt udefinert posisjon, som også ga meg noen muligheter. I møtet med dansebandmusikerne, som nok forventet at jeg var en i rekken av kvinnelige beundrende fans, virket det nok for eksempel litt overraskende at jeg stilte spørsmål om musikernes aktiviteter og karrierer basert på min fagkunnskap om musikkbransjen, på en måte som ikke «vanlige» publikummere gjør. Dette førte ved et par tilfeller til at musikerne ble mer interesserte i å snakke med meg enn med andre kvinner som var til stede på festen. Det var på bakgrunn av en slik situasjon at den nevnte gjettekonkurransen om min alder kom i stand. Her var det relativt tydelig at et element av sjalusi ble vakt hos de kvinnelige informantene.

Andre ganger hadde min tilstedeværelse helt motsatt effekt. Ved ett tilfelle trodde for eksempel noen kvinnelige fans at jeg var kjæresten eller kona til en av musikerne i et band. Da jeg avkreftet dette og sa at jeg var forsker, ble jeg også avskrevet som en mulig rival, og det var ingen som brydde seg om hva jeg sa eller gjorde på den aktuelle festen etter dette. På feltarbeidet har jeg imidlertid også erfart tilfeller hvor mannlige informanter har forsøkt å etablere en type kontakt med meg hvor formålet åpenbart har vært noe annet enn å formidle forskningsdata. Jeg har avvist henvendelser som har hatt karakter av ønske om kontakt utover dette, begrunnet med at jeg som forsker ikke kan inngå i intime relasjoner med informanter. Katrine Fangen (2001, 2004) påpeker at kvinner som forsker på mannsdominerte miljøer ofte kan ha andre utfordringer enn sine mannlige forskerkolleger, for eksempel knyttet til det å møte eventuell uønsket seksuell oppmerksomhet fra informantene. Fangen, som har gjort feltarbeid blant norske nynazister, ble flere ganger utsatt for at de hun forsket på ønsket en mer intim kontakt med henne enn det hun selv var interessert i. Hennes strategi for å imøtegå dette var å avvise slike forsøk på en vennlig men tydelig måte (2004:128ff).

Posisjonen som ung kvinnelig forsker fører således med seg visse begrensninger. Men den kvinnelige forskerrollen skaper også noen friheter eller muligheter (jf. også Røyseng og Stavrum 2007, Stavrum og Røyseng 2010). Samtalene med musikere og bransjefolk ga meg for eksempel mye god informasjon og til dels sensitive data om forhold i dansebandfeltet, ikke minst om forhold knyttet til kjønne relasjoner i feltet, særlig hvilke kjønne forventninger unge kvinner i feltet møtes med. I likhet med min nevnte kollega (jf. Røyseng 2007) har jeg også tidligere erfart at et litt troskyldig kvinnelig image kan gjøre tilgangen til viktige data god, fordi informantene åpner seg opp når de oppfatter forskeren som harmløs eller til og med litt naiv.

Fangen (2004:125ff) beskriver hvordan mannlige og kvinnelige forskere har ulike erfaringer med å gjøre feltarbeid i miljøer som domineres av enten menn eller kvinner. Fangen henviser blant annet til antropologen Runar Døving, som hadde vanskeligheter med å få innpass under sitt feltarbeid blant kvinnelige husmødre i Østfold. Han mener ifølge Fangen at det mange ganger kan være lettere å være kvinnelig feltarbeider enn mannlig, i det man som kvinnelig forsker kan dra nytte av «å innta rollen som uvitende, men interessert lytter», overfor (belærende) menn (2004:127). Fangen refererer videre til sitt feltarbeid i det mannsdominerte norske nynazistmiljøet, der hun som kvinnelig forsker fikk svært god tilgang til feltet. Fangen peker på at dette delvis skyldtes at hun befant seg i et miljø som var preget av stereotypiske oppfatninger om kjønn, der fremmede menn ofte forstås som rivaler eller konkurrenter, mens

kvinner ses på som «ubetydelige eller ufarlige», noe som gjorde hennes tilgang enklere (samme sted, se også Søndergaard og Højgaard 2003).

Jeg kan naturligvis ikke vite hvilke erfaringer andre forskere ville gjort i dansebandfeltet, enten de var eldre eller yngre enn meg, eller de var av et annet kjønn. Poenget i denne sammenhengen er å understreke at i likhet med alle aspekter knyttet til forskerrollen, spiller også kjønn og alder inn i feltarbeidsprosessen, på en måte som kan skape både begrensninger og muligheter for forskeren – men som også kan gi relevante data om hvilke distinksjoner som er virksomme i et felt.

5.4.3 Hvem dansebandfolket er

Så langt har jeg diskutert dansebandfeltets deltakere i relasjon til kjønn, alder og etnisk bakgrunn. Det er også nødvendig å se nærmere på hvordan sosial bakgrunn omtales og diskuteres i feltet. Flere av informantene beskriver dansebandfeltets publikum på lignende måter som vi har hørt om tidligere i kapitlet, idet de omtaler dansebandpublikum som «alle» typer folk: «Publikum er jo et gjennomsnitt, et tverrsnitt av Norges befolkning. Uansett hvordan du snur og vender på det så er det jo et tverrsnitt», sier for eksempel en av dansebandjournalistene til meg. En musiker (I) som jeg (H) intervjuet mener at «store deler av befolkningen» i Norge liker dansebandmusikk:

I: Og jeg tror at veldig mange i Norges land, er.. vi er ganske like. Vi er litt jordnære, vi er litt trauste. Derfor så tror jeg at.. og at store deler av befolkningen liker denne musikken her, og da sier jeg ikke dette her med at den som liker jazz, det er ikke sikkert at den liker dansemusikken. Men jeg tror at en stor del av folketallet i Norge liker denne musikken her.

H: Mm. At det er noe litt sånn typisk norsk med det da eller?

I: Ja, kanskje ja. Eller ja, at det er.. vi er jo ganske enkle mennesker (utdrag fra intervju).

I sitatet over dukker flere av begrepene som går igjen i beskrivelser av dansebandfeltets pynt, mat og egenskaper opp – for eksempel at man snakker om folk som er «jordnære» og «trauste». Dette, i tillegg til at vi er «ganske enkle mennesker», brukes som forklaring på dansebandmusikkens appell til nordmenn flest.

Flere understreker altså at det er alle slags folk til stede på dansebandarrangementene. En av musikerne svarer for eksempel slik når jeg spør om hvem som er deres publikum:

Vi har folk i alle aldere omtrent altså på.. men hva slags sosial bakgrunn vi har, det har jeg dårlig greie på. Bortsett fra at vi kjenner jo sjøl personlig både leger og professorer og, som liker det vi driver med. Men hvor mange det er av dem rundt omkring, det er vanskelig å si noe om. Men.. [vi] speller nok stort sett for, i hvert fall mannen i gata.. jeg tror nok hovedgruppa er alminnelige folk. Sånn at man kan være folkelige sånn som vi er lagt opp til (sitat fra intervju).

I sitatet understrekes det at «hovedgruppa» av dansebandpublikum er folkelige mennesker, det informanten beskriver som «alminnelige folk» eller «mannen i gata», men at det også finnes både «leger og professorer» som liker dansebandmusikk. Noen jeg snakket med på campingplassen, sier noe lignende når de mener at «det er folk fra alle samfunnslag her» (feltnotat 13, s. 9). Men i motsetning til informanten over sier de at det finnes unntak fra dette, fordi det er «lite advokater og leger da» (samme sted).

I magasinet De Danseglade blir det understreket at alle og enhver kan finne glede i dansen og musikken:

Mange er redd for å stikke seg ut, og tror at det er annerledesfolk som reiser rundt med huset på ryggen på dans. Men – nei! Vi som har vært med en stund, vet hvem vi finner rundt om; Hvermannen! Enten det er advokaten, tannlegen, trailersjåføren eller en ufør. Her finnes folk fra de fleste lag, og de er samlet rundt dansen og musikken (De Danseglade nr. 3/2012, s. 5).

Implisitt i de foregående understrekingene av at danseband er for alle gjøres det samtidig noen kategoriseringer av ulike sosiale lag: «Leger», «professorer» og «advokater» er for eksempel noe annet enn «mannen i gata». En leder for en av dansebandfankubbene som skulle beskrive hvem som var med i den aktuelle fanklubben til meg, kategoriserte også medlemmene som «alle slags folk». Dette utdypet hun med å si at det var «både hjelpepleiere, kokker og vanlige fabrikkarbeidere» med i fanklubben (feltnotat 3, s. 2). I tradisjonell sosiologisk forstand impliserer de siste yrkene en annen kassetilhørighet enn hva leger og professorer har. Det er altså en tvetydighet i måten man kategoriserer hverandre på. På én side understrekes det at alle er velkommen, samtidig som man på en annen side foretar noen grensdragninger mellom personer som befinner seg i ulike «samfunnslag», som en av informantene omtaler det.

I møte med meg er det også noen som understreker at det fins mange slags folk som liker dansebandmusikk som man i utgangspunktet ikke skulle tro likte det. Det hevdes for eksempel at det er mange folk til stede på festivalene, som man ikke skulle tro at var der. I feltnotatene mine fra en festival refererer jeg til en samtale med en mann og to damer. De sier at:

Det er alle slags folk her på dansebandfestival. [NN] sa at her er det til og med mange akademikere. De to damene var mer i tvil om det. Men de var enige om at det finnes mange som liker danseband som ikke tør å stå fram med det offentlig (feltnotat 5, s. 2).

I forlengelsen av dette ble det nevnt et navn på en norsk næringslivstopp, som mine samtalepartnere bestemt mente likte danseband, men ikke ville gå ut med det i offentligheten. En av mine musikerinformanter snakker om noe av det samme, når han sier at dansebandmusikken har mange «skaplyttere». De siste kommentarene må forstås i relasjon til de mange negative stereotype oppfatningene som eksisterer om danseband, som ifølge mine informanter er av en slik art at det kan være vanskelig å «stå fram» som tilhenger av musikken.

Det finnes også eksempler på mer ladede eller negative omtaler av dansebandpublikummet i materialet mitt, men slike beskrivelser er i mindretall sammenlignet med de jeg har nevnt ovenfor. En musiker karakteriserer for eksempel dansebandfans som «enkle» folk, og det i en mer nedsettende betydning enn bruken av ordet «enkel» tidligere i kapitlet. En danser jeg møtte på feltarbeid, sier også at han ikke egentlig identifiserer seg med flertallet som er til stede på dansebandfestivalen, som er folk han beskriver som «tapere». En annen musiker mener dansebandpublikummet er «harry». To dansebandfans jeg snakket med hevder mange som er til stede på dansefestivalen er «lønnet av NAV», i betydningen «går på trygd». En danser omtaler dansebandinteresserte som en «egen rase», mens en journalist kaller det for en «menighet». Den nesten sekteriske kategoriseringen av dansebandpublikummet gjøres av informanter som befinner seg i en mer distansert posisjon i feltet enn de mest dedikerte publikummerne og danserne, og den bekrefter noen av de stereotypiske og fordomsfulle oppfatningene som jeg diskuterte innledningsvis i avhandlingen.

Den følgende tabellen oppsummerer hvilke ord og uttrykk som brukes av mine informanter for å beskrive de som liker dansebandmusikk og de som er til stede på dansebandarrangementer:

Hvem er dansebandfolket?	Hvem sier det?
Jordnære folk	Musiker
Trauste folk	Musiker
Enkle folk	Musiker
Alminnelige folk	Musiker

Vanlige folk	Musiker
Mannen i gata	Musiker
En vanlig mann i gata	Musiker
Ola og Kari Nordmann	Journalist
Den vanlige bygdamannen	Danser
Hvermansen	Journalist
Et tverrsnitt av Norges befolkning	Journalist
Folk fra alle samfunnslag	Fan
Alle slags folk	Fan
Folk fra de fleste lag	Journalist
Alle uansett yrke og bakgrunn	Danser
Også leger og professorer	Musiker
Folk fra arbeiderklassen	Musiker
Advokater, tannleger, trailersjåfører og uføre	Journalist
Hjelpepleiere, kokker og vanlige fabrikkarbeidere	Fan
Næringslivstopper og akademikere	Danser
Tapere	Danser
Folk som går på trygd	Fan
Harry folk	Musiker

Tabell 4 Oversikt over ord og uttrykk som brukes for å beskrive dansebandfolket.

Tabellen over indikerer at dansebandfeltets sosiale fellesskap tilsynelatende består av mennesker med en blandet sosial bakgrunn. Men selv om både leger og professorer kan tenkes å delta på en dansebandfestival, kan likevel flertallet av begrepene over forstås som omtaler av vanlige, hverdagslige og gjennomsnittlige mennesker. Beskrivelsene av hvilke mennesker man ser for seg at tilhører dansebandfeltet kan derfor forstås i relasjon til dansebandfeltets verdier og distinksjoner som jeg har beskrevet i det foregående. Det å være hverdagslig, jordnær og helt vanlig er attraktive egenskaper og verdier i dansebandfeltet.

5.4.4 Hvem dansebandfolket *ikke* er

I tilknytning til de fleste eksemplene i diskusjonen over, snakker informantene også en god del om hvilke folk man helst ikke vil ha med på dansebandarrangementer. Dette er folk som man ikke regner som en del av dansebandfeltets fellesskap, og som man heller ikke har noe særlig til overs for. I tråd med metaforene brukt tidligere i kapitlet er dette folk som *ikke* er en del av den store kameratflokk; det er folk som snakker et annet språk enn det jordnære og enkle dansebandspråket. Et eksempel på sistnevnte kategori kan for eksempel være «forståsegpåere». En danser forteller om sine møter med slike: «Så det er klart du.. du møter forståsegpåere. Men det må nå være sånn da, at du må nå få lov til å like det du vil. Samtidig så skal en jo og akseptere da at, alle sammen kan ikke ha samme smaken» (sitat fra intervju). Til tross for at det understrekes at det må være lov til å like hva som helst, viser mitt materiale på samme tid en kritisk holdning til folk som ikke liker danseband. Dette gjelder særlig hvis man omtaler personer som befinner seg «høyt oppe i systemet» eller representerer «finkultur». Dette omtales særlig av informantene som er musikere og bransjefolk, idet flere av dem uttrykker frustrasjon over det de mener er en motarbeiding av musikksjangeren danseband. En musiker hevder for eksempel at dansebandsjangeren blir undervurdert og undertrykket av «musikkjournalister, akademikere, åndssnobberiet og forståsegpåere» (feltnotat 9, s. 5).

På samme tid som man misliker folk som har en nedlatende holdning til danseband, er det også visse egenskaper eller trekk ved folk som ikke vurderes som positive. Noen dansere jeg snakker med, mener for eksempel at alle «uansett yrke og bakgrunn» er velkommen i dansebandfeltet, så lenge de ikke «lager bråk», er «sære», framstår som «viktig-Perer» eller er overstadig beruset. Man kan altså ha en bakgrunn som ikke nødvendigvis harmonerer med flertallet av deltakere i feltet, så lenge man gjennom sin oppførsel viser at man tilslutter seg feltets egenskaper og verdier.

Følgende tabell er en oversikt over hvilke begreper som brukes av mine informanter når de skal beskrive folk de ikke anser for å høre til i dansebandfeltet:

Hvem er <i>ikke</i> dansebandfolket?	Hvem sier det?
Forståsegpåere	Danser
Folk som er høyt oppe i systemet	Danser
De innen finkulturen	Musiker
De som sitter der i styre og stell	Musiker

Finkulturpolitikere	Musiker
Klikken av musikkjournalister inni Oslo	Musiker
Akademikere	Musiker
Åndssnobber	Musiker
Viktig-Perer	Danser
Sære folk	Danser
Folk som lager bråk	Danser
Folk som er overstadig beruset	Danser

Tabell 5 Oversikt over ord og uttrykk som beskriver de som ikke er en del av dansebandfellesskapet.

Uttrykkene over gir ikke spesielt positive assosiasjoner. De kan alle settes i sammenheng med verdier og distinksjoner som ikke framstår som særlig ettertraktet i dansebandfeltet. Det for eksempel å være for full eller for bråkete er ikke positivt ansette egenskaper i dansebandfeltet, der de fleste liker å framstille seg selv som ordentlige og anstendige mennesker. Og det å heve seg over andre eller tro at man *er* noe harmonerer heller ikke med de enkle og jordnære verdiene som gjelder i dansebandfeltet.

5.4.5 Etablering av likhet gjennom distingvering fra de andre

I det foregående har jeg vist hvordan ulike typer distinksjoner, både positive og negative, bidrar til å konstruere dansebandfeltets aktører som en sosial gruppe med visse kjennetegn og karakteristikk. Gjennom å beskrive dansebandfeltets deltakere som å være sånn eller sånn – men *ikke* sånn, definerer man seg selv i relasjon til noen andre; noen som ikke er en del av dansebandfeltet, noen som er utenfor fellesskapet. Selv om en del av informantene snakker om folk fra forskjellige «samfunnslag» og folk med ulik sosial bakgrunn på en tilsynelatende klar måte, er det ikke entydig hvordan de bruker og/eller forstår dette i et klasseperspektiv. Informantenes kategoriseringer av hvem som hører til i dansebandfeltet og ikke, minner på denne måten om hvordan lignende former for kategorisering er beskrevet i andre kvalitative studier av smak, klasse og kulturbruk i Norge (jf. for eksempel Bugge 2010, Døving 2003, 2011, Gullestad 1989, 2001a, Krange og Skogen 2007, Lavik og Døving 2006, Lien mfl. 2001, Skarpenes 2007, Skilbrei 2010).

Skilbrei (2010) skriver for eksempel om hvordan informanter i ulike kvalitative studier av klasse ofte viser motvilje mot å snakke om seg selv i et eksplisitt klasseperspektiv. Skilbrei refererer til Gullestad (2001a) når hun skriver at:

I stedet for å sette ord på egen posisjon beskriver informantene ofte andres posisjoner og egenskaper. Kunnskap om forskjeller mellom folk og grupper får vi derfor gjennom intervjuer om hva personer synes om personer situert annerledes enn dem selv og med andre verdier enn de har (Skilbrei 2010:45).

Dette er også tilfelle for informantene fra dansebandfeltet, som gjerne framhever verdier og egenskaper de ikke liker eller vil ha noe av, når de forteller om hvem de er, og hva de liker.

Et annet poeng som Skilbrei omtaler, blant annet med henvisning til den fransk-amerikanske sosiologen Michèle Lamont (1992, 2000), er at når folk skal si noe om hvor de plasserer seg i samfunnhierarkiet, så har mange en tendens til å plassere seg selv i midten – i kontrast til noen som er «under» og noen som er «over». Dette gjelder både for mennesker som statistisk sett ville bli kategorisert som tilhørende arbeiderklassen, middelklassen eller overklassen. Kategoriseringen av seg selv som tilhørende en midte gjøres ofte med kobling til moralske imperativer, der man framhever sin egen posisjon som den moralsk «beste».

Dansebandinformantenes kategoriseringer ut fra moralske oppfatninger av hva som er passende (for eksempel det å være jordnær og nedpå, i motsetning til høy på pæra eller rølpete) ligner det Lamont skriver om hvordan de amerikanske arbeiderne hun intervjuet

primarily use moral standards («the disciplined self») to distinguish between «people like us» and others: they distance themselves from the upper half, who lack integrity and straightforwardness, and blacks and «people below», who are lazy and hold wrong values (Lamont 2000:241).

Gullestad (2001a:37, 72ff) understreker også hvordan hennes analyse av bergenske arbeiderklassekvinner ikke er en studie av sosial klasse per se, men snarere en undersøkelse av hvordan folk etablerer sosiale relasjoner og fellesskap gjennom å kategorisere seg selv i forhold til andre. Gullestads beskrivelser av hvordan arbeiderklassekvinnene omtaler seg selv som «decent ordinary folk [skikkelige alminnelige folk]», i motsetning til «high-up people [fine folk]» og «social cases [sosialtilfeller, driver bare med fyll og fest]» (samme sted), ligner til forveksling måten dansebandfolk omtaler seg selv, og de som er «over» og «under», på.

Et viktig poeng i denne sammenhengen er altså at kategoriseringen av hvem som er «vanlige folk» i motsetning til de som er «over» eller «under», snarere må forstås som diskursive kategoriseringer og konstruksjoner enn som kategorier som er kompatible med kvantitative definisjoner av klasser og kassetilhørighet. I likhet med eksemplene fra Gullestad og

Lamonts studier konstrueres også dansebandfeltets sosiale fellesskap med utgangspunkt i bestemte dikotomiske forestillinger om de andre, som ikke alltid har sammenheng med faktiske empiriske forhold. I dansebandfeltet eksemplifiseres dette for eksempel gjennom kategorien «alle slags folk» i motsetning til de som er en del av «finkulturen». Flere av uttrykkene som brukes av mine informanter for å beskrive den sistnevnte kategorien kan relateres til den noe diffuse «kultureliten», som i norsk sammenheng framstår mer som en forestilling eller myte enn som en entydig empirisk størrelse (jf. Haarr og Krogstad 2011). I dansebandfeltet fungerer likevel kultureliten som en kraftfull dikotomisk størrelse som de «vanlige» menneskene i dansebandfeltet kan ta avstand fra gjennom å framstille seg selv som representanter for noen andre og i sine egne øyne med moralsk bedre verdier enn dem som det sies at kultureliten representerer.¹⁴⁶

På samme tid som dansebandinformantene foretar tydelige distingveringer fra visse typer folk, er de samtidig vært opptatt av å snakke om at dansebandkultur er for «alle», «hvermannen, «gjennomsnittet av den norske befolkning» osv. En av informantene som ble sitert i kapittel 5.4.2 forklarte også dansebandmusikkens brede appell med at «veldig mange i Norges land» er «ganske like». *Likhet* er ofte beskrevet som et nøkkelbegrep og en sentral verdi i studier av norske samfunnsforhold (Gullestad 1989, 2001a, Lien mfl. 2001, Lien 2001b). Dansebandinformantenes insistering på at de deltar i en kultur som er for «alle» kan forstås i lys av denne norske forestillingen om likhet. Gullestads uttrykk «likeverd som likhet» («equality as sameness») (Gullestad 1989:116ff, 2001b) er et nøkkelbegrep i denne sammenhengen: Gullestad beskriver hvordan folk i Norge er svært opptatt av «å passe sammen» med dem man omgås sosialt, det vil si å framstå som mest mulig like. I forlengelsen av dette viser hun hvordan vektleggingen av likhet får implikasjoner for etableringen og vedlikeholdet av sosiale fellesskap. Likheten som Gullestad snakker om, er ikke nødvendigvis en faktisk likhet, men «en stil som fremhever og understreker likhetstrekkene mellom

¹⁴⁶ Dansebandfolk framstår her som et folk det knyttes positive assosiasjoner til, et folk som representerer gode moralske verdier. Men folket kan også defineres motsatt, som en kategori som mangler moral og andre gode egenskaper. Ole Marius Hylland (2010) skriver særlig om den siste betydningen av begrepet folk i sin analyse av tidsskriftet *Folkevennen* og folkeopplysning: Selve begrunnelsen for å drive folkeopplysning bunner i et syn på folket som impliserer at folket mangler noe, og at det dermed må opplyses og hjelpes fram til et høyere bevissthets- og kunnskapsnivå. Min analyse av folk i dansebandfeltet tar utgangspunkt i kategorier og begreper som dette folket selv benytter for å beskrive seg selv i motsetning til andre. Muligheten for at jeg ville finne andre og eventuelt mer negative forståelser av dansebandfolk i andre typer empiri er antagelig høyst reell: En studie av den såkalte kulturelitens syn på hvem folket er og på hva som er folkelige verdier ville for eksempel antagelig kunne gi noen helt andre vurderinger av dansebandfeltets deltakere enn de jeg formidler i denne sammenhengen (også jf. Haarr og Krogstad 2011). Dette synliggjør at folket og eliten ikke er enhetlige eller stabile kategorier, men snarer begrep som fylles med visse typer innhold ut fra hvilket perspektiv eller ståsted man inntar.

partene» (Gullestad 1989:117). For å føle seg likeverdig overkommiseres derfor likheter, mens ulikheter enten underkommiseres, eller forklares og legitimeres ut fra «en klar norm om likeverd som likhet». Ifølge Gullestad er ikke dette likhetsbegrepet «uforenlig med hierarki og klassesdeling», snarere tvert imot:

Tvert imot har den [likheten] som en funksjon å skjule de hierarkiske trekkene ved samfunnet. På denne måten kan likeverd og likhet være ideologisk i forgrunnen, samtidig som samfunnet likevel er klassesdelt og hierarkisk, også i personlige forhold mellom mennesker. Vi tenker likhet, men organiserer i praksis for ulikhet (Gullestad 1989:119).

Denne norske likheten har også blitt karakterisert som en tvetydig og paradokslik likhet (Lien mfl. 2001). For på samme tid som det er svært viktig for folk å framstå som likeverdige og man nøler med å plassere seg selv i et sosialt hierarki, foretas det hele tiden kategoriseringer av andre, som ikke er like like, og som ikke er en del av «alle» som er «ganske like».

I tråd med det teoretiske perspektivet jeg skisserte innledningsvis, og på bakgrunn av den foregående analytiske diskusjonen, mener jeg det er grunn til å nyansere den umiddelbare koblingen mellom informantene i dansebandfeltet sine estetiske preferanser og det som tradisjonelt sett har blitt forstått som å representere arbeiderklassen, slik for eksempel Bourdieu (1984/2010, 1995) presenterer det. I denne sammenhengen kan forståelser av hvordan folk foretar moralske og sosiale kategoriseringer av seg selv i motsetning til andre (Lamont 2000, Skilbrei 2010) og analyser av hvordan likhet og likeverd framstår som grunnleggende norske fellesskapsverdier (Gullestad 1989, 2001a, Lien mfl. 2001) også gi adekvate fortolkninger av hva kulturelle og sosiale forskjeller betyr – sett fra aktørene i dansebandfeltet sitt perspektiv.

5.5 Konklusjon: Dansebandfeltets distinksjoner

I dette kapittelet er det dansebandfeltets distinksjoner som har vært tema, både smaksdistinksjoner og sosiale distinksjoner har vært gjenstand for empirisk oppmerksomhet. Oppsummert viser analysen at det tilsynelatende åpne dansebandfeltet, som informantene ynder å framstille som et felt hvor «alle» er velkommen – i likhet med alle andre felt og delfelt – preges av bestemte handlinger, praksiser og verdier. For å få innpass i feltet, for å bli oppfattet som en del av dansebandfeltets «alle», må man forholde seg til de feltspesifikke distinksjonene som jeg har påvist i det foregående: Man må like de riktige tingene, man må si og gjøre de riktige tingene – og man må framstå på en bestemt måte, i tråd med feltets koder for væremåter. Analysen synliggjør et forholdsvis enhetlig og samstemt felt, men vi kan også

ane noen stridigheter her: Det går for eksempel et skille i feltet mellom de som mener det viktigste er å legge til rette for dansefolkets krav om visse fasiliteter, i motsetning til det å åpne seg opp mot et breiere eller annen del av publikummet, de stående, de som ikke er tilstede først og fremst for å danse. Det går også skillelinjer i feltet mellom publikum og utøvere. Selv om dansebandmusikerne til en viss grad må slutte seg til feltets distinksjoner om verdier, egenskaper og moral, har de likevel rom for å opptre friere enn andre i visse situasjoner.

Alt som er trivelig, hyggelig, jordnært, rent og ordentlig framstår som viktige verdier når dansebandfeltets distinksjoner omtales og diskuteres. Disse karakteristikkenes gjenfinnes også i måten feltets aktører snakker om hvem de er og hvem de ikke er, og i måten de beskriver sine praksiser og handlinger på dansebandarrangementene. Dansebandfellesskapet konstitueres på en side gjennom å vektlegge likhet og fellesskap, samtidig som man også tar avstand fra andre, både fra folk som er «høyt oppe i systemet», de som representerer «finkulturen» – og fra de som har lavere moral enn folk i dansebandfellesskapet, de som lager «bråk», for eksempel de som deltar på countryfestivaler, eller de som er overstadig beruset. Analysen viser imidlertid at dansebandfeltets deltakere ikke knytter sine beskrivelser til et entydig klassebegrep, selv om det implisitt kan fortolkes slik når man snakker om «alminnelige folk» eller «vanlige arbeidere», som en motsetning til «forståsegpåere» og folk som «tror de er noe».

Analysen av smaken og væremåtene i dansebandfeltet som kan utledes fra min empiri henger nært sammen med de teoretiske perspektivene jeg viste til innledningsvis. I noen tilfeller framstår feltet nærmest som en klisjeaktig reproduksjon av det Bourdieu beskriver som folkelige praksiser og smak (Bourdieu 1984/2010, 1995). Andre ganger ligger de empiriske beskrivelsene nærmere andre analyser av smak og væremåter slik det er beskrevet i aktuelle studier av norsk kultur og kulturelle forskjeller i Norge (jf. for eksempel Bugge 2010, Døving 2003, Døving 2011, Gullestad 2001a, Lavik og Døving 2006, Lien mfl. 2001, Skarpenes 2007, Skilbrei 2010). Når informantene diskuterer sin posisjon i det sosiale hierarkiet, er det imidlertid grunn til også å trekke veksler på teori som er kritisk til den vante Bourdieuske oppfatningen av sammenhengen mellom smaksvurderinger og klassehierarkier, slik dette for eksempel gjøres i Lamonts studier av moralske grensedragninger (Lamont 1992, 2000).

Analysen av dansebandfeltets distinksjoner må forstås som en forlengelse av analysen av dansebandfestivalene som ritualer, slik dette ble beskrevet i kapittel4. I diskusjonen om distinksjoner er det lett å kjenne igjen beskrivelsene av kos, hygge og trivsel i et miljø med

glad folk i godt humør, lik den som åpenbarte seg i ritualanalysen. Når kodene for væremåter på dansegulvet og i danselokalet diskuteres her, er det også mye snakk om orden, renslighet og anstendighet. Alle disse distinksjoner kan forstås som representasjoner av feltets verdier, men de representerer også rituelle verdier: Gjennom analysen av distinksjonene kommer altså verdiene som feires i dansebandfeltets festivalritual enda tydeligere fram. Og igjen er det tydelig at dansebandfeltets rituelle verdier henger sammen med hverdagslivets verdier.

Dansefestivalritualet er en ekstraordinær tid, men symbolene og verdiene som feires og bekreftes i ritualer representerer hverdagens verdier. Selv om festivalritualet foregår i en setting som er løsrevet fra det vanlige livet, en setting som inneholder til dels overskridende og ekstatiske aktiviteter som dansing, musikalske møter og inntak av alkohol, er det likevel hverdagslivets moralske regler som i stor grad gjelder. Det er det anstendige og ordentlige livet, med hardt arbeid, moralsk god oppførsel, nøkternhet, orden og renslighet som er idealet, og for de som er til stede i feltet handler det om å oppføre seg i tråd med dette. Det er disse moralske forestillingene som reproduseres gjennom aktørens etablering av smaksdistinksjoner og feltverdier. Den moralske ordentligheten som preger dansebandfeltet minner om en klassisk protestantisk etikk og moral, og den nyanserer stereotype oppfatninger av danseband som et utagerende eller rølpete felt. Min analyse påviser dermed det samme som særlig dansebandforskeren Nærland tidligere har hevdet, nemlig at dansebandfeltet preges av idealer om anstendighet og beherskelse. Dette til tross for at de sosiale møtestedene i feltet på samme tid er bygd opp rundt fest, feiring og ekstatiske danseglede (Nærland 2007).

6 Musikk for dansesko og ører: Om kvalitet og anerkjennelse i dansebandfeltet

Etter først å ha besøkt dansebandfestivalene og vist hvordan disse festivalene fungerer som konstituerende ritualer i dansebandfeltet (kapittel 4), for så i forrige kapittel å ha vist hvordan smaksforståelser og estetiske og sosiale distinksjoner legitimerer visse verdier og praksiser til fordel for andre (kapittel 5), er dansebandfeltets feltspesifikke kapital i ferd med å komme til syne. Nå vet vi noe om hvilke aktører som befinner seg i feltet, om hvilke arenaer de befinner seg på, og om hvordan de helst oppfører seg på dansefestivaler og andre dansebandarrangementer. Men i tråd med et Bourdieusk feltperspektiv (Bourdieu 1993, 1996d, 2000) er det nødvendig å gå feltets kapitalformer enda nærmere etter i sømmene. Det vil si vise hva som gir og gis status, verdi og anerkjennelse i dansebandfeltet. I forrige kapittel diskuterte jeg hvordan distinksjoner om bl.a. mat, drikke, sosiale egenskaper og humor kan si noe om et felts verdier og symbolske kapital, og om hvilke koder som må beherskes for å kunne bli oppfattet som en del av feltets sosiale fellesskap. En annen inngang til dansebandfeltets verdier er å ta utgangspunkt i de estetiske og kulturelle produktene som sirkulerer i feltet, og se på hvordan disse blir vurdert, omtalt og forstått (jf. også teoridiskusjonen i kapittel 3).

Det estetiske produktet vi snakker om her, er dansebandmusikken, som spiller en helt sentral rolle i dansebandfeltet. Dansebandmusikken er en forutsetning for at dansebandfestivalene skal kunne finne sted, for at danserne kommer seg ut på dansegulvet, og for at fansen får oppleve ekstatiske øyeblikk ved scenekanten. Musikken og produksjonen av denne er avgjørende for at musikere, arrangører, plateselskaper, journalister og andre aktører i dansebandbransjen skal kunne opprettholde sin virksomhet. Vurderinger av dansebandmusikken og dens produksjon, formidling og fremføring bør dermed være et godt utgangspunkt for å si noe mer konkret om hvilke anerkjennelsesmekanismer og verdsettingsprosesser som gjelder i dansebandfeltet.

Anerkjennelse, status og verdi gis til dem, den eller det som beskrives som best - dem, den eller det som oppfattes å inneha *kvalitet*. I dette kapittelet er det dansebandfeltets kvalitetsforståelser og anerkjennelsesmekanismer som er tema. For det første handler det om å beskrive og analysere hva som ifølge mine informanter kjennetegner god dansebandmusikk og gode danseband. For det andre handler det om å gå nærmere inn på hvordan ulike

kvalitetsforståelser uttrykkes og defineres, for eksempel gjennom å se på hvem som er berettiget til å definere kvalitet og fra hvilket perspektiv kvalitet og anerkjennelse defineres. Endelig skal analysen i dette kapittelet også settes i sammenheng med den foregående analysen av dansebandfeltets verdier og diskusjoner. Problemstillingen som skal besvares i dette kapittelet er derfor:

Hvilken sammenheng er det mellom dansebandfeltets diskusjoner om kvalitet og anerkjennelse og feltets verdier og distinksjoner for øvrig?

I likhet med problemstillingene for de to foregående kapitlene er også dette et spørsmål som bidrar til å gi svar på den overordnede problemstillingen for avhandlingen, som handler om å vise hvordan estetiske og sosiale verdier og distinksjoner i dansebandfeltet bidrar til å opprettholde et sosialt fellesskap blant feltets aktører.¹⁴⁷

6.1 Danseband som musikk sjanger

I dette kapittelet er det altså dansebandfeltets kvalitets- og anerkjennelsesmekanismer som er tema for analysen. Kvalitetsvurderinger av dansebandmusikk og dansebandartister er derfor en sentral empirisk kilde her. Flere steder i avhandlingen har jeg allerede vært inne på dansebandmusikken og dansebandsjangerens tvetydige status og posisjon i det norske musikkfeltet. På én side framstår dansebandmusikken som populær, utbredt og salgbar, mens den på en annen side møtes med ulike stereotype og nedvurderende karakteristikk, særlig fra perspektiver utenfor dansebandfeltet.¹⁴⁸ I denne sammenhengen er det imidlertid dansebandmusikken slik den forstås og defineres av dansebandmusikerne og de andre aktørene i feltet som er utgangspunktet. Før jeg går nærmere inn på hva kvalitet og anerkjennelse er og betyr i dansebandfeltet, er det nødvendig å si noe mer om hvordan feltet selv karakteriserer og beskriver danseband som musikk sjanger.

I datamaterialet mitt kommer det til syne en tvetydighet når danseband skal defineres som musikk sjanger eller som estetisk uttrykk. Informantenes kategoriseringer og defineringer foregår ofte i relasjon til grensene til beslektede musikk sjangere, først og fremst til countrymusikken, men også til sjangere som av mine informanter omtales som gammeldans, pop, rock eller viser. Også den svenske dansebandmusikken representerer en relevant grense

¹⁴⁷ Deler av den empiriske analysen i dette kapittelet er også publisert i en artikkel i tidsskriftet *Sosiologi i dag*, se Stavrum (2014).

¹⁴⁸ Se for eksempel kapittel 1 for beskrivelser av forholdet mellom dansebandmusikkens utbredelse og manglende anerkjennelse, og kapittel 3 for mer om ulike blikk og perspektiver på dansebandmusikk. Både i kapittel 1 og 3 diskuteres også dansebandmusikkens og dansebandfeltets antatte nedvurderte posisjon i det kulturelle hierarkiet i Norge.

som den norske dansebandmusikken defineres i forhold til. På feltarbeid på dansebandfestivalene var det vanskelig å trekke tydelige definisjoner ut av de estetiske beskrivelsene som ble gjort, særlig fordi informantene gjerne karakteriserte dansebandene som spilte på dansebandfestivalene på helt ulike måter. Musikken til den samme artisten eller det samme bandet kunne for eksempel av noen bli beskrevet som «rein danseband», mens andre mente at den var «litt countryaktig», mens andre igjen sa at det var «pop-rock-inspirert» musikk. Det var ikke gitt hva som egentlig lå i disse estetiske merkelappene. Slektskapet mellom dansebandmusikken og slike nærliggende sjangere omtales imidlertid også i de få andre studiene av danseband som foreligger, der danseband både historisk sett og i dag plasseres i en populærmusikalsk kontekst med nære forbindelser til for eksempel slagertradisjoner og countrymusikk, og til ulike former for folke- og dansemusikk, både i Norge og i Sverige (Arrakhi mfl. 2002, Eriksson og Bogren 2008, Nyström 1996, Nærland 2007, Starrin og Steffner-Starrin 2013).

Både Nærland (2007) og Ernstsens (2013) diskuterer i tillegg relasjonen mellom den svenske dansebandmusikken og dansebandmusikken slik den framstår i Norge i dag. Nærland påpeker hvordan den norske dansebandmusikken som før nærmest var synonymt med det han beskriver som «svensktopp», i dag har beveget seg lenger vekk fra dette svenske uttrykket, særlig gjennom større bruk av elementer fra countrymusikk (2007:17). Mine informanter påpeker at også det tematiske innholdet i dansebandtekstene, samt utstrakt bruk av norsk dialekt, er noe som skiller den norske dansebandmusikken fra den svenske. Som nevnt helt innledningsvis viser Ernstsens i tillegg hvordan begrepet «svensktopp» av hennes informanter ikke nødvendigvis framstår som et begrep med positiv valør når norske dansebandmusikere skal beskrive sjangeren de er en del av (Ernstsens 2013:52). Likevel er det ikke tvil om at norsk dansebandmusikk er nært beslektet med svensk dansebandmusikk, noe som også kommer til uttrykk gjennom det faktum at norske og svenske danseband ofte spiller på dansebandarrangementer i sine respektive naboland.¹⁴⁹

Flere av mine informanter var litt nølende med å slå fast at musikken de lager og framfører er dansebandmusikk. En av musikerne jeg intervjuet beskrev for eksempel deres musikk som å ligge litt «i grenseland» til typisk dansebandmusikk:

Jeg vil beskrive det som dansemusikk. Med inspirasjon, litt både fra country, vise, pop-elementer er det der. Noe litt rock. Det er veldig vanskelig å si at det er liksom..

¹⁴⁹ For mer om utviklingen av en egen norsk dansebandsjanger og sammenhengen til den svenske dansebandtradisjonen, se Nærland (2007:10ff).

det er *den* sjangeren der, det er litt vanskelig. At.. å si.. kategorisere sånn. [...] Vi ligger nok litt i grenseland (sitat fra intervju).

En annen av mine informanter peker også på dansebandsjangerens grenser idet han forteller om hvordan det på dansefestivalen i Sel har vært tradisjon for å koble sammen gammeldans og danseband, og at musikken som spilles på dansebandfestivalene, heller ikke er langt unna countrymusikk:

Det er jo ikke så langt i mellom både countrymusikk og gammeldans og det som vi kaller dansebandmusikk her da. Alt er jo folkelig musikk. [...] Det er veldig sjelden at jeg sjøl bruker danseband som et begrep. Jeg kaller det folkelig musikk og dansefotmusikk. Fordi at det er så mye mer enn det som.. hvis du spør en ute på gata, hva er dansebandmusikk? Ja, det er «Leende guldbruna ögon»¹⁵⁰ (sitat fra intervju).

Informanten mener at det er det som hos Nærland omtales som «svensktopp» som folk «ute på gata» ofte legger til grunn når de hører ordet danseband. Den samme informanten understreker dette poenget seinere i intervjuet:

Det er jo mange som vil si at danseband er «Leende guldbruna ögon» og «Blue Hawaii»¹⁵¹. Men det er jo så mye mer enn det og. Folk har jo danset til musikk så lenge folk kan huske, men liksom det begrepet dansebandmusikk, det var vel noe som kom fra Sverige. Og det er jo kanskje et feil begrep å bruke danseband også, for det er jo så mye mer i den sjangeren (sitat fra intervju).

Disse sitatene kan kobles til Ernstsens påpekning av at det ser ut til å være viktig for norske dansebandmusikere å distansere seg fra de kjente svenske dansebandlåtene (Ernstsen 2013). Også mine informanter er opptatt av å påpeke at dansebandmusikk er «mer» enn hva de tradisjonelle og stereotype oppfatningene om sjangeren skulle tilsi. I likhet med Ernstsens informant plasserer de gjerne seg selv som representanter for dansebandmusikk som er litt annerledes, som representerer noe «nytt», og som skiller seg fra det tradisjonelle svenske uttrykket. Også en annen av musikerne påpeker at dansebandmusikk er mer enn man tilsynelatende skulle tro:

Nei, altså jeg har ikke noe problemer med å takle ordet danseband og i det hele tatt. Men vi er nok ikke det. Fordi at.. Nei, vi er ikke det. Ja, det er noe med sounden. For det første så er vi litt røffere i kantene. Også, som jeg sier, vi har elementer av andre ting som kanskje skiller seg litt mer ut enn hva jeg oppfatter som tradisjonell dansebandmusikk da. Og da tenker du.. altså, du tenker kanskje da litt tilbake til Vikingarna eller for eksempel Dænsebændet. Som er veldig tradisjonelt da, og veldig tro mot lydbildet. At det låter ganske likt kanskje. Men fasiten på hva som er dansebandmusikk, det er jo ikke godt å si (sitat fra intervju).

¹⁵⁰ «Leende guldbruna ögon» er en kjent svensk dansebandlåt, opprinnelig framført av det svenske dansebandet Vikingarna.

¹⁵¹ «Blue Hawaii» er i likhet med «Leende guldbruna ögon» en kjent svensk dansebandlåt, også den først framført av det svenske dansebandet Vikingarna.

Denne musikeren understreker også at han ikke har «problemer med å takle» ordet danseband. Her berøres det som jeg har omtalt flere ganger tidligere i avhandlingen, nemlig at begrepet danseband er beheftet med visse oppfatninger som ikke nødvendigvis gir særlig positive assosiasjoner. Her ser man kanskje igjen spor av den «symbolske volden» som dansebandsjangeren er utsatt for, noe også Trondman (1999) diskuterer i sin analyse av den svenske dansebandmusikkens kulturelle status og posisjon. En av dansebandjournalistene sier også til meg at det han omtaler som «dansebandstempelen» har ført til at danseband har blitt et «negativt lada ord», mens en annen musiker sier at «det er jo masse fordommer mot det. At det er enkle tekster, at det er enkle melodilinj, altså at folk har på seg stusselige klær». Informantene mener altså at danseband som sjanger ofte defineres på bakgrunn av fordomsfulle oppfatninger som ikke stemmer helt med dagens dansebandvirkelighet. I forlengelsen av det negative inntrykket som informantene mener hefter ved dansebandmusikken er én strategi å unngå å bruke begrepet danseband, for eksempel ved å kalle musikken «folkelig musikk» eller «dansemusikk». En annen strategi for informantene er å posisjonere seg selv som å representere noe litt annerledes, noe som ikke er helt «typisk», «tradisjonell» eller «rein» dansebandmusikk.

Det er altså ikke så enkelt å gi en klar definisjon på hva dansebandmusikk er, heller ikke gjennom å bruke informantenes egne kategoriseringer av sjangeren. I denne sammenheng er det heller ikke nødvendigvis den ultimate definisjonen av danseband som musikk sjanger som er av størst interesse. I en kvalitetsdiskusjon er det er snarere den institusjonelle plasseringen av dansebandene og dansebandmusikken i et dansebandfelt som er det sentrale, idet formålet for analysen er å vise hvordan dansebandene anerkjennes som danseband, og ikke minst hvordan de anerkjennes som *gode* eller *dårlige* danseband.

I et slikt perspektiv kan musikernes posisjonering som noe annet enn «rein» danseband eller det de oppfatter som «traust» eller «glatt» dansebandsound også forstås som en posisjonering i feltet som har med kvalitet å gjøre: For som jeg skal vise seinere i kapittelet, gir det muligens mer anerkjennelse å plassere seg i en kategori av artister som ønsker å «fornye» eller «utvikle» dansebandsjangeren, for eksempel gjennom å lage musikk som har appell til et breiere publikum – enn å framstå som musikere som er trygt plassert i den tradisjonelle og det som av mange forstås som en negativt ladet oppfatning av danseband som estetisk uttrykk. Uklarheten i sjangerdefinisjonen og defineringen av hvor grensene går mellom danseband,

country og annen folkelig musikk¹⁵² kan eventuelt også fortolkes som at dansebandmusikken er en sjanger i utvikling. I en slik sammenheng kan det for eksempel være grunn til å spørre seg hvorvidt den sterke påvirkningen fra countrymusikkens stil og uttrykk fører til at dansebandmusikken er i ferd med å få en enda tydeligere likhet med countrymusikk i tida framover.

6.2 Dansebandorganisering

Selv om det er uklart hva som objektivt sett kjennetegner dansebandmusikken, så er det likevel noen fellestrekk mellom bandene som spiller denne musikken, de som opptrer på de ulike dansebandarrangementene som jeg har gjort feltarbeid på. Dansebandene har for eksempel noen felles kjennetegn hva angår besetning og organisering og estetisk eller musikalsk stil. Videre må de alle forholde seg til feltet de er en del av: For å lykkes som danseband må en ikke bare oppfylle de estetiske sjangerkravene, en må også oppføre seg i tråd med dansebandfeltets verdier og koder; i tråd med dansebandhabitusen (Bourdieu og Wacquant 1995:112ff). Min strategi for å komme fram til en klarere oppfatning av hvilke kvalitets og anerkjennelsesmekanismer som gjelder for den norske dansebandmusikken, handler derfor om en ytterligere institusjonell og sosial plassering av utøverne og musikken i dansebandfeltet. Først litt om dansebandenes virksomhet og organisering.

I de fleste kulturelle felt finnes det ulike kategorier utøvere, både amatører og profesjonelle. Dette gjelder også i dansebandfeltet, der vi finner ulike kategorier danseband med ulik grad av profesjonalitet. Mine musikerinformanter tilhører alle danseband som kan karakteriseres som profesjonelle. Dette er danseband som jevnlig utgir plater med egen musikk, som turnerer over hele landet og spiller på alle de mest sentrale arrangementene i feltet. Til sammenligning finnes det mange lokalt orienterte danseband i Norge, som spiller til dans på lokale bygdefester og arrangementer, men som i kontrast til de bandene som mine informanter representerer, ikke spiller egenprodusert musikk og heller ikke gir ut egne plater. Det finnes også et mellomnivå mellom amatørerne og de mest profesjonelle, som en av mine informanter omtaler som «semiproffband». Dette er band som spiller både egne og andres låter, men som ikke gir ut plater og ikke spiller like ofte og mye som de mest profesjonelle, og som fremdeles turnerer mest i sine lokale omgivelser. De aller fleste dansebandene – selv de mest

¹⁵² Ernsten diskuterer for eksempel det hun omtaler som «dansebandsjangerens fettere», der hun blant annet trekker inn Vassendgutane sin «festcountry» og DDE sin «trønderrock» som eksempler på norsk musikk som minner om dansebandmusikk, men hvor bandene ikke selv anser seg som tilhørende dansebandsjangeren (Ernsten 2013:54).

profesjonelle – er imidlertid ikke dansebandmusikere på heltid. Det er bare i noen få av de mest kjente dansebandene at medlemmene jobber på fulltid som musikere. Det er likevel typisk at en eller flere av bandmedlemmene har andre jobber i tilknytning til dansebandfeltet eller musikkfeltet. De driver for eksempel et lydstudio, er produsenter eller studiomusikere for andre danseband, eller de skriver låter til andre danseband. Bandmedlemmene kan også være engasjert i ulik grad i driften av dansebandet. Noen tar for eksempel ansvar for booking og låtskriving, mens andre kanskje «bare» møter opp på spillejobbene, ikke ulikt organiseringen av band i andre deler av populærmusikkfeltet. Mange dansebandmusikere har imidlertid også helt andre jobber i helt andre deler av arbeidslivet enn musikkfeltet.

Et typisk norsk danseband består vanligvis av fire til seks musikere. De fleste danseband har et «komp» bestående av klassiske bandinstrumenter som trommer, bass, gitar og/eller et tangentinstrument, typisk synthesizer eller el-piano. Flere danseband kan også ha blåsere med i besetningen; tradisjonelt sett har dette ofte vært en saksofonist. Dette var imidlertid vanligere før. Mine observasjoner tyder på at man nå heller utvider bandet med en ekstra gitarist, gjerne en som kan spille Steel-gitar. Noen av mine informanter knytter dette til den omtalte estetiske utviklingen i feltet, hvor flere danseband i større grad enn tidligere benytter stilelementer fra countrymusikken i dansebandmusikken. Steel-gitar oppfattes i den sammenheng som et instrument som tilfører et «country-sound» til dansebandmusikken. I alle danseband er det også en vokalist som har en framtrødende posisjon, både på og utenfor scenen. Det er som regel vokalisten som introduserer låtene, og som holder kontakten mellom publikum og scene underveis på spillejobbene. Det er vanligvis også denne som er mest synlig og fronter bandene i intervjuer og andre sammenhenger bandet viser seg. I noen band er det imidlertid flere som deler på jobben som frontfigur. Bandet Vagabond er et eksempel på dette, hvor flere av bandmedlemmene deler på jobben som vokalist. Også i dansebandet Ole Ivars er det ofte bassist og låtskriver William Kristoffersen som fronter bandet utad og i media, selv om han ikke er bandets frontfigur på scenen.¹⁵³

Noen danseband har holdt det gående i mange år og har en lang historie. Ole Ivars er et slikt eksempel, de har eksistert som danseband under det samme bandnavnet siden 1964.¹⁵⁴ Det

¹⁵³ Mer om dansebandene Vagabond og Ole Ivars, se www.vagabondband.no og www.ole-ivars.no. For mer informasjon og bilder av andre typiske norske danseband, se for eksempel oversikter over band og artister på de største festivalene sine hjemmesider, www.dansebandfestivalen.no, www.dansefestivalen.no, eller se artistoversikt på hjemmesiden til plateselskapet Tylden, www.tylden.no, se dansebandspalten til bladet De Dansegilde på www.dd.no, eller bilder og spillelister til radioprogrammet «På Dansefoto», www.nrk.no/dansefoto. Se også nyhetsnettssidene www.forsvingende.com og www.dansnytt.no.

¹⁵⁴ Jf. presseskriver på dansebandets hjemmeside på nettet, se www.ole-ivars.no.

tidligere nevnte bandet Vagabond er et eksempel på det motsatte. Dette bandet ble startet så seint som i 2008. Samtidig er heller ikke Vagabond noe helt nytt, siden alle medlemmene i bandet tidligere har hatt fremtredende roller i andre danseband.¹⁵⁵ Underveis i den perioden mitt feltarbeid pågikk, var det også flere danseband som ble oppløst, og tilsvarende flere nye band som kom til. Det virker altså som om danseband lett kan både oppløses og dannes, og dansebandmusikere kan også ofte byttes ut og gå over fra et band til et annet. Dette fører til at mange danseband lever videre under et og samme bandnavn, selv om ikke alle de som var musikere da bandet ble startet, lenger er med. Nye medlemmer kan komme inn i dansebandene gjennom annonsering på diverse dansebandnettsider eller prøvespill/audition. Men ofte handler utskifting av bandmedlemmer om at det oppstår uenigheter om hvilken retning bandet skal gå i (musikalsk eller organisatorisk), eller at det oppstår samarbeidsproblemer internt i bandet.

Under min siste feltarbeidsperiode var det for eksempel en «snakkis» at en gitarist i et band brått sluttet for å bli med i et annet band. En journalist jeg snakket med, hevdet at dette måtte være et lett valg for den aktuelle gitaristen, siden det nye bandet kunne tilby både flere og bedre spillejobber, og bedre betaling for hver spillejobb enn hva det gamle bandet kunne. På samme tid gikk det rykter om at utskiftninger var på gang i et annet av de mest kjente dansebandene – der det ifølge mine informanter var isfront og et «reint helvete» bak scenen, men at det på scenen foreløpig framstod som om alt var ok. Disse ryktene viste seg å stemme, siden det i ettertid ble kunngjort at en av de mest profilerte i bandet skulle slutte, angivelig av familiære årsaker. Etter at man har sluttet i et danseband og brutt med tidligere medmusikanter, kan det oppstå anstrengt stemning når man møtes igjen. I et intervju med dansebandet Vagabond i avisa Natt og Dag sier for eksempel en av musikerne at folk han har spilt med før «blir litt som eksdamer»: «Det blir litt pinlig når du møter dem på festivaler og sånn. Man smiler og er hyggelig og sånn, men det er litt spent. ‘Sees snart’, lissom. Sees neste år, på samme festival, ja».¹⁵⁶

I likhet med andre musikkjangere i andre deler av populærmusikkfeltet er dansebandsjangeren dominert av mannlige musikere (jf. for eksempel Kvalbein og Lorentzen 2008, Lorentzen 2009b, Stavrum 2008). De få kvinnelige dansebandartistene som finnes, er

¹⁵⁵ I en reportasje i Dagbladet om det nystartede bandet Vagabond, ble det understreket at selv om bandet var nytt, hadde bandmedlemmene til sammen nærmere 100 års erfaring fra dansebandbransjen, blant annet som medlemmer av Picasso, Trond-Erics, Dønsebåndet og Torry Enghs (jf. intervju med Vagabond i Dagbladets papirutgave 05.10.08).

¹⁵⁶ Sitat fra artikkelen «Vaga Javisst», Natt og Dag nr. 5/2009.

vokalister og frontfigurer for sine egne band og prosjekter, noe som også samsvarer med den kjønnete strukturen i resten av populærmusikkfeltet (samme sted). Anne Nørdsti og Jenny Jenssen er to eksempler på denne kategorien dansebandutøvere, kvinnelige dansebandmusikere som framstår som soloartister under eget navn, selv om de begge har band med seg på scenen.¹⁵⁷ I et annet sentralt danseband, Contrazt, framstår imidlertid den kvinnelige vokalisten mer som en del av bandet, og hun deler på oppgaven med å være frontfigur for bandet med sin mannlige bandkollega.¹⁵⁸ Under mine feltarbeid har jeg ikke sett en eneste norsk kvinnelig instrumentalist på scenen, men det finnes et svensk danseband som utelukkende består av kvinner: Face 84 har de siste årene også blitt svært populære i Norge. I dette bandet trakteres både trommer, bass og gitar av kvinnelige musikere, som alle er født i 1984.¹⁵⁹ Når det gjelder dansebandmusikerens alder, er den varierende, og det er mange eksempler på at musikere med ulik alder spiller i samme band. I dansebandene som har eksistert lengst er også alderen på musikerne høyest; i Ole Ivars er for eksempel alle bandmedlemmene 60 år eller eldre.¹⁶⁰ Mine observasjoner tyder likevel på at gjennomsnittsalderen på norske dansebandmusikere kan være noe lavere enn gjennomsnittsalderen på publikummet som er til stede på arrangementene i feltet.

Ifølge mine informanter kommer de fleste dansebandmusikerne i Norge fra steder der dansebandmusikk og dansebandarrangementer er utbredt, der det også er flest aktuelle spillejobber å opptre på. På Østlandet gjelder dette for eksempel områdene rundt Mjøsa, Toten, Kongsvinger og grenseområdene til Sverige. Trøndelag er også et område hvor dansebandmusikken er forholdsvis utbredt. Selv om dansebandene som mine informanter er med i har flest spillejobber på Østlandet og i Trøndelag, spiller de også andre steder i Norge, både på Vestlandet og i Nord-Norge. Felles for arenaene de spiller på, er som tidligere omtalt at dette er rurale scener og festlokaler som samfunnshus, idrettshaller og utedanssteder, i tillegg til de store festivalene som er sentrale spillesteder i sommerhalvåret.¹⁶¹ «Danskebåten» er som beskrevet tidligere i avhandlingen også et viktig spillested for norske danseband (jf. kapittel 2 og 5). Den geografiske lokaliseringen av dansebandfeltet har også relasjoner til Sverige, siden enkelte av de norske danseband også har spilleoppdrag på svenske

¹⁵⁷ Se nettsidene til Anne Nørdsti og Jenny Jenssen for mer informasjon om de to artistene: www.nordsti.no og www.jennyjenssen.no.

¹⁵⁸ Se www.contrazt.net.

¹⁵⁹ Se www.face84.se.

¹⁶⁰ Jf. www.ole-ivars.no.

¹⁶¹ Se vedlegg 4 for en oversikt over typiske lokaler og steder for hvor dansebandarrangementer avholdes i Norge.

dansebandarrangementer, og svenske danseband tilsvarende av og til spiller på norske dansebandfestivaler.¹⁶²

Når det gjelder musikalsk bakgrunn og veien inn i dansebandfeltet, kommer det til syne ulike historier hos mine informanter. Noen har blitt dansebandmusikere fordi far eller andre i familien også har vært dansemusikere. Det finnes også flere norske danseband som er familieprosjekter; i dansebandene Sogns og Dønsebåndet er for eksempel to av medlemmene far og sønn, henholdsvis far og sønn Sogn og Tungvåg.¹⁶³ Historiene til de kvinnelige dansebandmusikerne i feltet, tilsvarer fortellinger om hvordan kvinnelige utøvere i andre deler av populærmusikkfeltet kom inn i musikkbransjen (jf. for eksempel Lorentzen 2009b). Én av mine informanter forteller at hun ble «oppdaget» via noen mannlige bekjente i bransjen, mens en annen startet dansebandkarrieren fordi faren til kjæresten hennes spilte i et danseband som tilfeldigvis trengte en vokalist.

Noen av musikerinformantene har høyere musikkutdannelse, men flertallet har det ikke. Et typisk utsagn fra dansebandmusikerne skal fortelle om sin musikalske bakgrunn, er at de sier til meg at de «har fått det inn med morsmelka». I forlengelsen av dette forteller de for eksempel om hvordan de alltid har sunget og spilt hjemme og i lokalmiljøet sitt, eller at de har vært med i korps, kor og små lokale band. Et sitat fra en av musikerne jeg intervjuet er betegnende for veien inn i dansebandbransjen, som gjelder for flere av informantene:

Ja, altså jeg er jo vokst opp i ei bygd som heter [sted]. Med mor og far og søsken, som har vært veldig glad i dansemusikk. Så allerede fra jeg lå i magen til voksen alder så har jeg jo hørt på Sven Ingvars, Lotta Engberg også videre. Så det er klart jeg har jo fått det inn med morsmjølka. Som gjør at interessen min har vært stor for denne type musikk. Også er det jo sånn at jeg er fra ei lita bygd, hvor det har vært bygdefester, som jeg har gått på. Og der har det jo alltid vært dansemusikk. Så det er jo en grunn til at jeg liker det så godt selv (sitat fra intervju med musiker).

I likhet med denne informanten har flere av de andre musikerne jeg har snakket med også hørt på dansebandmusikk og vært deltaker på dansebandarrangementer helt fra barndommen av. Det at musikere og kunstnere tidlig sluses inn mot en kreativ yrkesvei i tråd med sin sosiale bakgrunn er kjent også fra andre kunstsosiologiske studier (Heian mfl. 2008, Mangset 2004). I dette tilfellet spiller også den sosiale bakgrunnen til dansebandmusikerne en stor rolle for måten de blir verdsatt på i feltet. For som jeg skal komme tilbake til seinere i kapittelet, er det ikke likegyldig hva slags sosiale verdier dansebandmusikerne representerer og står for, når det

¹⁶² Under mine feltarbeid på dansebandarrangementer i Norge hørte jeg for eksempel på de svenske bandene Face 84, Kindbergs, Lasse Stefanz, Framed mfl.

¹⁶³ Se www.sogns.no og www.dansebandet.no.

skal foretas kvalitetsvurderinger av dem, av dansebandene de er med i eller av dansebandmusikken de lager og framfører.

6.3 Kvalitet som analytisk størrelse

I det foregående har jeg beskrevet hvordan danseband som musikkjanger omtales og defineres i mitt empiriske materiale. Jeg har også skissert noen sentrale trekk ved dansebandmusikkens og dansebandenes organisering av sin virksomhet – dette som et bakteppe til det som er hovedtema for analysen i dette kapittelet, nemlig å synliggjøre hvilke forståelser av kvalitet og anerkjennelse som er virksomme i dansebandfeltet. Kvalitet er imidlertid ingen enkel analytisk størrelse å ta fatt på: For hvilken type kvalitet er det man snakker om, hva slags kvalitetsbegrep ligger til grunn for vurderingene som blir gjort – og sist men ikke minst, fra hvilket ståsted eller perspektiv er det kvaliteten defineres?

Da jeg startet å gjøre feltarbeid på dansebandarrangementer, hadde jeg en målsetting om å prøve å finne ut av hva det er med dansebandmusikken som gjør at så mange liker den. Jeg ville finne fram til musikkens kvaliteter. På min første dansebandfestival stod jeg overfor en rekke danseband og artister. Det var mange navn på plakaten, men jeg hadde nesten ikke hørt om noen av dem før. I begynnelsen brukte jeg derfor mye tid på å gå fra scene til scene for å høre og se på så mange band som mulig, samtidig som jeg observerte hvordan festivalpublikummet reagerte på de ulike bandenes opptredener. I tråd med mitt etnografiske perspektiv var jeg fast bestemt på å prøve å forstå musikken ut fra feltets egne premisser. Det var vurderinger av dansebandmusikk slik dette ble gjort av de som var på innsiden av dansebandfeltet jeg var på jakt etter.

I feltnotatene fra den første festivalen skriver jeg at jeg er overrasket over hvor ulike dansebandene er, både i forhold til besetning, musikalsk uttrykk, lydbilde og vokalmessige prestasjoner (feltnotat 5, s. 6). Bandene hørtes altså ikke så like ut som jeg – kanskje i tråd med typiske fordommer om dansebandmusikk, hadde forventet. Men selv om jeg både hørte og så nyanser og forskjeller, var det ikke umiddelbart så lett å utpeke hvem som var de beste. For å være helt ærlig syntes jeg mye av det jeg hørte var ganske dårlig. Det var slett ikke i harmoni med min musikksmak ellers. Det virket også som de dansebandene som tiltrakk seg stor jubel fra fansen og begeistring fra et stappfullt dansegulv ofte var de som jeg likte minst. Det var nesten litt uforståelig for meg at det tilstedeværende publikummet virkelig kunne like dette, og ved et tilfelle dro jeg rett og slett hjem fra en feltarbeidsøkt på grunn av musikken. I

feltnotatene har jeg skrevet «det var grusomt! Jeg klarte ikke å høre mer på det og måtte dra hjem» (feltnotat 5, s. 7).¹⁶⁴

Mine første reaksjoner på dansebandmusikken synliggjør noen av utfordringene ved å gjøre analyser av kvalitet i dansebandfeltet. Én utfordring handler om det å skulle vurdere kvaliteten ved et musikalsk uttrykk som av mange per definisjon forstås som å *mangle* kvalitet. Som jeg har vært inne på flere ganger blir dansebandmusikken ofte gjort til gjenstand for stereotype og nedsettende kvalitetsvurderinger. Påstander om at musikken er «enkel» både å lage og framføre, eller at den høres «glatt» ut, kan være typiske bemerkninger om dansebandmusikkens påståtte dårlige kvalitet. Mine egne innledende følelser av avsmak i starten av feltarbeidet må forstås i relasjon til slike oppfatninger. Samtidig peker de også mot et av de mest interessante utgangspunktene for hele dette forskningsprosjektet, nemlig spennet mellom en nysgjerrighet i forhold til at dansebandmusikk er noe som så mange folk i Norge liker veldig godt og erkjennelsen av at dette er en musikk sjanger med negative fordommer heftet ved seg – og hvordan denne spenningen skaper både metodiske og vitenskapsteoretiske utfordringer for forskeren i analysearbeidet.

Et sentralt metodisk spørsmål i denne sammenhengen er for eksempel hva som skjer når forskeren skal analysere kvaliteten ved en musikk sjanger hun ikke selv umiddelbart liker eller er fan av, og som heller ikke innehar særlig status i musikk- og kulturfeltet (jf. også Weisethaune 2002). Det blir raskt klart at vi ikke kommer noen vei med å ta utgangspunkt i kvalitetsvurderinger gjort utenfra, fra et eksternt perspektiv, for eksempel fra ståstedet til representanter fra andre musikk sjangere eller andre deler av kulturfeltet. Vi kommer heller ikke fram til en bedre forståelse av hva som oppfattes som godt eller dårlig i dansebandfeltet gjennom å ta utgangspunkt i forskerens eget syn på kvalitet. I likhet med de andre kapitlene i avhandlingen tar jeg derfor også her utgangspunkt i oppfatninger og forståelser slik de uttrykkes internt i dansebandfeltet. Det er altså dansebandmusikkens kvalitet definert med utgangspunkt i feltets egne aktører sine beskrivelser og begreper som ligger til grunn for denne analysen. Dette er også et sentralt poeng for Bourdieu, som understreker at det er hvert eget felt sin spesifikke struktur og logikk som må stå i sentrum i empiriske analyser av den symbolske kapitalen som gir anerkjennelse og status til aktørene som deltar i «spillet» i feltet (Bourdieu og Wacquant 1995:81ff, se også kapittel 3.2).

Til tross for en noe fordomsfull start, er forskerens kunnskap om dansernes, musikernes og fansens oppfatninger av hva som er god og dårlig dansebandmusikk større nå, enn det som var

¹⁶⁴ For mer om forskerens egen musikalske smak og erfaring, se kapittel 2.1.2.

tilfelle på den første dansebandfestivalen. Men selv om forståelsen av dansebandmusikkens kvalitet har blitt mer nyansert etter å ha analysert dette med utgangspunkt i dansebandfeltets egne kategorier og definisjoner, har ikke utfordringene knyttet til det å definere kvalitet blitt mindre av den grunn. Det ble for eksempel raskt klart for meg at kvalitet ikke bare analytisk sett er en uklar og uhåndgripelig størrelse – også internt i dansebandfeltet finnes det ulike forståelser av kvalitet: Kvalitet er et *stridstema*.

6.4 Kvalitet som stridstema

En av informantene som jeg kom i kontakt med tidlig i prosjektet, advarte meg mot uklare kvalitetsimperativer i feltet. Dette var en vel etablert norsk dansebandmusiker med lang erfaring. I en e-post sendt til meg – i forbindelse med en diskusjon om hvilke band og musikere jeg burde høre på og snakke med, stod det følgende:

Jeg vil si at det er lett å bli forvirret når man leser intervjuer med en del av de mer eller mindre kjente bandene. Alle har jo selvsagt lett for å dra på litt ekstra om seg selv, slik at det ser stort ut. Det er jo som kjent, ikke sant alt som står på trykk, og heller ikke alltid like stort som det ser ut til. Jeg vil derfor si til dere at det er veldig smart å drive litt skikkelig research rundt hvert band. Det som er reelt i forhold til hvor populært dansebandet er, vil nemlig gjenspeile seg i hvor mange gullplater¹⁶⁵ som henger på veggen og også hvor mange ganger (om enn i det hele tatt) har bandet blitt nominert til Spellemann¹⁶⁶. Har de fått noen Spellemannpris, eller i hvert fall, har de noen gang blitt nominert (epost fra musiker, høsten 2007).

Dette sitatet er interessant av flere grunner. I en diskusjon om kvalitet er det spesielt interessant å trekke fram de fysiske bevisene på popularitet som nevnes her, for eksempel priser og platesalg. Dette kan forstås som håndfaste og konkrete indikasjoner på kvalitet, som også kan være sammenlignbare med kvalitetsforståelser i musikkfeltet mer generelt, uavhengig av sjanger. En gullplate er en gullplate, uansett hvilken sjanger musikken på plata representerer, og Spellemannpriser deles også ut til et bredt spekter av sjangere, basert på solide jurybedømmelser. Det at musikeren trekker fram slike indikatorer for å si noe om hva som er gode danseband, kan fortolkes som at et danseband ikke oppnår god kvalitet før det kan vise til noen bevis på kvalitet som er kompatible med resten av musikkfeltet.

Musikerens kommentarer om at de fleste har lett for «å dra på litt ekstra om seg selv» og at det noen ganger kan se for «stort» ut, kan på sin side fortolkes i lys av idealene for god

¹⁶⁵ En gullplate er et salgstrøfé i norsk musikkbransje. I 2013 oppnås en gullplate ved 15.000 solgte album. Troferegulene utarbeides av bransjeforeningene IFPI og FONONO, som tildeler gullplater etter søknad, jf. www.ifpi.no/component/content/article/22-trofenyheter/2-troferegler.

¹⁶⁶ Spellemannprisen er Norges fremste musikkpris. For mer info om prisen og kriteriene for prisen, se www.spellemann.no.

dansebandoppførsel som jeg har diskutert i det foregående (jf. kapittel 4 og 5). Jeg har blant annet beskrevet hvordan det blant dansebandfeltets publikummere finnes et sterkt doxa knyttet til ikke å skryte, være uærlig eller late som om man er bedre enn andre. Når musikeren tematiserer dette, kan det tyde på at de samme verdiene som publikum i feltet verdsetter, også må være på plass hos dansebandartistene for at de skal bli oppfattet som gode eller som å inneha kvalitet. Forholdet mellom musikernes væremåter og feltets idealer for hva som er gode egenskaper og akseptert oppførsel er altså en annen inngang til å belyse oppfatninger av hvordan danseband og dansebandmusikk oppnår kvalitet og anerkjennelse.

E-posten fra musikeren viser videre at ett mulig perspektiv på relevante kvalitetskriterier i dansebandfeltet finnes hos dansebandartistene selv, de som lager musikken og utformer sine musikalske karrierer i relasjon til feltets koder og regler. Men musikernes utsagn kan også fortolkes som uttrykk for typiske måter å snakke om seg selv på, som gjelder for kulturprodusenter og utøvere i alle felt. Når dansebandmusikerne prater om hva som er «ekte» eller «rein» dansebandmusikk og samtidig framhever seg selv som representanter for denne kategorien, mens de kanskje trekker fram andre som de mener er for «store» eller bryter med sjangerens stiltrekk, så sier dette ikke bare noe om feltets kvalitetskriterier, det sier også noe om hvordan aktørene ønsker å posisjonere seg i relasjon til disse kriteriene. Ifølge Bourdieu preges ethvert felt av maktkamper, hvor ulike posisjoner gir ulik retning for aktørenes strategier for manøvrering i feltet: «agent-strategiane er avhengige av kva for posisjon dei har i feltet, det vil seie av fordelinga av spesifikk kapital, og av den oppfatninga dei har av feltet, det vil seie av synsvinkelen deira på feltet som ein synsvinkel som er innteken frå ein synsstad *innfor* feltet» (Bourdieu og Waquant 1995:87).

Verken i dansebandfeltet eller i andre kulturelle felt er det slik at man kan utrope seg selv til et kunstnerisk eller musikalsk geni. For å oppnå stjernestatus i et felt må man også bli anerkjent som stjerne av andre i feltet, særlig av viktige aktører med sterk definisjonsmakt (Bourdieu 1993, 1996a, 1996d). Det er heller ikke hvem som helst som kan bli dansebandstjerner. I tillegg til å produsere musikalske verk (det vil si dansebandlåter) som gis status i relasjon til det spesifikke feltets estetiske konvensjoner, må utøverne også inneha de rette egenskapene og de rette verdiene: De må inneha riktig type og mengde symbolsk kapital, slik denne spesifiseres gjennom vurderingene og utvelgelsesprosessene til de som anerkjenner og godkjenner kulturell eller estetisk verdi i det spesifikke feltet. De må kjenne og posisjonere seg i tråd med den feltspesifikke kapitalen i dansebandfeltet. For Bourdieu er nettopp det han

omtaler som «the symbolic production of the work, i.e. the production of the value of the work» avgjørende i analyser av anerkjennelsesprosesser i kulturelle felt:

It therefore has to consider as contributing to production not only the direct producers of the work in its materiality (artist, writer etc.) but also the producers of the meaning and value of the work – critics, publishers, gallery directors and the whole set of agents whose combined efforts produce consumers capable of knowing and recognizing the work of art as such (Bourdieu 1993:27).

Aktører som bidrar i den symbolske produksjonen av dansebandkvalitet og som er sentrale i prosessen med å definere og gi anerkjennelse i dansebandfeltet kan for eksempel være produsenter i plateselskaper, journalister fra dansebandmedier, arrangører eller personer som jobber med booking eller markedsføring av dansebandmusikk. Alle disse aktørene representerer posisjoner i feltet som har makt til å velge ut og framheve visse artister og musikalske uttrykk foran andre. I en kvalitetsdiskusjon er i tillegg musikkkritikernes vurderinger en viktig kilde til forståelser av hva som er godt og dårlig. Anmeldelser av plater og/eller arrangementer hvor det framføres dansebandmusikk er således en annen empirisk inngang til feltets kvalitetsforståelser.

En siste måte å uttrykke og definere kvalitet på kommer fra de som kjøper, hører på og danser til dansebandmusikken – nemlig dansebandpublikummet:

Among the makers of the work of art, we must finally include the public, which helps to make its value by appropriating it materially (collectors) or symbolically (audiences, readers), and by objectively or subjectively identifying part of its own value with these appropriations (Bourdieu 1993:78).

Bourdieu trekker altså også fram «the public» og dens verdsettinger av verker som et viktig ledd i prosessen med å gjøre noe til et anerkjent kulturelt verk i et bestemt felt. Her er derfor også oppfatningene som dansebandpublikummet har om hva som er godt og dårlig i dansebandfeltet, bli gjort gjenstand for analytisk oppmerksomhet. Men dansebandpublikummet er som vi vet heller ikke én enhetlig størrelse. Deres kvalitetsforståelser vil variere avhengig av hvilken kategori publikum de tilhører, og hvilken posisjon de har i feltet. Hva en danser forstår som god dansebandmusikk, er for eksempel ikke nødvendigvis det samme som det som en lyttende publikummer vil anerkjenne som den beste dansebandmusikken. Kvalitet er dermed et omstridt tema på mange nivå. Det handler ikke bare om strider mellom kvalitetsoppfattelser slik de er virksomme i dansebandfeltet selv i motsetning til utenforstående perspektiver på kvalitet, også internt i feltet finnes det ulike kvalitetsparametere. Den analytiske operasjonaliseringen av dansebandkvaliteten kompliseres

altså ytterligere når det selv med utgangspunkt i et feltinternt perspektiv ikke vil være enighet om hva som er godt og dårlig.

Som jeg har vært inne på tidligere i avhandlingen, er det nettopp ved å gå inn på stridstema i et felt at man rører ved kjerneverdiene i feltet, det som utgjør feltets spesifikke kapital, for å si det med det Bourdieuske feltanalytiske apparatet (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996d, 2000, se også kapittel 3.2.3 og 3.2.4) Solhjell og Øien (2012) viser også til Bourdieus forståelse av felter som en kamp- eller konfliktarena: Det som feltets aktører kjemper om og posisjonerer seg i forhold til når de for eksempel uttaler seg om kvalitet, viser til det som utgjør feltets spesifikke kapital – det som alle er enige om at det er verdt å kjempe om.¹⁶⁷ Bourdieu bruker begrepet «*illusio*» som betegnelse på den kollektive troen på verdien av det som det kjempes om eller strides om i feltet: «Varje fält skapar sin specifika form av *illusio*, känslan av att göra en investering i spelet som bryter med likgiltigheten och gör agenterna benägna och beredda att utföra relevanta distinktioner utifrån fältets logikk, att urskilja vad som är *viktigt*» (2000:330ff).

For å finne fram til feltets kapitalformer i konkrete feltanalyser er det ifølge Bourdieu avgjørende å avdekke hvilke egenskaper som er nødvendig for å bli anerkjent som en verdig deltaker i feltet:

Det som rettferdiggjør retten til å stige inn i feltet, det er at ein sit inne med eit sett av spesielt samansette eigenskapar. Eitt av måla for forskinga er å identifisere desse aktive eigenskapane, desse karakteristiske verknadene, det vil seie desse formene for *spesifikk kapital* (Bourdieu og Wacquant 1995:93).

Målet med dette kapittelet er altså å avdekke dansebandfeltets *illusio* – det som verdsettes som viktig og godt for dansebandmusikerne og dansebandmusikken. I dette ligger det som jeg skal vise både krav knyttet til oppfyllelse av bestemte estetiske konvensjoner, samtidig som det også handler om å beherske visse sosiale koder for akseptert oppførsel. Begge deler kan sies å representere dansebandfeltets symbolske kapital, det vil si feltspesifikke verdier som har en helt bestemt virkning for feltets deltakere og praksiser.

6.5 Håndfaste bevis på kvalitet

Så langt har jeg slått fast at det å analysere kvalitet i dansebandfeltet er en utfordrende øvelse, all den tid kvalitet er en størrelse som fylles med ulikt innhold og mening alt etter hvilket ståsted eller perspektiv man inntar. Jeg har også vist at det ikke bare er kvalitet man strides

¹⁶⁷ På fransk bruker også Bourdieu betegnelsen «*champ*» om felt. «*Champ*» kan blant annet oversettes til «slagmark» eller «kampfelt» (Bourdieu og Wacquant 1995, Solhjell og Øien 2012).

om i dansebandfeltet: Selve begrepet danseband er også et stridstema. E-posten fra musikeren som jeg refererte til over indikerer at det ikke alltid er like klart verken hva et danseband er, eller hva et *godt* danseband er, noe også den innledende diskusjonen i kapittelet om musikkjangeren danseband indikerer. Sitatet fra musikeren synliggjør på samme tid noen interessante indikatorer på dansebandkvalitet og anerkjennelse. I det følgende er det særlig to av disse momentene som skal undersøkes nærmere: Det første er knyttet til musikerenes utsagn om at et danseband sin popularitet kan vurderes ut fra «hvor mange gullplater som henger på veggen», det andre henger sammen med kommentarene om Spellemannprisen: «hvor mange ganger (om enn i det hele tatt) har bandet blitt nominert til Spellemann. Har de fått noen Spellemannpris, eller i hvert fall, har de noen gang blitt nominert». Gullplater og Spellemannpriser er begge konkrete og håndfaste «bevis» på at noen har gitt deg anerkjennelse, enten det er en jury som står bak en pristildeling eller et publikum som viser sin interesse ved å kjøpe musikken som er skapt og utgitt på plate.

I tråd med et Bourdieusk feltperspektiv er det relevant å se på hvem som vinner priser og utmerkelser, hvem som anmeldes, og hvem som selger plater og billetter, for å kunne si noe om hvem og hva som oppnår anerkjennelse i et kulturelt felt. Men til tross for at gullplater og Spellemannpriser begge er konkrete indikatorer på popularitet som kan være gyldige på tvers av ulike deler av musikkfeltet, kan de likevel bety ulike ting i ulike felt: For selv om priser, platesalg og kritikk kan forstås som generelle tegn på kvalitet, foregår verdsettingen av disse faktorene ut fra de spesifikke feltenes egen logikk. Prisjuryer, kunstkritikere eller anmeldere har for eksempel større definisjonsmakt i visse deler av kulturfeltet enn andre. Og salg av kunstverk betyr også ulike ting i ulike felt. Mens høyt salg og eksplisitt snakk om økonomi nærmest er tabu i visse deler av kunstfeltet, vil salg i mer kommersielt orienterte felt være uproblematisk bevis på anerkjennelse (jf. Bourdieu 1993, 1996d, 2000, Mangset og Røyseng 2009, Solhjell og Øien 2012). Det sentrale spørsmålet i denne sammenhengen er hvordan slike konkrete kvalitetskriterier forstås i dansebandfeltet: Hva betyr det å motta en Spellemannpris for et danseband? Og hva er det en gullplate på veggen egentlig symboliserer?

6.5.1 Platesalg og spillejobber

For de fleste norske danseband er det vanlig med hyppige plateutgivelser: Helst bør man utgi en plate per år. Ifølge informantene mine er artistene som er i stallen til plateselskapet Tylden

og co forpliktet til å utgi en plate hvert år gjennom plateselskapets standardkontrakt.¹⁶⁸ En av musikerne beskriver det på denne måten:

Altså, når du er hos Tylden og co da, som vi er, i plateselskapet der. Så forlanger de en utgivelse per år. Så du vet på en måte hva du har å forholde deg til. Når du er ferdig med ei plate, så bør du på en måte begynne med ei ny ei, egentlig (sitat fra intervju med musiker).

For dansebandene er det viktig å følge trenden med å gi ut plater ofte, dette er noe som omgivelsene – både bransjen og fansen – forventer. Når det gjelder platesalget, så foregår en stor del av dette ifølge mine informanter direkte på spillejobbene og via lokale distributører. Men hvis man kan komme seg inn på VG-lista¹⁶⁹ kan mulighetene for å selge mer øke:

Mye av salget vårt foregår jo på spillejobber. Men målet vårt nå er å komme på.. få denne plata inn på VG-lista. For da vil du få ytterligere.. hvis han kommer høyt opp på VG-lista, så vil du jo få ytterligere distribusjon (sitat fra intervju med musiker).

VG-lista er en arena som åpner opp og gjør musikken kjent for flere, noe som dermed potensielt kan øke platesalget. Salget viser videre hvor mange fans du har, og jo større platesalget er, jo lettere blir det å fylle opp lokalene med publikum ute på spillejobbene:

Til mer plater du selger, til flere fans har du, til lettere er det å få fylt opp alle scenene du spiller på. Så enkelt er det. Men det er ikke så enkelt å komme dit. Men når du først har fått til det, så er det noe som henger i hop rett og slett (sitat fra intervju med musiker).

Det å gi ut og selge plater er altså viktig for at dansebandene skal få oppmerksomhet og spillejobber med mange publikummere. Høyt platesalg kan således forstås som en mulig vei til suksess i dansebandfeltet. Men utelukkende å utgi dansebandmusikk på plate, er ikke i seg selv nok til å oppnå anerkjennelse. For at platene skal selge godt, må man også formidle musikken på andre måter, først og fremst gjennom spillejobber. En av mine musikerinformanter understreker dette, at det er to kriterier som må være på plass for at du skal oppnå anerkjennelse som danseband i Norge: «At du selger plater og at du trekker folk på jobba dine. Det trur jeg er de to viktigste kriteriene», sier han.

¹⁶⁸ Se www.tylden.no for oversikt over hvilke artister som er i Tyldens stall. Plateselskapet Tylden og co var lenge nærmest enerådende utgiver for norsk dansebandmusikk. De siste årene har imidlertid Mariann Records etablert seg som et annet sentralt plateselskap for dansebandartister. Se www.mariannrecords.no for oversikt over hvilke artister og utgivelser som inngår i dette plateselskapet.

¹⁶⁹ VG-lista er Norges offisielle ukentlige salgsliste for musikk. Listene utarbeides av IFPI for VG og NRK og omfatter både singellåter og album. Se <http://lista.vg.no> og <https://no.wikipedia.org/wiki/VG-lista> for mer informasjon.

Flere av informantene understreker at du ikke kommer noen vei som danseband i Norge hvis du ikke spiller musikken din for folk. En av informantene, en dansebandjournalist, beskriver følgende anerkjennelse for danseband på denne måten:

Nei, anerkjennelse det er vel at de er ute og spiller som gir dem mest anerkjennelse. Jeg tror nok at spillejobbene er viktige. Noe av det viktigste for bandene for å komme seg ut og vise seg fram. Nei, for folk får ikke et forhold til et band hvis det bare kommer ei plate i året. Men de er jo aldri ute og spiller, du ser dem jo aldri noen plass. Men du har de på ei plate også leser du om dem på nettet at de har gitt ut plate også hører du dem på radioen, men du har aldri.. de har aldri vært ute og spilt. Så jeg tror.. når du får en kombinasjon av at du får bli spilt på radioen, i på dansefot eller på nærradioer og sånn, samtidig som du er ute på veien og viser deg fram, at Ola og Kari Nordmann kan oppleve deg, så.. da får du litt anerkjennelse (sitat fra intervju).

Ifølge denne informanten er det altså heller ikke tilstrekkelig kun å gi ut plater for å bli verdsatt som et godt danseband. Selv om låtene er aldri så dansbare eller tekstene er gode og lytte til – det hjelper ikke hvis ikke publikum får muligheten til å se bandene stå på scenen eller danse til musikken på dansebandarrangementer. At det å spille for publikum gir anerkjennelse, understrekes også gjennom måten musikerne omtaler sin virksomhet på. Det å stå på scenen og formidle til interesserte tilstedeværende framstår for eksempel som en mye sterkere drivkraft for musikerne enn selve det å spille inn musikken, eller det å tjene penger på platesalg. En av mine musikerinformanter beskriver det slik:

Altså, det viktigste, synes jeg, det er jo rett og slett å være ute og spille til publikum. Det er jo de som er drivkrafta vår. Helt klart. Om det er danseband, lyttende publikum, kjøpende publikum. Hva som helst, så er det dem vi lever av. Så det er.. det er nok drivkrafta, og det viktigste (sitat fra intervju).¹⁷⁰

Å spille for publikum framstår som hovedmotivasjonen for dansebandmusikerens virksomhet. Det at publikum står i høysetet for musikerken, understrekes også når dansebandene intervjues i media. I en artikkel i avisa Østlendingen, om Anne Nørdsti og det gode salget av plata *På kryss og tvers* stiller journalisten spørsmål om hvilke økonomiske fordeler det bringer med seg å ligge høyt opp på VG-lista. Til dette svarer Nørdsti:

Det ene drar jo med seg det andre, men det er ikke salget av cder som er hovedsaken for oss. Vi må ut og spille for folk, vi, sier Nørdsti med et smil. [...] Det er veldig moro å se hva musikken betyr for andre, og jeg føler meg veldig privilegert som får holde på med dette her, avslutter Nørdsti.¹⁷¹

Høyt platesalg er bra, men det forstås altså ikke nødvendigvis som en inntektskilde – det er like mye en indikator på at dansebandet er etterspurt og verdsatt. Når godt salg omtales er det

¹⁷⁰ Også jf. kapittel 4.6.3 om dansebandmusikerens ekstatisk sceneopplevelser på dansefestivaler.

¹⁷¹ «Nørdsti foran Rihanna», Østlendingen, 14.01.12.

gjærne slik som over, med henvisning til at salget viser til interesse og anerkjennelse fra publikum, en anerkjennelse som også forplikter dansebandene til å gi noe tilbake til «folket». Dansebandet Contrazt skrev for eksempel dette på bloggen sin etter stor salgssuksess med plata *Vi har det på G*: «Vi er inne i vår 8. uke på VG-lista. Dette vil vi feire med å gjøre topp konserter på helgas spillejobber! Det har våre platekjøpere fortjent».¹⁷²

Som nevnt er det bare et fåtall av norske dansebandmusikere som har som heltidsjobb å spille i danseband. En av musikerne jeg intervjuet, mener derfor at motivasjonene for å bruke så mye tid som de fleste danseband gjør på å reise på spillejobber, handler om noe helt annet enn det å tjene penger:

De fleste danseband i Norge, dem sliter veldig med det å få tjent nok penger til å kunne leve av det altså. Men det er vel mye iver og stor interesse, dem synes det er gøy å spille. [...] Finner vel en glede i det, at det er mye folk og ja, i hvert fall de gangene det er mye folk og sånn (sitat fra intervju med musiker).

Alle musikerne jeg snakket med bekrefter dette, idet de sier at det som driver dem er gleden de erfarer når de kan få stå på scenen sammen med sine medmusikanter. Én av informantene sier for eksempel at «hvis en er glad i det en gjør, og trives med å stå på scenen, så er det en drivkraft i seg selv», mens en annen mener at «det er så vanvittig moro å være ute å spille, opptre for folk», det «gir sånn kick» at det er helt umulig å slutte med det (siterer fra intervjuer med musiker). I tillegg til det personlige kicket som man erfarer på scenen, er det å gi noe til publikum en annen sterk motivasjon for dansebandmusikerne. Én musiker sier til meg at det å kunne «gi noe til vanlige mennesker er stort, det er det som gjør det verdt å holde på med dansemusikken» (feltnotat 10, s. 6). En av de andre understreker at «det at jeg kan glede så mye folk. Med noe jeg liker å gjøre sjøl. Og få den responsen som jeg får. Den er liksom ubetalelig» (sitat fra intervju).

I De Danseglades mange band- og musikerportretter er også lignende utsagn gjennomgangstema når intervjuobjektene skal beskrive hvorfor de lever for å reise rundt i Norge og stå på dansebandscenene.¹⁷³ Den svenske dansebandstjernen Olle Jönsson, som er vokalist i bandet Lasse Stefan, uttaler seg også på en lignende måte i et intervju med bladet De Danseglade, idet han sier at «å stå på en scene og synge er ikke noe jeg gjør for pengene eller for statusen. Nei, det er for at det er så gøy, og for at musikken er mitt livsverk» (De Danseglade nr. 6/2008, s.15). I likhet med musikeren som ble sitert helt i starten, henviser

¹⁷² Sitat fra nyhetsoversikten på hjemmesida til dansebandet Contrazt, www.contrazt.net/?p=nyheter, 15.09.11.

¹⁷³ Se for eksempel intervju med musikerne Lasse Johansen i De Danseglade nr. 5/2010, Hanne Mette Gunnarsrud og Anne Nørdssti i nr. 2/2011.

Jönsson flere ganger i intervjuet til de mange gullplatene han og bandet har mottatt. Disse beskrives som symboler på at publikum verdsetter dansebandet for «lang og tro tjeneste» i dansebandbransjen: «Den gleden jeg føler hver gang jeg slår i en spiker og henger opp en gull eller platinaplate vil alltid være der. Det er like gøy og inspirerende hver gang», sier Jönsson (samme sted).

Så langt viser analysen av dansebandfeltets kvalitetsforståelser at det å utgi og selge plater er avgjørende for at norske danseband skal bli forstått som seriøse aktører i feltet. Men for å oppnå anerkjennelse som danseband er det ikke tilstrekkelig å selge plater og ha gullplatene hengende på veggen. Man må gi noe mer tilbake til platekjøperne enn innspilt dansebandmusikk. Formidling av dansebandmusikken fra scenen, i møte med publikum og dansere på de mange dansebandscenene rundt om i landet er derfor også noe som må til for å bli oppfattet som et danseband med god kvalitet.

6.5.2 Moralsk temperert kommersialisme

Informantenes diskusjoner om platesalg og spillejobber knyttes ofte til økonomi. Gullplater på veggen indikerer derfor noe mer enn at du er populær blant folket, det er også et bevis på at du har hatt en viss inntekt, et visst salg. Og selv om gleden ved å stå på scenen ikke kan måles i penger – den er «ubetalelig», så kan man likevel ikke unnlate å tenke på økonomi hvis man skal oppnå suksess som danseband i Norge. Økonomi, salg og penger kan således også fortolkes i relasjon til feltets kriterier for kvalitet og anerkjennelse. I det tidligere omtalte intervjuet med dansebandet Vagabond i avisa Natt og dag tematiseres også penger:

Saken er engang slik at ingen av Vagabonds medlemmer er rike menn; alle har ordentlige jobber ved siden av, og noen tusenlapper hver per helg med spilling er det de har å vise til, rent økonomisk, for arbeidet. Riktignok insisterer de alle på at pengene kommer i andre rekke, at det er stemningen, folka og musikken som driver dem, og de ser ut til å faktisk mene det også, men det er ikke å komme bort i fra at det er enorme pengesummer i dansebandbransjen.¹⁷⁴

Mine informanter går altså ikke nødvendigvis med på at det er «enorme» pengesummer i omløp i dansebandbransjen. Men selv om det å tjene penger ikke framstår som den viktigste drivkraften for musikerne, er det likevel noen som understreker at dansebandbransjens kjøpesterke publikum er en medvirkende årsak til at de satser innenfor nettopp denne sjangeren:

¹⁷⁴ «Vaga Javisst», Natt og Dag nr. 5/2009.

Det er klart, det som kanskje gjør det interessant for musikere å drive i sjangeren her og, er jo at det er jo mye jobber. Det er penger å tjene. [...] Og det er jo fortsatt kanskje sjangeren her som selger en del allikevel. I hvert fall en del band (sitat fra intervju med musiker).

Ifølge denne informanten har ikke danseband i like stor grad som andre sjangere blitt rammet av digitaliseringens konsekvenser med økt grad av nedlasting og streaming av musikk, og siden sjangeren er så tett knyttet til dansing, har også livemarkedet en litt annen karakter her enn i andre deler av populærmusikkfeltet.¹⁷⁵ Men selv om et kjøpesterkt publikum kan være en medvirkende årsak til at man har etablert seg som danseband, er det ikke dermed sagt at man «blir rik» av å være dansebandmusiker. En dansebandjournalist beskriver det slik:

Det er ikke så enkelt som folk tror nei. Er det ikke. Jeg tror heller ikke Ole Ivars, sjøl om de har de honorarene og sånn, håver inn noen penger. Selvfølgelig så omsetter de mye mer enn hva et annet band gjør, men de har jo masse folk som skal lønnes og sånn. Jeg tviler på at et popband eller et rockeband hadde orka å spille så mange helger i året for så lite penger, så jeg tror det er en del.. veldig ofte at det blir en livsstil (sitat fra intervju med journalist).

Selv de dansebandene som lever av dansebandmusikk på heltid, og som har forholdsvis høye honorarer, for eksempel Ole Ivars, står ikke nødvendigvis igjen med store overskudd. Og det understrekes at selv om det kan virke som om honorarene som dansebandene får, er høye, så er det også mye hardt arbeid som ligger til grunn for pengene man tjener:

Hvis du kjører buss da, så.. det er jo veldig dårlig timebetaling. Hvis du drar.. hvis du har ei helg med spilling på fredag og lørdag. Så drar du, kanskje du tar deg fri et par timer på jobb og, så kommer du hjem på søndagen klokka sju på kvelden, så har du spilt inn brutto 80.000 på helga. Og så er du fem stykker som kjører buss og alt. Og så skal du betale skatt også skal du betale alt ikke sant, drivstoff, også skal du fordele det etterpå, så er det ikke så bra timebetaling (sitat fra intervju med journalist).

En av musikerne jeg intervjuet snakker også om noe lignende, når det blir understreket at det er høye kostnader forbundet med å være et turnerende danseband:

Så vi har jo vært veldig sparsommelig. Eller vært veldig sånn påpasselig på at her skal det ikke bare kastes ut vinduet liksom, for det kan fort gå galt. [...] Så i år så har vi jo vært.. plutselig måtte vi skifte motor på bussen, og det er klart når en jo er så mye ute og reiser og det får behandling, så må en regne med at det trengs utskiftninger. Så da var det ny motor til 180 tusen også er det å investere i ny mikser nå, som koster 100 tusen. Og det er klart at da begynner pengene å gå. Men det er inntekter, fordi vi er så heldige å få spille ganske mye. Vi har inntekter og vi har utgifter, så dette går.. dette går veldig bra (sitat fra intervju med musiker).

¹⁷⁵ Kvantitative data om fysisk platesalg vs digitalt salg og/eller nedlasting og streaming av dansebandmusikk inngår ikke i denne studien. For generell statistikk over platesalg i Norge, se bransjeorganisasjonen IFPIs oversikt over dette: www.ifpi.no/salgstatistikk.

Selv om økonomien altså ikke er den viktigste drivkraften for musikerne, er det likevel viktig å ha en viss inntjening, slik at det går «bra»; at inntekter og utgifter balanseres og man ikke går i underskudd. Flere av musikerne understreker derfor at de ikke ville drevet med dette hvis de hadde tapt penger. En av dem sier for eksempel at «nei, da hadde vi jo ikke gjort dette her. For all del. Nei, nei, nei, da hadde vi aldri i verden gjort det. For det er klart det ligger jo et økonomisk aspekt i det og». En annen påpeker noe lignende:

Selvfølgelig, altså, hadde vi ikke tjent noen ting så kunne vi jo ikke.. da måtte vi jo jobbe mer ved siden av, og da måtte vi jo drevet mye mindre med det vi driver med selvfølgelig. Du er jo avhengig av å leve. Men det er klart.. når du skriver en del låter, og de spilles så mye som vi gjør, så får du en del TONO-penger¹⁷⁶. Du får jo inn noe der og, i tillegg til hva du får inn på spillejobber (sitat fra intervju med musiker).

Selv om det for denne musikeren er litt å tjene på såkalte TONO-penger, det vil si vederlag for bruk av egenkomponert musikk, så understreker flere at selv om det er «noen kroner» å tjene på platesalg, så er det ikke dette som er den viktigste inntektskilden. Det kan riktignok variere noe fra plateselskap til plateselskap, men «det er ikke noe sånn kjempeavtaler du får på platene dine». En annen musiker påpeker også dette i sin (I) beskrivelse av den totale økonomien i dansebandet til meg (H):

I: Ja, men det er ikke platesalget vi blir rike på. På ingen måte. Det er spillejobber som er inntektskilden vår. Altså, vi koster 50.000 vi for en lørdag. Og så har vi en fordelingsnøkkel innafor det. Ja vi lønner jo en fyr som er tekniker, også er det fryktelig dyrt å reise i dette landet her. Det er veldig dyrt, også skal vi komme oss sjøl på jobb og da.. kanskje vi flyr, og vi må betale det sjøl og.

H: Så det er ikke noe sånn at dere blir veldig rik.. eller?

I: Nei. Blir rik på opplevelser. [latter] Ja.

(Utdrag fra intervju med dansebandmusiker).

Musikerens påpekning av at de ikke blir rike på penger men på «opplevelser» av å spille i danseband, står i kontrast til forståelser om at det er «enorme pengesummer i omløp» i dansebandbransjen.

Mine funn tyder på at til tross for at dansebandfeltet befinner seg i det som Bourdieu ville beskrevet som feltet for masse- eller storskalaproduksjon, eller det som Solhjell vil kalle det «kommersielle kretsløpet» (Bourdieu 1993, 1996d, 2000, Solhjell 2005, Solhjell og Øien

¹⁷⁶ TONO er en organisasjon som forvalter fremføringsrettigheter for musikkverk i Norge (jf. www.tono.no). TONO eies og styres av medlemmene, som er komponister, låtskrivere, tekstforfattere og musikkforlag. «TONO-penger» er inntekten som låtskrivere får via TONO, dette er penger som stammer fra det såkalte TONO-vederlaget, et vederlag som alle konsertarrangører, radiostasjoner etc må betale for offentlig framføring av musikk som er belagt med opphavsrettigheter (jf. www.tono.no/Kunde/TONO-vederlaget).

2012), er det ikke utelukkende en eksplisitt kommersiell økonomisk logikk som råder blant aktørene i feltet. I likhet med utøvere i andre deler av kunst- og kulturfeltet er det også for dansebandmusikerne visse måter det er tillatt å snakke om penger og økonomi på. Det er for eksempel viktig å kommunisere at man handler ut fra andre motiver enn det å gå med stort overskudd og tjene mye penger. Man må riktignok tjene nok til ikke å gå med underskudd, men det er møtene med publikum på spillejobbene og følelsene som skapes når man står på scenen som framheves som de sterkeste drivkreftene for mine informanter; det er disse «ubetalelige» opplevelsene som man blir «rik» av.

I forlengelsen av dette er det nærliggende å trekke paralleller til det som Bourdieu omtaler som «de symbolske goders økonomi» (Bourdieu 1993:74ff, 1996a): Bourdieu beskriver hvordan visse felt preges av en omvendt eller symbolsk økonomi med en karakteristisk «dobbelthet». Dette gjelder særlig innenfor kunstfeltet, men det samme fenomenet finnes også i andre felter, for eksempel det religiøse feltet. Et fellestrekk ved felter som preges av en symbolsk økonomi er at verdien som er i omlop i feltet, ikke automatisk kan omsettes eller måles i penger (samme sted). I dansebandmusikerens tilfelle er det de ekstatiske følelsene på scenen og de spesielle møtene med publikum som har en unik verdi, og det gode som kommer ut av dette kan ikke måles i penger. Det er først og fremst gjennom dette man oppnår anerkjennelse som danseband i feltet. Samtidig kan ikke livets realiteter underslås: Man må ha en viss økonomi for å opprettholde driften som danseband. Det er altså en dobbelthet i dansebandfeltets økonomiske diskurs, hvor man på den ene siden må underkommunisere sine økonomiske hensikter, mens man på den andre siden ikke kan se bort fra økonomi som en avgjørende faktor i dansebandhverdagen. Økonomien betyr altså mye, men det er bestemte regler for hvordan man kan omtale og snakke om økonomien på. Disse reglene henger videre sammen med hvordan man verdsettes og oppfattes som et danseband med kvalitet i feltet.

I en studie av kulturentreprenører i ulike deler av kulturfeltet som befinner seg i skjæringspunktet mellom kunsten og næringslivet, fant vi lignende eksempler på at det som Bourdieu omtaler som symbolsk økonomi ikke er noe særegent for de smale eller eksklusive delene av kunstfeltet (Mangset og Røyseng 2009, Stavrum 2009a, 2009b). Også i de delene av kulturfeltet som umiddelbart framstår som relativt kommersielle, for eksempel filmbransjen, motebransjen eller designfeltet, har penger en symbolsk betydning som de som driver virksomhet innenfor disse feltene må fortolke sin virksomhet i relasjon til (Røyseng 2009:221ff): I likhet med dansebandmusikerne formidler for eksempel mange av kulturentreprenørene at deres virksomhet helst skal bidra med noe i tillegg til egen

selvrealisering, for eksempel glede eller gi noe til andre. Analysen av kulturentreprenørene viser også at selv om man driver sin kulturelle virksomhet i en kommersiell bransje, så ønsker man at virksomheten skal bidra med noe positivt i et samfunnsmessig perspektiv. Produkter eller aktiviteter som gjenspeiler en kald og kynisk kommersialisme framstår ikke som meningsfylte. Hvis man skal rettferdiggjøre at man går med økonomisk overskudd, må pengene man tjener stamme fra noe annet enn «vulgærkommersielle» prosjekter. Et funn i studien av kulturentreprenører er at disse ikke bare fortolker sin virksomhet i relasjon til kunstneriske og økonomiske meningssystemer, men at et tredje meningssystem også er virksomt her, nemlig det moralske: «Allmenne forestillinger om hva som er moralsk godt» fungerer som markører i kulturentreprenørenes arbeidshverdag, og hvis entreprenørene opererer innenfor et delfelt med en utpreget kommersiell logikk, er denne kommersialismen likevel i høyeste grad «moralisk temperert», skriver Røyseng (2009:222).

Også i dansebandfeltet finner vi en moralisk temperert kommersialisme, hvor god inntekt og økonomisk overskudd settes i sammenheng med fortellinger om det å glede andre og gi noe godt til sitt publikum. Og i den grad man eksplisitt omtaler sin økonomiske profitt, fortolkes dette som noe man har fortjent, etter å ha jobbet hardt og lenge for å oppnå suksess. En av mine informanter som er dansebandmusiker på heltid, understreker for eksempel hvor hardt dansebandet har jobbet for å komme dit de er i dag:

Og det er vi stolte av. Vi er det. For det er et lite land, og vi har jo greid da, å holde liv i flere familier med dette her da. Selv om det er jo ikke noe sånn voldsom kjempeinntekt man får på å drive med det, men alle lever som sagt av det og har det godt (sitat fra intervju med musiker).

Musikernes fortellinger om hardt og moralsk godt arbeid kan også fortolkes i relasjon til dansebandfeltets generelle verdier knyttet til det å framstå som ærlig og hardtarbeidende, dette også i tråd beskrivelsene av dansebandfeltets publikummere i kapittel 5. Det er greit å tjene penger så lenge man kan forsvare det med at man tilfredsstiller publikums ønsker, så lenge man jobber hardt og ærlig i tråd med de moralske kodeksene som gjelder i feltet for øvrig.

Den moralske tempererte kommersialismen kommer også til syne andre steder enn i musikernes fortellinger. I det omtalte intervjuet med dansebandet Vagabond i Natt og dag stiller journalisten spørsmål ved hvor alle pengene i dansebandbransjen egentlig havner hen, når ikke dansebandene blir særlig rike av det de holder på med: «Hvis de [pengene] ikke havner hos bandene er det ganske lett å regne seg frem til hvem de havner hos: PA-

anleggimportører, arrangører og, sist men ikke minst, plateselskapene»¹⁷⁷. Men selv om arrangører og andre bransjeaktører i feltet potensielt tjener godt – kanskje bedre enn dansebandmusikerne, kan også deres utsagn om penger og økonomi fortolkes i relasjon til et moralsk verdisystem. En arrangør jeg intervjuet understreker for eksempel at det er ikke økonomisk overskudd som ligger til grunn for å arrangere danseballer, men snarere det å kunne gi en god opplevelse til det danseglade publikummet:

Noen tror jo oss ikke på det der da. Men vi gjør jo ikke det der for pengene. Vi gjør det vel helst for at folk skal få en opplevelse som jeg sier, komme seg ut. Og spesielt det med ballen. Så vet du, det er ikke alle sammen som kan dra ut andre helger, det er jo i hvert fall lokalt da, så liksom, må en dra den ene gangen i året ikke sant? Og da er det viktig for oss at de får seg en opplevelse de kan leve på. Til neste gang. Det kan høres litte grann sånn spesielt ut det da kanskje, men. Det er klart vi ønsker ikke å tape penger, men for oss er det viktig å gi folk en god opplevelse. Og vi bruker jo mye penger på egentlig å gjøre arrangementene trivelig kan du si (sitat fra intervju med arrangør).

Som vi så i forrige kapittel, måles dansebandarrangementers og arrangørers kvalitet og suksess også eksplisitt i relasjon til penger, idet inngangspriser og priser på mat og drikke inngår i vurderingen når arrangementer blir anmeldt av De Danseglyde. Men som sitatet fra arrangøren over også indikerer, så er det viktig at arrangørene ikke utelukkende tenker på inntekter fra øl- og matsalg, men også på å tilrettelegge fasilitetene for dansefolket.¹⁷⁸

Dansebandfeltets symbolske økonomi viser seg også i hvordan bransjeaktører og arrangementer omtales i feltet. Øystein Ulen, arrangøren av dansefestivalen i Sel omtales for eksempel som «en ekte ildsjel» som vet å tilfredsstille dansebandpublikummets ønsker og behov. I en vurdering av Dansefestivalen i Sel i De Danseglyde beskrives festivalarrangøren på følgende måte:

Publikum ble gjennom festivalens fem dager skjemt bort med over 40 orkestre og artister, noe som vitner om en raushet fra arrangøren og et grunnleggende genuint

¹⁷⁷ «Vaga Javisst», Natt og Dag nr. 5/2009.

¹⁷⁸ Også i dansebandmedienes annonsering av dansebandarrangementer finner vi spor av dansebandfeltets moralske pengelogikk: Høsten 2012 ble det arrangert en danseball i Thailand. I De Danseglyde nr. 4/2012 er det en helsides annonse for dette arrangementet med overskriften: «Bli med til Thailand på danseballer og spar penger!». I tillegg til informasjon om arrangementet, hvilke danseband som skal spille osv., er det i en egen del av annonsen listet opp hvordan man kan spare penger på å bli med på turen til Thailand: «Svært flinke tannleger, til en brøkdel av norsk pris, optikere med topp utstyr, og priser på briller av alle kjente merker til 1/3 av norsk pris, skreddersøm etter mål til priser du ellers bare kan drømme om, råbillig shopping – husk at julen står for døren og her kan du gjøre et varp» (De Danseglyde nr. 4/2012, s. 3). Dette impliserer at betydningen av penger i dansebandfeltet følger noe av den samme logikken som ligger til grunn for tax-free shopping, sydenreiser og grensehandel, slik for eksempel Døving og Lavik har beskrevet dette (Døving 2011, Lavik og Døving 2006), jf. også analysen i forrige kapittel.

engasjement for det han driver med. Her er det ikke bare bunnlinje som teller (De Danseglade nr. 4/2008, s. 7).

«Bunnlinja» som nevnes i sitatet brukes som begrep i flere sammenhenger: Når dansebandprisen Gullskoen ble delt ut til «Årets arrangør» i 2008, ble vinneren Skjøelv Idretts og grendelag omtalt som en «seriøs» arrangør som ikke «bare tenker på bunnlinja», men som også tenker på trivselen til dansefolket og dansebandmusikerne (De Danseglade nr. 6/2008, s. 33). Også den kanskje aller mektigste bransjeaktøren i dansebandfeltet, Audun Tylden, som gikk bort i 2011, omtales på en lignende måte:

Med Auduns bortgang forsvinner en æra og en institusjon innen norsk musikkbransje, og han var vel om noen, kanskje den fremste ambassadør for nettopp og lytte og fremme musikk basert på hva hjertet sa, og ikke bunnlinjen. Nisjer og genuine og tradisjonelle kulturuttrykk ble nærmest som et varemerke (De Danseglade nr. 1/2011, s. 5).

Audun Tylden omtales videre som en «frontkjemper» i kampen mot den stadig tøffere konkurransesituasjonen i norsk musikkbransje, hvor «hensynet til å ivareta musikkens sjel, viker plassen for penger og hensyn til bunnlinja» (samme sted).

I analyser av pengenes mange betydninger i kunst- og kulturfeltet diskuteres det også hvordan ulike typer penger gis ulik betydning og verdi for utøverne i et felt (Røyseng 2007, 2012, Solhjell og Øien 2012). Røyseng diskuterer for eksempel i sin analyse av kunstens finansiering og pengenes symbolverdi «hvordan pengenes symbolske betydninger innebærer at kunstnere til enhver tid må vurdere hva det å motta penger fra ulike kilder betyr for deres identitet som kunstnere» (Røyseng 2012). Røyseng viser hvordan offentlige støtte til kunst og kultur omgis av en særlig forestilling om renhet eller god vilje, mens privat støtte til kunst og kultur i visse sammenhenger anses som noe «skittent»¹⁷⁹. Hun beskriver videre hvordan bruken av begrepet støtte viser til en spesiell forståelse av forholdet mellom offentlige myndigheter og kunst- og kulturfeltet:

Å omtale de økonomiske transaksjonene som finner sted mellom staten og kunst- og kulturformål som støtte, er en språkbruk som ligger nærmere et gaveøkonomisk enn et markedsøkonomisk vokabular. Staten kjøper ikke kunst og kultur. Staten støtter kunst og kultur. Når staten tilfører kunsten penger, og dette omtales som støtte, innebærer det at relasjonen mellom stat og kunst i utgangspunktet er definert på en annen måte enn hva tilfellet er når det er snakk om kjøp og salg av varer og tjenester i et marked. Betegnelsen støtte gir imidlertid assosiasjoner til veldedighet, hvor asymmetrien mellom giveren og mottakeren går i giverens favør,

¹⁷⁹ Røyseng viser blant annet til debatten rundt tildelingen av det såkalte Statoil-stipendet som et eksempel på det siste (Røyseng 2012).

skriver Røyseng (2012).

Selv om dansebandmusikernes fortolkninger av penger og økonomi i det foregående på mange måter ligner beskrivelser fra andre deler av kunst- og kulturfeltet, skiller de seg tydelig fra disse når det kommer til omtalen av offentlige penger. Ingen av dansebandmusikerne i mitt materiale har mottatt offentlig støtte for å drive som danseband. Én av musikerne stiller seg uforstående til mitt spørsmål om bandet har mottatt offentlige tilskudd, for eksempel i form av turnestøtte: «Turnestøtte? Nei. For vi går jo i overskudd sant, så nei, vi får ikke noe turnestøtte i hele tatt vi», sier han. Han syn på offentlige penger er diametralt motsatt fra det Røyseng beskriver i sin analyse, idet han uttaler at

Du skal ikke behøve støtte for å drive kultur. Du må kunne.. altså vi er jo sjølgående. Og hvis ikke folk vil ha det du driver med, nei men så slutt med det da. Du skal ikke behøve statsstøtte for å kunne dra på spelling [latter]. Nei, dette er en sjølgående virksomhet (sitat fra intervju med dansebandmusiker).

For denne musikeren er tanken på å motta offentlig støtte ikke særlig bra. Han er i det hele tatt kritisk til at staten skal finansiere kunst og kultur som ikke klarer seg på egen hånd:

Men altså.. jeg tenderer litt til å si at ja, men da kanskje du bør vurdere å drive med noe annet. For det er ikke.. det er ikke en fordømte.. det er akkurat som jeg sier til folk som skal gi ut plate, men dem har ikke råd. Men sier jeg, det er ikke noe menneskerett å gi ut plate. [latter] Nei det er ikke noe folkekrav at du skal gi ut plate. Hvis du ikke har råd til det, så la vær da. Så da får du prøve å bygge deg opp sånn at du etter hvert får råd til å gi ut den plata (samme sted).

For dette dansebandet ville det framstå som mer «skittent» å motta offentlig støtte, enn å bruke de «rene» pengene som de har tjent inn på egen hånd til å utgi plater.

Igjen kan økonomidiskusjonen fortolkes i et moralsk perspektiv: stoltheten over å greie seg på egenhånd og ikke være nødt til «å bli fora opp av staten», som en annen musiker omtalte det, er et sterkt imperativ i dansebandfeltet. Statlig støtte til kultur assosieres med det «å være fin på det» eller drive med noe «uforståelig», som i tråd med analysen i forrige kapittel ikke framstår som særlig attraktive verdier i dansebandfelleskapet. Dansebandmusikernes uttalelser om penger kan altså også fortolkes i lys av feltets verdier mer generelt: Et danseband med god kvalitet selger nok plater og billetter til at de kan greie seg på egen hånd, uten at staten skal blande seg inn i virksomheten deres. Dette kan også fortolkes som et kulturpolitisk standpunkt, i det man framstår som kritisk til at staten skal støtte opp om kunst- og kulturuttrykk som ikke er i stand til å overleve i konkurranse med andre på et marked.

6.5.3 Betydningen av ekstern anerkjennelse

Så langt har jeg vist hvordan både plater og penger forstås som relevante indikatorer for kvalitet og anerkjennelse i dansebandfeltet. Det er imidlertid visse måter man må forholde seg til begge disse elementene for å oppnå suksess. Penger og plater er begge konkrete og håndfaste kvalitetsbevis som først og fremst verdsettes i tråd med en feltintern symbolsk logikk. Platesalget er for eksempel lite verdt hvis ikke publikum støtter opp når dansebandet spiller ute, mens pengene man tjener helst skal komme som følge av hardt og ærlig arbeid for å vinne publikums gunst. Videre har jeg vist hvordan offentlig økonomisk støtte til kunst og kultur ikke nødvendigvis harmonerer med dansebandfeltets logikk. Offentlig økonomisk støtte kan for eksempel her forstås som en form for ekstern verdsetting som ikke gir anerkjennelse i tråd med de symbolske og moralske kodeksene som gjelder internt i dansebandfeltet. Spellemannprisen er en tredje konkret og håndfast kvalitetsindikator som skal trekkes fram her. Som vi skal se vurderes denne formen for ekstern anerkjennelse i en langt mer positiv valør internt i dansebandfeltet, enn hva tilfellet var overfor statens pengefordeling til kulturfeltet.

Musikeren som jeg siterte innledningsvis i kapittelet, trakk også fram Spellemannprisen som et kvalitetsbevis i dansebandfeltet. Ifølge han er enten det å ha mottatt eller å ha vært nominert til Spellemannprisen noe som potensielt skiller gode danseband fra dårlige.¹⁸⁰

Spellemannprisutdelingen er en begivenhet som hvert år omtales behørig av de ulike dansebandmediene. Dette er også en av få anledninger som norske danseband har for å bli eksponert i musikkpressen mer generelt. Flere av mine informanter trekker fram nettopp dette aspektet ved Spellemannprisen, at dette er en mulighet for dansebandsjangeren til å bli mer synlig utenfor sin egen «menighet». En av dansebandjournalistene sier til meg at det var en «højdare» for mange i bransjen at det ble opprettet en egen kategori for danseband i Spellemannprisen. En av musikerne mener videre at inkluderingen i Spellemannprisen har

¹⁸⁰ Dansebandsjangeren har hatt sin egen kategori i Spellemannprisen siden 1996, det vil si at den første prisen til danseband ble delt ut under prisutdelingen i 1997. Det første året het kategorien Danseorkester, mens prisen i de to følgende årene ble kategorisert som Danseorkester/Gammaldans. Disse to årene var det både danseband og gammeldansorkestre som var nominert i denne klassen. Fra 1999 til og med 2011 het kategorien igjen bare Danseorkester, mens prisen i 2012 og 2013 gikk til åretes beste Danseband. I de totalt 18 årene som Spellemannprisen har blitt delt ut til norske danseband, har dansebandet Ole Ivars vunnet prisen hele 7 ganger. Dansebandene Scandinavia og Dænsebændet har vunnet to Spellemannpriser hver, mens bandene Gluntan, Picazzo, Ingemars, Anne Nørdsti, Vagabond, Pegasus og Hanne Mette alle har vunnet hver sin pris. Ole Ivars ble i tillegg kåret til Årets Spellemann i 1999. Dette er en pris som hvert år deles ut til en artist eller utøver som har utmerket seg i året som gikk, uavhengig av sjanger. Informasjon om Spellemannprisen og vinnerne er hentet fra er hentet fra www.spellemann.no.

ført til en statusheving for dansebandmusikken, og til at dansebandmusikerne har fått større respekt i musikkbransjen som følge av dette:

Du møter en veldig respekt nå. En helt annen enn for ti år siden. Det begynte vel å snu føler jeg når vi fikk Spellemannklasse i 97. [...] Og det ser du innafor sånne fora som Gramart¹⁸¹, TONO. Det er liksom.. altså representanter for dansebandsjangeren med på lik linje med alle andre (sitat fra intervju med musiker).

Spellemannprisen omtales altså som et anerkjennelseskriterium, som ikke bare gjelder for de enkelte dansebandene som mottar prisen, men for hele dansebandsjangeren som sådan.

Denne respekten erfares imidlertid noe ambivalent. Flere av mine informanter framhever at til tross for både Spellemannpriser og gode kritikker, så slåss fortsatt dansebandsjangeren stadig mot det såkalte «Johan-stempelet», som noen mener omgir dansebandmusikken. Det har også flere ganger skjedd at Spellemannprisen i kategorien danseorkester/danseband ikke har blitt delt ut i selve tv-sendingen fra prisutdelingen. Dette har vært debattert, både internt i dansebandfeltet og utenfor. Det prisvinnende dansebandet Ole Ivars har for eksempel gått så langt som til å boikotte Spellemannprisutdelingen på grunn av dette:

I fjor optrådte det folkekjære dansebandet [Ole Ivars] på scenen under Spellemannshowet. I år er de nominert igjen, men utdelingen 2. februar går uten William Kristoffersen og co. De liker ikke hvordan TV2 behandler dansebandsjangeren. - De siste årene har utdelingen gått i opptak, og dansebandene slipper ikke til i tv-sendingene om kvelden. Der har vi stått og takket det norske folk som har støttet oss, bukket og smilt i finstasen, år etter år. Ikke noe av det kommer på tv, sier William Kristoffersen. [...] Låtskriver William Kristoffersen tror han vet hvorfor de og andre populære danseband ikke blir prioritert i tv-sendingen. - Det kan virke som om noen fortsatt ikke synes danseband er stuereint, at vi er en pest og en plage. I fjor vant Skandinavia prisen, men utdelingen og takketalen ble aldri vist på tv, sier han til avisen.¹⁸²

Her gjentas påstander om at danseband ikke er «stuereint» i kulturfeltet for øvrig, noe musikerne har fått erfare gjennom å bli utelatt fra den riksdekkende tv-sendingen fra utdelingen av Spellemannprisen. Kristoffersens påpekning av at de Spellemannprisvinnende dansebandene har mistet muligheten til å få takke «det norske folk som har støttet» oss, er interessant å stoppe ved i en analyse av kvalitetsforståelser i dansebandfeltet. Publikum betyr mye for dansebandene. De gangene dansebandprisen har blitt delt ut under tv-sendingen i årene som dette prosjektet har pågått, har alltid dansebandmusikerne gjort eksplisitte

¹⁸¹ Gramart er en interesseorganisasjon for norske artister, se www.gramart.no.

¹⁸² «Ole Ivars boikotter Spellemann», VG, 04.01.08.

påpekninger av hvor mye publikum betyr i sine takketaler. I 2010, da dansebandet Vagabond fikk Spellemannprisen, uttalte de for eksempel at

Så vil vi takke vårt fantastiske publikum. Enten de danser eller de bare kommer og står og hører på, dere betyr så utrolig mye for oss, og det gjør at dette her er så vanvittig gøy! [...] Så til slutt, tusen hjertelig takk alle ildsjeler rundt om i fest-Norge som sørger for at Vagabond og alle andre artister har steder og spille, og dere har plasser å gå på fest på. Tusen takk!¹⁸³

Dansebandene er helt avhengige av å opprettholde et godt forhold til publikummet sitt og «folket» de møter ute på spillejobbene sine for å bli anerkjent som gode danseband. Å innfri publikums forventinger, ikke bare til musikalsk innhold og dansbarhet, men også til en viss type sceneoppførsel og adferd på dansebandarrangementene, er som jeg straks skal komme inn på svært viktig for at danseband skal oppnå suksess i Norge.

Det å motta en Spellemannpris er altså på en side en statusmarkør som er konvertibel med kvalitetskriterier som gjelder for musikkbransjen mer generelt. For dansebandmusikerne er det å motta en Spellemannpris derfor ekstra viktig. På denne måten signaliseres det at musikken deres har kvalitet på lik linje med andre sjangere. De oppnår en form for ekstern anerkjennelse som er av betydning for forståelsen av at dansebandmusikken også er en respektabel og verdsatt sjanger i det norske musikkfeltet. Men prisen gis også en bestemt betydning internt i dansebandfeltet, i tråd med dansebandfeltets egen kvalitetslogikk. Mens for eksempel rockeband og hip-hop-artister kan gjøre et nummer av at en Spellemannpris ikke betyr så mye fra eller til (ved for eksempel å gi bort prisen, bruke den som dørhåndtak etc.), er dansebandmusikere som har vunnet prisen svært stolte over sine seire. Dansebandet Ole Ivars har for eksempel dekorert sin nyeste turnebuss med store bilder av alle sine Spellemannpriser og årstallene som de mottok prisene. På denne måten framstår Spellemannprisene også som fysisk eller håndfaste «bevis» på kvalitet, slik det ble beskrevet tidligere i kapittelet.

Dansebandene benytter også Spellemannprisen som argument for kvalitet i markedsføringen av seg selv og i intervjuer, og vinnerne får alltid stor omtale i dansebandmediene. På dansebandnyhetsnettstedet For swingende, ble for eksempel Anne Nørdstis Spellemannpris for 2010 omtalt på følgende måte:

Dermed er det avgjort. Anne Nørdsti vant årets Spellemannpris for danseband med sin liveplate Livli' på låven. Vi i For Swingende gratulerer så mye og takker også TV2 for

¹⁸³ Sitatet er hentet og transkribert fra tv-sendingen «Spellemann 2009», ca. 01t og 13min ut i tv-sendingen slik den ligger ute på TV2 Sumos nettsider (www.tv2sumo.no). Programmet ble sendt på TV2 07.03.10.

at de krøp til korset og viste utdelingen direkte på TV likevel. Anne Nørdsti vant i konkurranse med PK & Dansefolket, Ole Ivars og Scandinavia, og som Anne poengterte i sin takketale så er hun den første kvinnen som mottar Spellemannprisen for danseband, noe som selvsagt er en stor ære for henne og for hennes fans og samarbeidspartnere.¹⁸⁴

Her omtales det å motta prisen som en «ære», ikke bare for mottakeren selv, men også for de som er i hennes omgivelser, både fansen og samarbeidspartnerne. Anne Nørdsti ble også intervjuet av NRK i etterkant av Spellemannprisutdelingen. Der ble det i likhet med sitatet over også gjort et nummer av at hun er den første kvinne som mottar prisen i denne kategorien. Nørdsti selv uttalte blant annet følgende:

Vi vant fordi vi har gitt ut en god plate og fordi bandet er utrolig bra. Det er slutt på de tider der det holder å kunne tre grep på gitaren for å bli dansekonge, sier Nørdsti. Nå skal danseband-dronningen snart hjem å snekre. - Jeg skal snekre en egen hylle til prisen. Den skal stå ved siden av de tre gullplatene mine. Men først skal hun på fest. - Nå skal jeg drikke sjampis og røyke sigar, sier Nørdsti til NRK, før hun setter i et jubelbrøl som nesten kunne høres hjem til Alvdal.¹⁸⁵

I sitatet ser vi hvordan Spellemannprisen kobles til andre fysiske kvalitetsbevis, i dette tilfellet de tre gullplatene som Nørdsti allerede har hengende på veggen sin. Det er også interessant hvordan Nørdsti framhever at bandet hennes er et bra band, som utfordrer tradisjonelle oppfatninger om hva danseband og dansebandmusikk er. Hennes danseband kan mer enn «tre grep på gitaren», derfor er de velfortjente vinnere av Spellemannprisen.¹⁸⁶

Dansebandet Vagabond, som mottok Spellemannprisen for 2009, uttaler seg på en lignende måte som Nørdsti i et intervju i etterkant av prisutdelingen:

Å vinne Spellemannprisen er en stor inspirasjon og en anerkjennelse av de valgene de fire har gjort. [...] - Vi har tatt noen tøffe valg og utvidet begrepet på vår dansemusikk. [...] Det er mange snevre tanker om dansemusikken, men alle danseorkestre må ikke spille «kramgoda låter». [...] - Det blir morsomt å jobbe videre nå som vi ser at vår stil funker. Prisen er selvsagt en anerkjennelse og en god markedsføring.¹⁸⁷

Igjen ser vi at det tas avstand fra et gammelt og tradisjonelt bilde av dansebandmusikken, gjennom en framheving av at det man holder på med er noe nytt, noe som utvider sjangeren. Vagabond bruker begrepet «kramgoda låter» for å beskrive det de oppfatter som en «snever»

¹⁸⁴ «Anne Nørdsti vant Spellemannprisen for danseband», www.forswingende.com, 02.02.08.

¹⁸⁵ «Anne Nørdsti ble Spellemann», NRK, 02.02.08.

¹⁸⁶ Som en liten digresjon til smaksdistinksjonene i kapittel 5, er det også verdt å legge merke til at Nørdsti skal feire seieren sin med «sjampis». Nørdsti, som er stjerne i dansebandfeltet, kan altså drikke sjampanje. Dette i motsetning til forskeren. Sjampanjen er imidlertid ikke en hverdagsdrikk. Det er når man skal feire sin store triumf som Spellemannprisvinner at sjampanjeflasken sprettes. Dette i tråd med at sjampanje også drikkes ved de virkelig store begivenhetene i livet, som når man gifter seg eller vinner et OL-gull.

¹⁸⁷ «Spellemann for tøffe valg», avisa Glåmdalen, 08.03.10.

forståelse av dansemusikk. Dette kan kobles til uttalelsene tidligere i kapitlet om at de norske dansebandene ønsker å utvikle dansebandsjangeren på en måte som distanserer den fra et stereotyp bilde av at danseband er det samme som «svensktopp». Både Vagabond og Anne Nørdssti kan i denne sammenhengen forstås som danseband som er i ferd med å fornye eller endre dansebandsjangeren, i det de understreker at de ikke oppfatter seg selv som representanter for tradisjonelle, snevre og gammeldagse syn på sjangeren. Det at de mottar Spellemannpris for denne fornyingen, kan fortolkes som at nyskaping og estetisk utvikling også er sentrale anerkjennelseskriterier for norske danseband, både internt i dansebandfeltet og eksternt, overfor resten av musikkbransjen.

6.6 Musikk for dansesko og ører

Som vist i det foregående betyr Spellemannpriser og nominasjoner til Spellemannprisen altså mye når dansebandmusikerne selv når de beskriver sin virksomhet, ikke minst når de skal legitimere og vurdere seg selv i relasjon til musikkbransjen og kulturfeltet for øvrig. Hvorvidt publikum; danserne og fansen vurderer Spellemannpriser som avgjørende for om et danseband har god kvalitet eller ikke, det er imidlertid ikke like tydelig ut fra empirien over. Dansebandpublikummet spiller likevel en helt sentral rolle overfor kvalitetsvurderingene som foretas i dansebandfeltet. Dansebandene legger også selv vekt på at hensynet til publikum er svært viktig. En av musikerne sier for eksempel at:

Det er veldig viktig det, å lytte på publikummet ditt. For skremmer du publikummet ditt, så ryktes det jo og fort. [...] Altså, du må ha respekt for publikummet ditt, det er klart det (sitat fra intervju med dansebandmusiker).

For at dansebandene skal motta kvalitetsbevisene som gullplater og Spellemannpriser er, er det avgjørende at de holder seg inne med sitt publikum. Hvis publikum slutter å kjøpe plater og/eller ikke møter opp når bandet spiller til dans, da er man ikke lenger et godt danseband.

Dansebandpublikummets oppfatninger av hvem som er gode og dårlige danseband, og av hva som er god og dårlig dansebandmusikk, handler særlig om hvordan musikken og dansebandene evner å fylle dansegulvet og/eller vekke bestemte følelser og stemninger. Da en av danserne jeg ble kjent med på feltarbeid skulle forklare meg hva som er god dansebandmusikk, svarte hun for eksempel at «jeg kjenner det inni her når noe er bra», deretter la hun hånden på hjertet sitt. En annen informant fortalte meg at når favorittbandet hans spiller noen bestemte låter, «da kommer tårene». Her handler det altså om kroppslige og følelsesmessige forståelser av kvalitet, som særlig fansen og danserne representerer. For dem

er dansebandmusikken god hvis den får tårene til å renne, hjertet til å banke – eller kanskje det aller viktigste; får dansefoten til rykke.

6.6.1 Takt og tempo

Når danserne skal vurdere hvilke danseband som er de beste, handler det først og fremst om hvorvidt musikken er god å danse til. Noen dansere jeg møtte på feltarbeid mener det er vanskelig å forklare akkurat hva det er som gjør visse band og visse typer musikk bedre enn andre, men det er helt avgjørende at dansemusikken har den riktige takten og rytmen slik at det føles godt å danse. De sier videre at de med en gang et band begynner å spille, kan merke om det er godt å danse til eller ikke (feltnotat 7, s. 12). For danserne er ikke musikkens tekster eller innholdet i låtene nødvendigvis så viktig, det som er helt avgjørende er at musikken framføres i et bra dansetempo. Dansebandmusikkens evne til å vekke danselysten er så stor at det ikke er mulig å høre på denne musikken uten å få lyst til å danse. En av danserne forteller meg at hun nesten ikke kan høre på denne musikken når hun ikke er på dans. Hvis hun setter på en cd med dansebandmusikk når hun er hjemme, blir hun rastløs og vil bevege seg. Det er umulig å sette seg ned med avisa og en kopp kaffe hvis du setter på den musikken, mener hun. Når hun og mannen kjører til dansearrangementene, kan de imidlertid sette på dansebandmusikk i bilen, da kan de «gire seg opp» og glede seg til dansen de skal på (feltreferat 7, s.13). For danserne er altså musikkens evne til kroppslig bevegelse en helt klar kvalitetsindikator; når man hører god dansebandmusikk, er det ikke mulig å sitte stille.

I samtalen med de samme danserne ble det også diskutert hvilke danseband de mener er gode og hvilke de eventuelt mener ikke er like gode. I feltnotatene har jeg beskrevet det slik:

De framhever Vagabond som spesielt bra, siden de har lyttet til dansefolket og prøvd å sette opp et repertoar som passer de som danser. Når jeg spør om hva som er favorittbandene, nevner de spesielt Vagabond, Contrazt og Dønsebændet. Når jeg spør om hva de synes ikke er så bra musikk, kommer det «Ole Ivars!» fra dem alle i kor. De mener Ole Ivars har mange morsomme og gjenkjennelige tekster, for eksempel om «Nei, så tjukk du har blitt», eller «campingplassen og alt det der», men for dansere blir det litt kjedelig å høre disse samme sangene i lengden. De sier at den låten «Jag trodde änglarna fans» er den verste sangen de vet. Dette synes jeg er overraskende, for Ole Ivars og «Änglarna» er det bandet og den låta som er mest kjent som danseband for utenforstående (for eksempel for meg). De mener at Ole Ivars er greit for dem som går ut en eller et par ganger i året, «hvermansen», som liker å kose seg og syng med. Men for dansefolket er det ikke særlig bra. De er også irriterte på at Ole Ivars snakker så mye mellom og underveis i låtene, at de som danser «blir kalde». Ingemars har også hatt tendensen til å prate for mye mellom låtene. Slike showaktige opptredener kan det være mange andre publikummere som liker, men det passer ikke for dansefolket (feltnotat 7, s. 12).

I utdraget fra feltnotatene om dansernes kvalitetsoppfattelser kommer det fram flere interessante momenter. Vagabond trekkes for eksempel fram som et spesielt bra band, siden dette bandet har «lyttet til dansefolket», i den forstand at låtene de spiller er valgt ut spesielt med tanke på dansing. Sitatet synliggjør også at det ikke nødvendigvis er de samme dansebandene som blir ansett som de beste innad i dansebandfeltet, som sett fra andre deler av kulturfeltet. Ole Ivars, som av mange utenfor dansebandfeltet anses som det beste norske dansebandet, for eksempel på bakgrunn av de mange Spellemannprisene de har mottatt, vurderes ikke som spesielt gode av disse danserne. Det er særlig «showpreget» til Ole Ivars danserne misliker, hvor det hevdes at det snakkes for mye på scenen mellom framføringen av hver låt. Også noen andre informanter mener at det er unødvendig «å holde foredrag» mellom dansebandlåtene. Danserne vil holde dansefoten i gang uten lange pauser. I den grad det er nødvendig for dansebandene å si noe på scenen, så bør ikke dette være «påklistret» snakk. I en anmeldelse av en sceneopptreden fra dansebandet Vagabond på dansebandnettstedet Dansnytt ble dette omtalt som et av flere kriterier som Vagabond har lyktes med, da det stod at de hadde en «fin balanse mellom sang og prat. VIKTIG! Praten virker å være spontan og ikke tørrprat»¹⁸⁸.

Noen dansere jeg traff på en av dansebandfestivalene, beskrev også Vagabond som et band som har forstått hvordan danserne tenker: «Kom til poenget, sett i gang med neste låt.[...] Vi vil danse, det er det eneste som står i hodet på oss», sa disse danserne (feltnotat 14, s. 6). Utdraget fra samtalen med danserne over viser også til at det finnes ulike publikumsgrupper i dansebandfeltet som kanskje også har ulike kvalitetsoppfatninger. For de som ikke er like dedikerte i sin tilstedeværelse som danserne det her er snakk om, de som danserne omtaler som «hvermannen», så kan det å møte opp på en dansebandfestival for å synge med til de morsomme tekstene til Ole Ivars være helt greit, men for de mest ihrdige danserne er det ikke like interessant å bruke tid på det. Den ulike smaken til ulike typer publikum blir også diskutert av flere av informantene. Igjen er det noen dansere som påpeker at deres favoritt-danseband ikke er de bandene som er mest kjent for folk utenfor dansebandfeltet:

De hadde ikke Ole Ivars og Anne Nørdsti som favoritter, selv om disse blir framhevet av utenforstående/i media som spydspissene i dansebandsjangeren. Ole Ivars er flinke med morsomme tekster, men ikke mer enn det, mente de. Anne Nørdsti var tydeligvis ikke en favoritt: Når vi spurte dem om henne kikket de på hverandre og nølte litt før de trakk på det og [NN] sa at «jo da, hun er ei flink jente hun». [NN] karakteriserte deretter musikken hennes som «Ri-på-hest-takt». Når vi spurte om hvilke band som

¹⁸⁸ «Vagabond leverer varene», Dansnytt, 16.06.12.

var gode å danse til med bra takt, trakk de fram flere: Ingemars, Vagabond, Dænsebændet, Fernando og Picazzo (feltnotat 5, s. 1 og 2).

Et viktig poeng her er imidlertid at disse kvalitetsvurderingene gjaldt hvis formålet med å høre på de ulike dansebandene var dansing. Ei av de kvinnelige informantene som deltok i denne samtalen, framhevet at hvis hun skulle gjøre andre ting enn å danse, da kunne det være aktuelt å høre på noen andre danseband, som etter hennes vurdering ikke har så god dansetakt, men som har andre kvaliteter det er verdt å lytte til.

6.6.2 Gråt og latter

Sett fra dansernes perspektiv er det altså dansetakten, tempoet og musikkens evne til å bevege kroppen som er det som skiller god dansebandmusikk fra dårlig dansebandmusikk. Men det er også mange publikummere som er til stede på dansebandfestival eller på dansegalla som ikke danser. De er der først og fremst for å høre på dansebandmusikken. For disse kan dansebandmusikkens tekster og det musikalske innholdet vurderes som å være av god kvalitet, uavhengig av om musikken er i stand til å få dansefoten til å rykke. Det handler imidlertid også her om dansebandmusikkens evne til å framkalle visse følelser og stemninger. Men i motsetning til den kroppslige bevegelsen og følelsene som vekkes på dansegulvet, er kvalitetsvurderingene her knyttet til graden av følelsesmessig bevegelse gjennom identifikasjon med musikkens tekster og artistenes formidling fra scenen.

I De Danseglades reportasjer og intervjuer kommenteres ofte dansebandmusikkens tekster og innhold. I et intervju med to trofaste dansefestivalgjester beskrives dansebandmusikkens ulike betydninger på denne måten:

Musikken betyr veldig mye for oss begge, sier Elin, og den kan spilles til alle anledninger. Er man trist og lei en dag blir man glad av å lytte til lystige dansebandtoner.[...] Vi liker de hverdagslige tekstene som går rett i hjertet, og musikken har en fengende rytme som gjør den god og dansbar (De Danseglade, nr. 3/2010, s.22).

I samme nummer av bladet er det også en reportasje om en trofast fan av bandet *Dænsebændet* som er lidenskapelig opptatt av musikk. Da hun hørte Dænsebændet for første gang var det «virkelig gjort», og siden den gang har hun vært «helfrelst» på dansemusikken deres, som hun mener «gjør noe godt med folk»:

Det er noe med melodiene og tekstene til Dænsebændet som griper hjertet mitt. De er dyktige til å formidle følelser i musikken sin, noe som betyr mye for meg, samt at de er veldig flinke til å ta vare på fansen sin. Man føler seg så velkommen sammen med

den gjengen, og de utstråler så mye glede fra scena. Jeg har blitt tatt imot som en god venn og fan, og det setter jeg umåtelig pris på (De Danseglade, nr. 3/2010, s.31).

I dette sitatet trekkes det også fram som positivt at dansebandet utstråler glede på scenen og er flinke til å imøtekomme fansen sin. Sitatet kan således fortolkes i en annen retning enn dansernes insistering på at «show» fra scenen er unødvendig, slik det ble beskrevet i det foregående.

Forholdet mellom dansebandene og publikummerne er altså også knyttet til noen bestemte kriterier for kvalitet, der ulike publikumskategorier vektlegger ulike aspekter ved dansebandenes sceneoppførsel og framferd. Når dansebandene står på scenen, forventes det også at man framfører de mest kjente låtene sine. En av musikerne forteller om hvordan det er et absolutt krav ikke å endre på denne oppskriften:

Det handler samtidig om respekten for publikummet ditt. Så det skal ikke gjøres. Røre ved helligbrøde. For det er mange som har et forhold til tekstene. De kjenner seg igjen i det, liksom har opplevelser knyttet til akkurat den eller den låta. Så da skal en la den være som den opprinnelig er. For de kan tekstene på rams. Og blir kjempeskuffa hvis en da begynner å forandre på tekstene (sitat fra intervju med musiker).

Igjen framheves «respekten» for publikum i feltet. For dem er tekstene noe «hellig» som ikke må tukles med. Publikummet har helt klare forventninger om at spesielle følelser skal bli vekket av musikken, noe dansebandene må føye seg etter hvis de skal oppnå anerkjennelse i dansebandfeltet.¹⁸⁹

I tillegg til at dansebandtekstene bør ha evne til å vekke følelser i hjertene til fansen, bør tekstene gjerne også inneholde humoristiske elementer, for eksempel gjennom å kommentere hverdagslivet på en morsom måte. «Folkelig» og «gjenkjennelig» er to stikkord som brukes av flere av informantene når de skal beskrive hva gode dansebandlåter bør inneholde. En informant sier for eksempel at god dansebandmusikk er

folkelig musikk som, altså folk gjenkjenner seg på et vis ikke sant. Det kan være livat ikke sant. En livat tekst som tar for seg helt dagligdagse ting. Trenger ikke være bare kjærlighet og smerte som mange synger om heller. Men artige ting, ja, helt dagligdagse ting liksom. Men hva som er ei god låt, eller hva som er en sånn. Det er jo at du kan bli litt revet med da (sitat fra intervju).

Her beskrives gode dansebandlåter som låter som handler om helt vanlige ting, men som omtaler de vanlige tingene på en morsom og livlig måte, slik at de som hører på «kan bli litt revet med». Når musikerne selv omtaler musikken sin, beskriver de også hvordan innholdet i

¹⁸⁹ Se også kapittel 4 for mer om hva som er hellig i dansebandfeltet.

tekstene bør representere visse verdier som publikummet setter pris på. Dette gjelder både når de skriver låtene og når de framfører musikken.

Én musiker mener at dansebandsjangerens suksess skyldes nettopp det at den er folkelig. Folkeligheten forklarer han slik:

Altså det er.. folk kjenner seg igjen i tekstene mye. Også, det er liksom lettfattelige melodier. Uten for mye fiksfakserier. Også kanskje tekster med litt humor. Men også sånn.. tekster som handler om enkle hverdagslige ting. Også er det musikk som folk kan synge med på. Nei, jeg tror ikke det er noe mer vanskelig enn som så (sitat fra intervju).

Musikeren Espen Hagen Olsen fra dansebandet *Sogns* uttaler noe lignende i et intervju med De Danseglade. Han sier at

en dansebandtekst formidler kanskje mange klisjeer, men det er jo nettopp dette med kjærlighet, vennskap, det å få folket ut på bygdene for å treffes og danse og ha det moro, som ofte betyr noe for folk også. Men jeg mener også at sjangeren er tjent med å vise noe folkelig og hverdagslig. Livet er jo veldig sammensatt. Derfor er jeg veldig for at folk bør skrive rett fra hjertet, og kalle en spade for en spade, slik William Kristoffersen har vist oss gjennom Ole Ivars sine tekster i lang tid. Jeg tror folk liker det hverdagslige, kanskje med en smak av sommerflørt (DD nr 2/2009, s 29).

Igjen brukes ord som «folkelig» og «hverdagslig» for å beskrive hva som verdsettes positivt i dansebandfeltet, noe som også var framtreddende i analysene av dansebandfeltets fellesskap i de to foregående kapitlene. Både Olsen og en av informantene som ble sitert tidligere henviser videre til en oppfatning om at dansebandtekstene ofte handler om «kjærlighet og smerte» eller er fulle av «klisjeer». Begge mener at det ikke er noe galt i det, men musikken bør også være hverdagslig, gjenkjennelig og folkelig – uten for mye «fiksfakserier».

Det at man vil distansere seg fra klisjeer om kjærlighet og smerte føyer seg inn i det tidligere nevnte bildet av at flere av dansebandene ønsker å understreke at musikken deres inneholder mer enn hva stereotype oppfatninger om dem skulle tilsi. Å bruke humor i tekster er i så måte et eksempel på noe som ifølge mine informanter er et kjennetegn ved den nye norske dansebandmusikken, den som ikke bare reproducerer gamle klisjeer. I sitatet til Olsen trekkes Ole Ivars fram som et danseband som har lyktes med nettopp en slik strategi. Også flere av musikerne jeg har snakket med framhever Ole Ivars og William Kristoffersen som foregangseksempler på det å lage god og folkelig dansebandmusikk som appellerer til et stort publikum. I denne sammenhengen framstår altså Ole Ivars som et band som tilfredsstiller feltets kvalitetsoppfatninger, dette i motsetning til dansernes oppfatninger av det samme bandet som jeg refererte til tidligere i kapitlet.

6.6.3 Doble kvalitetskrav

For dansebandmusikerne framstår det som aller best hvis musikken deres *både* kan tilfredsstillere dansernes behov for riktig rytme og tempo, samtidig som de som lytter til musikken og teksten også kan få en god opplevelse. Musikeren PK fra dansebandet PK & Dansefolket sier for eksempel at det ultimate er «å få dansefoten til å gå, samt få hjernecellene til å reflektere» (De Danseglade nr. 1/2009, s. 14). Han mener det ligger en stor utfordring i det å tilfredsstillere både «kresne danseføtter og ører», men at hans filosofi om at «det enkle er ofte de beste», er en strategi som kan imøtekomme publikums forventninger. En av musikerne jeg intervjuet, forteller om en lignende strategi, idet det beskrives hvordan koblingen mellom dansetakt, tekst og melodi er viktig i selve låtskrivingsprosessen. Musikeren mener at det må være:

Tekst som folk kan kjenne seg att i. Det har noe med melodilinjene å gjøre, også at det er lett iørefallende, og at det treffer noe, og at det er litt sånn.. akkordmessig ikke for vanskelig. Det er klart hvis du har et refreng som er enkelt, samtidig som det er fengende, så tror jeg du kan få en god hit. Sjølsagt, hvis du skal ta hensyn til det dansende publikum, så må du jo ha ei god takt (sitat fra intervju med musiker).

Her vektlegges det også at musikken ikke skal være «for vanskelig». Også i et sitat tidligere i kapitlet ble det sagt at dansebandmusikken ikke må ha for mye «fiksfakserier».

Vektleggingen av enkelhet, rett fram og tilgjengelig musikk kan fortolkes i relasjon til dansebandfeltets verdier og distinksjoner slik jeg har beskrevet dette tidligere.

Selv om det er viktig å tilfredsstillere både det lyttende og det dansende publikummet, er det likevel en del artister som framhever at det å fylle dansegulvet tross alt er det aller viktigste for et godt danseband. Kjetil Nordfjeld, en låtskriver og musiker med bakgrunn fra flere danseband, trekker fram nettopp dette når han beskriver hvordan han tenker når han skriver dansebandlåter:

Har alltid vært veldig opptatt av tekstene, men er veldig klar over at det skal være en god kombinasjon av tekst og melodi/rytme. Dansefoten til folket er nok det viktigste, men det skader jo ikke med en god tekst i tillegg? (De Danseglade nr. 5/2008, s. 29).

En av musikerne i bandet Ingemars beskriver også hvordan det å fylle dansegulvet er «det vi alle spellmenn sliter etter, det magiske, det som får folk til å danse så lenge vi spiller, uten å gå av gulvet. Alle vil liksom ha dansefot på lokalet» (De Danseglade nr. 1/2010, s. 23).

I kapittel 5 skrev jeg om De Danseglade og deres mange anmeldelser av dansebandarrangementer. I hvert nummer av De Danseglade inngår det også en rekke

plateanmeldelser, og der gjenspeiles de doble kvalitetskravene til dansebandmusikken, der både krav til takt og tempo og til tekstlige og innholdsmessige idealer må oppfylles hvis man skal bli oppfattet som et danseband med kvalitet. De interne smaksdommerne i dansebandfeltet forholder seg altså også til den todelte oppfatningen av kvalitet som jeg har vist til i det foregående. Dette viser seg helt konkret gjennom at hver plate som anmeldes i De Danseglade, alltid får to terningkast; et terningkast for «dancesko» og et terningkast for «ører». I de fire årgangene av bladet som inngår i empirien min, er det totalt 71 danseband og artister som har fått platene sine vurdert ut fra disse kriteriene. Noen artister har fått flere plater anmeldt i den aktuelle perioden, så det totale antallet plateanmeldelser i bladene fra disse årene er 106.

Av de 106 anmeldelsene er det bare én anmeldelse som har oppnådd terningkast 6 for både «ører» og «dancesko». Dette er platen *Hem til dig*, utgitt av det svenske dansebandet Larz-Kristerz. I anmeldelsen blir platen omtalt som å ha «god variasjon i takt/rytme og tempo. Musikken passer derfor godt til de fleste, enten de danser swing eller bugg. Alle låtene er dansbare og absolutt bra i øre» (De Danseglade nr. 3/2009, s. 33). Når det gjelder «ører» oppsummeres plata slik: «Flotte låter hentet fra flere 'båser' i musikkverden. God miks som glir rett inn! Lett å like fra første låt!». Når det gjelder «dancesko» står det at «alle låtene er dansbare. Det er noe for de fleste nivåer og grupper av dansere. Flere kremlåter for dansefoten» (samme sted). Det er til sammen åtte andre danseband som har oppnådd terningkast 6 i kategorien «ører», mens det ser ut til at det er langt vanskeligere å oppfylle kravene i kategorien «dancesko», for det er ingen andre band enn Larz-Kristerz som har greid dette i perioden 2008-2011. Det er interessant at det eneste dansebandet som har oppnådd terningkast seks i begge anmelderkategoriene er et svensk danseband. Den svenske dansebandmusikken er som jeg har vist flere eksempler på ikke alltid det som vurderes som mest positivt i feltet, i alle fall ikke av musikerne selv. Feltets kritikere, det vil si journalistene i De Danseglade, ser imidlertid ut til å ha en annen oppfatning av dette.

Når det gjelder dansebandmusikk for «ører», så er det ifølge anmeldelsene i De Danseglade et positivt trekk å synge på dialekt, og det må også være variasjon i det tekstlige innholdet. PK og Dansefolket fikk for eksempel terningkast 6 for en «meget bra plate for øret. Gjennomtenkte tekster med god variasjon mellom humor og alvor» (De Danseglade nr. 4/2010, s. 33). Anne Nørdstis plate *Så gøtt* fikk også terningkast 6 for en «super sammensatt plate» med «tekster med aktuelle tema fra livets forskjellige faser». En av låtene omtales som å ha en «klar syng-med-effekt», mens en annen beskrives som god fordi den har «humor,

lettlært refreng og kanskje man kan finne moralen i visa?» (De Danseglade nr. 2/2011, s. 47). Dansebandet Ingemars oppnådde også terningkast 6 i kategorien «ører», med «tekster som varierer mellom humor og stemningsbeskrivelser. Sang på dialekt, flott vokal og fine arrangementer, er selvsagt med på å gjøre plata komplett» (De Danseglade nr. 6/2008, s. 10). I anmeldernes beskrivelser av dansebandtekstene kjenner vi igjen flere av elementene som ble diskutert over, der både humor og alvor blir positivt vurdert, særlig om det framføres på dialekt i et godt arrangement.

Når det gjelder kategorien «dancesko», så kommenteres det stadig i plateanmeldelsene hvordan musikken på ulike måter rører ved dansefoten, slik at man bare *må* sette i gang med å danse når man hører på musikken. Dansebandet Holmsve belønnes for eksempel med terningkast 5 for ei plate med «en veldig bra blanding av forskjellige danserytmer i ulike tempo». En av låtene beskrives som «en skikkelig gladlåt som setter fart i både dansefot og smil» (De Danseglade nr. 1/2010, s. 30). I samme nummer gis også den svenske artisten Bo Görän Svensson samme karakter, for «nok ei plate med super dansemusikk. Foten står ikke stille» (samme sted). Platen til dansebandet Håwards får imidlertid litt lavere vurdering, terningkast 4, med følgende begrunnelse: «Fine danselåter, men også noen som ikke erter foten nok» (De Danseglade nr. 1/2009, s. 38). Guro Håviks plate *Godt å være to*, vurderes heller ikke som helt i toppen hva angår «dancesko», idet den beskrives som «ingen typisk danseplate, men likevel næring til den danseglade» (De Danseglade nr. 4/2009, s. 38). Det er slående hvordan musikkens dansbarhet konkret beskrives gjennom kroppslige metaforer og begreper: Dansefoten kan både rykke, få næring og bli «kilt». Og når dansefoten først begynner å bevege seg sprer det seg raskt til andre kroppsdeler – da er det ikke lenge før smil og latter kommer fram hos de dansende på dansegulvet.

6.6.4 Funksjonell estetikk og følelsesmessig begeistring

Beskrivelsene av dansebandmusikkens tekstlige og musikalske innhold og av hvordan musikken både produseres og framføres på publikum sine premisser, viser til en bestemt estetikk. Det er en funksjonell estetikk som framheves her, hvor musikkens konkrete bruksmåter er et av de mest sentrale elementene som legges til grunn for kvalitetsvurderingene. Evnen til følelsesmessig begeistring gjennom eksplisitte beskrivelser av hverdagslivets sorger og gleder er et annet sentralt trekk ved dansebandmusikken, som framføres i en kontekst hvor idealet er en nærhet mellom artistene og tilhørerne. Dansebandmusikkens evne til å sette kroppen i bevegelse er også et tydelig framtrædende

element i feltets estetiske kvalitetsvurderinger. Ut fra det foregående kan det se ut til at det er stor grad av samsvar i de estetiske kvalitetsvurderingene som blir gjort av ulike aktører i dansebandfeltet. Feltets musikere, kritikere og publikum er relativt samstemte i sine påpekninger av hva som gjør dansebandmusikken god.

Selv om dansebandmusikkens offentlige image knyttet til ikke å være «stueren» viser til at sjangeren har en nedvurdert posisjon i det kulturelle smakshierarkiet, er det ikke slik at kvalitetsvurderinger i dansebandfeltet foregår uavhengig av estetiske verdivurderinger som sådan. Dette er i tråd med musikk sosiologene Simon Frith og Tia DeNora's påpekninger av at det foregår estetisk verdsetting og vurdering i tilknytning til alle musikalske sjangere og uttrykk, noe det er avgjørende at sosiologiske analyser av musikk sjangere og musikalske delfelt tar høyde for (DeNora 2000, 2003, Frith 1996, se også Washburne og Derno 2004, Weisethaune 2002). Tia DeNora har særlig gjennom sine analyser av hvordan musikk skaper mening for de som bruker den og hører på den, vist hvordan musikkens affektive egenskaper knyttet til kroppslig bevegelse, gjenkjennelse og sosial identifikasjon framstår som særlig verdifullt for «vanlige musikkbrukere» (DeNora 2000, 2003).

Min empiri slik jeg har diskutert den i det foregående viser også stor grad av samsvar med estetiske analyser av danseband slik den er gjort av andre. Nærland konkluderer for eksempel i sin analyse av norske dansebandtekster med at

Dansebandestetikken kjennetegnes for det første av at den følger formula og konvensjon snarere enn å følge høykulturens ideal om formal eksperimentering og brudd med konvensjon. Videre kjennetegnes dansebandestetikken ved at den er bruks- og funksjonsrettet. Man skal kunne danse til dansebandmusikk (Nærland 2007:91ff).

Her er det altså snakk om å følge de faste reglene, og om å føye seg for feltets forventninger om deltakelse og bruk av musikken til lytting og dans. Nærland beskriver videre at dansebandtekstene preges av munterhet og godt humør, dette i motsetning til en estetikk hvor alvor, eksklusivitet og motstand dominerer, slik tilfellet er innenfor det Nærland omtaler som «legitim kultur» (samme sted, se også Ernsten 2013, Larsen 2002).

De empiriske beskrivelsene av dansebandmusikkens estetikk i mitt materiale har en klar sammenheng med det som hos Bourdieu omtales som den folkelige smaken, som knyttes til en pragmatisk og funksjonell estetikk, hvor «formeksperimenter og all slags kunst for kunstens egen skyld avvises som noe grunnløst og bortkastet» (Bourdieu 1995:191ff). Medieviteren Jostein Gripsrud knytter også populærmusikkens estetikk til Bourdieus analyser av det folkelige, idet han beskriver den folkelige smaken som noe som

Verdsetter det som er umiddelbart følelsesmessig engasjerende, det som gir intense og gjerne fysiske gleder her og nå, det som fungerer i hverdagslige brukssammenhenger, det som er i samsvar med allmenne moralske standarder. [...] Dette er den direkte motsetningen til den «rene» estetiske smakens fundamentale krav om at kunstneriske produkter skal egne seg for og invitere til en mentalt distansert, reflekterende tilegnelse (Gripsrud 2002:21).

De klassiske kunstneriske idealene om kritisk distanse, refleksjon og avstand gjelder heller ikke i dansebandfeltet, der en nær, funksjonell og kroppslig forståelse av kvalitet er det som er det sentrale når det foretas estetiske kvalitetsvurderinger av dansebandmusikken.

6.7 Særpreget og fornying

Samtidig som publikummets og anmeldernes vurderinger av dansebandene er tett knyttet til forventninger om at dansebandene bør følge visse faste regler for tempo og musikalsk og tekstlig innhold, snakkes det også stadig om at det er viktig at dansebandene har et «særpreget» eller et «eget uttrykk». Tidligere i kapittelet har jeg allerede vist hvordan flere av dansebandene også selv tar avstand fra det de mener er tradisjonelle og «trauste» forståelser av dansebandmusikk, og framstiller seg selv som noen som representerer noe som er annerledes eller «nytt». Det å etablere sitt eget uttrykk gjennom nyskaping er et velkjent imperativ i kunstfeltet, noe som kommer til uttrykk i analyser av kunstnerisk kvalitet i ulike deler av kunstfeltet (Becker 1984, Bourdieu 1993, 2000, Mangset 2004, Mangset og Røyseng 2009, Mangset 2013). Bourdieu viser for eksempel stadig til hvordan striden mellom de etablerte og nykommerne, om hva som til enhver tid er det mest anerkjente kunstneriske uttrykket, utgjør selve kjernen i kvalitetsstridene i kunstfeltet (Bourdieu 1993:106ff, 2000:215ff). Verdsettingen av det å utvikle en egen stil som et sterkt kvalitetsimperativ i kunstfeltet kan føres tilbake til forståelser av kunstproduksjon slik de ble etablert under romantikkens kunstnerideal, hvor autenticitet og originalitet vokste fram som sentrale idealer for kunsten og kunstneren (Christensen 2010). I den tidligere studien av de kulturelle entreprenørene fant vi imidlertid flere eksempler på at det å utvikle en egen eller personlig stil også kan være viktige idealer i mer kommersielt orienterte felter enn de mest eksklusive og smale delene av kunstfeltet (Lorentzen 2009a, Mangset og Røyseng 2009, Stavrum 2009b).

I denne sammenheng er det dansebandfeltets forståelser av nyskaping og særpreget som er tema. En av musikerne (I) beskriver hvordan særpreget henger sammen med kvalitet:

I: For det første, skal du ha et danseorkester så må du ha en bra takt. Og du må ha.. nøye med tempoer. Samtidig.. men skape ditt eget uttrykk. Sånn at du klarer å skille dét fra dét.

H: Mm. Så du må på en måte skille deg litt ut fra de andre?

I: For det er det som har vært hemskoen føler jeg, i mange år. Det har vært mange band og de har lått omtrent likt. Men det har og med å gjøre at det har vært få studioer som har drevet med dette her, det har.. gjerne et par studioer som har drevet og produsert sånt noe, og da låter det likt enten det heter det eller det. Og gjerne de samme folkene som spiller på platene. Det er.. det blir nesten bare nytt bilde på coveret. Men der har Ole Ivars hatt.. vært veldig tydelige. De har skapt sitt eget uttrykk. Med tekster og med en vokalist som er veldig tydelig. Så det er ikke noe tvil om, når du setter på en Ole Ivars-plate, at..

H: Så hører du at det er det ja?

I: Ja.

H: Og det er liksom et ideal for dere og? At det skal være sånn at når du setter på en sånn plate med dere så hører du at det er dere?

I: Ja.

(utdrag fra intervju med dansebandmusiker).

Selv om musikeren understreker at riktig tempo og takt er viktige elementer for at et danseband skal bli oppfattet som å inneha god kvalitet, så er det likevel et ideal å prøve å skille seg litt ut fra det vanlige. Igjen henvises det til en tradisjonell «hemsko» ved dansebandsjangeren, som handler om at musikken høres for «lik» ut. Dette er en sound som dansebandet til informanten over ønsker å distansere seg fra. Her knyttes det at det «låter lik» til at dansebandbransjen er liten.

Det er bare noen få produsenter og studioer som gir ut dansebandmusikk i Norge, noe som fører til en stilmessig ensretting. Ole Ivars trekkes imidlertid fram som et band som har klart å oppnå et eget uttrykk: Hvis man setter på ei plate med Ole Ivars, så hører man med en gang at det er dem. Ole Ivars er et godt ideal for denne informanten, som forteller videre om hvordan hans band prøver å utvikle sitt eget konsept i tråd med dette:

De [Ole Ivars] har reindyrka det. De har ikke fulgt trender sant, de har bare pøst på. [...] Og nå liksom kjører dem hardcore på sin stil og reindyrker det, som vi prata om i stad. Når du hører med en gang at det er Ole Ivars, og det er liksom litt av det vi og prøver å få til nå, med vårt konsept (sitat fra intervju med musiker).

For informanten over gjelder det altså å fokusere på sin stil og «reindyrke» denne, nettopp med tanke på skille seg ut som noe «nytt» eller «eget».

En annen informant beskriver også hvordan de fleste dansebandene nå jobber for å utvikle et særpreg. Ifølge denne informanten har danseband som sjanger utviklet seg mye den siste tiden, noe som skaper rom for et større mangfold:

Når det gjelder sjangeren her, så er det jo.. for det første så har det skjedd en utvikling. Før i tida så hadde jo folk inntrykk av at det var fem dresskledde herremenn som spilte, sånn er det jo ikke lenger. Og det har skjedd mye, dette med soundet til folk, at folk utforsker litt mer, det er rekruttering, både av publikum og av de som står på scenen. Og det hadde i hvert fall vært veldig artig om en kunne fått snudd litt på denne derre.. fortsatt den derre trenden med at dansemusikk er. Æsj (sitat fra intervju med musiker).

Her er vi inne på momenter som har vært tematisert tidligere, nemlig at det foregår en endring i dansebandsjangeren nå, hvor både den musikalske stilen til dansebandene og dansebandenes image i feltet er i ferd med å utvikle seg.

I forlengelsen av dette beskrives det hvordan informantens eget danseband tenker rundt det å utvikle sin egen stil. Her knyttes den egne stilen spesifikt til rytme, tempo og dansetakt:

Men der og skiller jo vi oss litt ut fra trad danseband da. Fordi at vi kjører en del mer på beat, enn på shuffletakt som kanskje er enda lettere å danse swing til. Så vi har nok litt andre typer rytmer og takt i musikken vår, enn et danseband generelt. Eller, ja, generelt danseband da. Og det kan være både positivt og negativt. Men der har vi på en måte valgt og lagt oss fordi at vi føler at vi har klart å finne vår egen sound og vår egen greie. Så jeg tror det er viktig å holde litt fast på det (samme sted).

I beskrivelsen av den spesielle takten og tempoet som kjennetegner musikken til dette dansebandet, diskuterer informanten hvordan dette noen ganger kan være krevende å forholde seg til for danserne, det blir ikke så «lett» for dem:

Folk er jo flinke til å danse, og folk reiser jo veldig mye rundt for å danse ikke sant. Så de kan jo takle veldig mye forskjellig. Absolutt. Men jeg ser nok det at, for eksempel, på en tradisjonell danseball da, så er det nok vel så mange andre band som kan trekke like mye folk til golvet som det vi gjør. Av det dansende publikum. Fordi at kanskje du har litt sånn.. vi har kanskje litt mer bugg-takt. Og som jeg sier, beat, som ikke gjør det så lett, altså det er ikke så lett å kanskje danse. [...] Jeg føler på det sjøl når vi spiller på danseballa, at, ja, det er en del låter som kanskje ikke er så dansbare, som det vi har da, som for eksempel andre har. Men så kan vi ta det igjen for eksempel hvis vi er på en fest hvor det er tjo hei og litt sånn. Så det er jo en balansegang det. [...] Og ja, jeg tror det at en skal være litt tro mot det en driver med sjøl, og liksom.. hvis en føler at en har funnet sin greie (sitat fra intervju med musiker).

Denne informanten gjør et poeng av at dansebandet «sin greie» er å spille i et tempo og en rytmisk stil som er utfordrende for danserne, som kanskje bare de flinkeste danserne i feltet er i stand til å følge med på. Dette kan fortolkes på ulike vis, men igjen handler det om å konstruere seg som et danseband som skiller seg fra tradisjonelle oppfattelser og som har særpreg, samtidig som det også tas avstand fra en viss gruppe av publikummere i feltet.

Dette står i motsetning til noen av de andre dansebandene, som helt eksplisitt gir uttrykk for at det «å lytte til dansefolket» er det aller viktigste. Dønsebændet er for eksempel et av dansebandene som trekker fram dette som et viktig kriterium. I et intervju i De Danseglade understrekes det hvordan Dønsebændet jobber med dette, med å tilfredsstillere publikummet sitt:

Dønsebændet har alltid hatt god kontakt med folket, og lytter til sitt publikum. De ber noen utvalgte fra forskjellige dansemiljøer om å lytte på de planlagte melodiene. Tilbakemeldingene dreier seg om dansbarhet, som er viktig for et danseband. Ikke rart at Dønsebændet er en favoritt hos dansefolket (De Danseglade nr. 2/2011, s. 19).

Det sistnevnte dansebandet har altså et annet syn på dansetakten enn den tidligere siterte informanten. Her går man så langt som å la utvalgte dansere få teste ut hvordan de planlagte danselåtene fungerer før man spiller dem inn på plate.

Også for arrangørene i feltet er det et poeng at ulike danseband har ulike stiler. En av arrangørene forteller meg for eksempel hvordan de tenker når de skal sette sammen programmet til en dansegalla:

For det er det som er litt fint med danseband da, det er kanskje sånn med artister for øvrig og det da, men du kan si at sånn som Ingemars da, de har jo sin stil, og Ole Ivars har jo sin stil, Dønsebændet har jo sin stil. [...] Og da, når du da prøver å sette sammen programmet til en galla da, så er det viktig at du tenker.. at du ikke får det samme av tre orkestre. [...] Holmsve fra Nord-Trøndelag for eksempel, de synger jo på trøndersk og har sin musikk. Men det er litt morsomt, at de kan ha litt særpreg. Da liksom, om du blir lei av det ene eller andre orkestret så kommer det noe annet (sitat fra intervju med arrangør).

Igjen påpekes det at å ha «særpreg» og sin egen «stil» er avgjørende for at et band skal bli booket til en dansegalla. I forlengelsen av dette beskriver den samme informanten hvordan flere nye danseband nå er i ferd med å fornye dansebandsjangeren.

I intervjuer med ulike danseband i De Danseglade er også *fornyning* noe som stadig påpekes og diskuteres. I en reportasje om det nordnorske bandet Polarlys, som omtales som et «nytt og spennende navn i dansebandbransjen» står det for eksempel at:

Det første som slår meg når jeg hører Polarlys sine låter er at dem har gått litt nye veier, og skapt et mer utradisjonelt uttrykk enn andre danseband. – Vi spiller dansemusikk, med litt touch av country, og mener sjøl bandet har en type musikk som treffer de fleste, og som også appellerer til den yngre generasjonen ved at vi har litt mer trykk og fart i musikkfremførelsen vår. Vi har prøvd å bevege oss litt bort fra det tradisjonelle mønsteret i sjangeren, der vi prøver å skape vårt eget særpreg og uttrykk (De Danseglade nr. 1/2010, s. 51).

For dansebandet Polarlys er det også viktig å framstå som et band som beveger seg vekk fra det «tradisjonelle». Også Vagabond, som er et forholdsvis nystartet danseband, knyttes gjerne til fortellinger om at de representerer noe «nytt».

Beskrivelser av særpreg og fornying er altså framtreddende i kvalitets- og anerkjennelsesvurderingene som foregår i dansebandfeltet. I beskrivelsene av dansebandsjangerens fornyelse henvises det stadig til noen «gamle» oppfatninger av danseband som noe «tradisjonelt» og «traust», som dansebandene enten ønsker å bryte med, eller alternativt, ta med seg «det beste» fra den «gode, gamle dansebandtradisjonen» inn i den «nye» musikken (De Dansegilde nr. 6/2008, s. 24). Det er imidlertid påfallende at mens de foregående kvalitetsdiskusjonene om takt, tekst og estetisk innhold ser ut til å være felles oppfatninger blant både publikum, kritikere og utøvere, er dette med særpreg og fornying noe som først og fremst musikerne snakker om. Det ser altså ut til at de er betraktelig mer opptatt av å distansere seg fra «gamle» og tradisjonelle forståelser av dansebandmusikken, enn hva publikum er.

6.8 Ekte og ærlig dansebandmusikk

Kontrasten til det å utvikle sin egen stil er *kopiering*; der det å kopiere andres uttrykk og stil står i motsetning til utviklingen av et originalt og autentisk uttrykk (Barker og Taylor 2007, Bourdieu 1993, 2000, Christensen 2010, Lorentzen 2009b, Mangset og Røyseng 2009, Peterson 1997). Sosiologen Anne Lorentzen skriver om hvordan autentisitet brukes som et begrep for kategorisering og estetisk vurdering i populærmusikken, blant annet i diskusjoner knyttet til hva som er «ekte», «opprinnelig» og «uforfalsket» – i motsetning til det som ikke oppfyller disse kriteriene, og som dermed er av mindre kunstnerisk verdi (Lorentzen 2009b:78ff). Musikkologene Hugh Barker og Yuval Taylor viser også hvordan kravet om musikalsk autentisitet framstår som et av populærmusikkhistoriens mest framtreddende trekk. De viser hvordan autentisitet har blitt tematisert og vurdert på ulike tidspunkt i historien og i tilknytning til ulike sjangere (Barker og Taylor 2007). Lorentzen understreker at autentisitetsbegrepet er et foranderlig begrep, og at hva som til enhver tid regnes som ekte og autentisk, vil variere over tid og mellom sjangere. Hun knytter videre sin autentisitetsdiskusjon til ulike forståelser av verk og forfatterskap innenfor elektronisk musikkproduksjon, og diskuterer i den sammenheng hvordan forholdet mellom musikk og teknologi spiller inn i diskurser om autentisitet og ekthet innenfor populærmusikken (samme sted).

Forholdet mellom teknologi og autentisitet spiller også inn i kvalitetsvurderingene som foregår i dansebandfeltet. Forestillingen om hva som er ekte og god dansebandmusikk, knyttes særlig til visse forventninger til måten musikken bør framføres på. Fra musikernes perspektiv handler det først og fremst om hvordan dansebandene spiller rent teknisk, om de «spiller sjøl» eller benytter seg av musikk «på boks», som en av mine informanter omtaler det:

I dansebandsjangeren som i alle andre sjangere, så fins det gode band, og det fins dårlige band. Hva jeg kategoriserer som gode band, er vel kanskje dem som gjør jobben selv. Vi har og andre band som har veldig mye på boks, som kanskje ikke speller så mye sjøl. Men som gjør kanskje ei studioinnspilling. Også blir jo de instrumentene, fordi det er lånt inn musikere her og der, så blir det liggende der, ikke sant, så låter det like bra ut (sitat fra intervju).

Informanten er svært nølende til å fortelle meg dette, og vil helst ikke at jeg skal skrive noe om at det som skiller gode og dårlige danseband fra hverandre, er hvorvidt de «gjør jobben selv» eller ikke. Men også en annen av informantene påpeker det samme, at det det er for mye bruk av «maskiner» på scenen:

I dag, så synes jeg det er altfor mye av sånn maskiner i dansebandmusikken. [...] Det vil si at de har harddisk med seg på scenen, så de har med en masse ting som er gjort i studio, med flerstemt sang, med Steel-gitarer som ikke er på scenen, med feler som ikke er på scenen. Altså, platespilleren har jeg hjemme, derfor så.. Jeg plages veldig med det, og liker ikke egentlig å skryte så veldig mye av det av den grunn, for.. for min del så er mye ødelagt (sitat fra intervju).

Det å benytte seg av «maskiner» er ikke noe som vurderes positivt, det er noe som plager informanten, og han vil heller ikke snakke så mye om det. Hvorvidt dansebandpublikummet er klare over hva som foregår på scenen, det er usikkert for denne informanten:

Det er klart at, mye av det skjønner ikke publikum. Jeg vil ikke undervurdere publikum i det hele tatt, det er ikke det jeg mener. I og med at det er mange som går ut for å danse, så er det nok og veldig mange som tenker som så at.. har dem god dansetakt og fine rytmer, så er det jo kjempefint. Og det skjønner jeg jo godt. Fordi at, jo lettere danserytmen er, jo lettere er det å danse til musikken. Men det er kanskje mange som ikke vet helt hva som har blitt gjort da (sitat fra intervju).

Selv om det ifølge informanten over ikke alltid er like enkelt for publikum å skjønne hva som foregår, så er det også noen av publikummerne som tar opp det samme temaet overfor meg på feltarbeid. De hevder at det er noen danseband som «bruker cd» på scenen. Ifølge informantene er dette et stort tabu i dansebandverdenen, som de mener at jeg helst ikke må skrive om. Selv om en av informantene over antydte at det ikke er så lett for alle å vurdere hvorvidt de forskjellige bandene «spiller sjøl» eller ikke, så er disse publikummerne altså fullt

klare over hvem som tilhører hvilken kategori, og de navngir eksempler på danseband de ikke vil høre på eller danse til, nettopp av den grunn. Publikummerne knytter sine negative vurderinger av dansebandene det her er snakk om til at bandene på denne måten ikke viser respekt for verken publikum eller arrangøren, som har betalt mye penger for å oppleve et band i «levende live». En av informantene fra dansebandbransjen forteller meg imidlertid at mange av danserne ikke bryr seg så mye om dette: «Spør du meg personlig eller spør du folket så er det kanskje to forskjellige ting da», sier han, og viser til at danserne er mest opptatt av takt og tempo, og så lenge dette er på plass, er de fornøyde.

Selv om mine informanter nøler med å snakke om scenepraksisen til enkelte av dansebandene, er dette noe som omtales relativt eksplisitt i De Danseglade. Dansebandet Fernando sier for eksempel at de skal «fortsette å levere ekte vare, uten avspillere og bokser av noe slag» (De Danseglade nr. 5/2008, s. 11). I det påfølgende nummeret av bladet beskrives dansebandet Nordans som et band som er «energisk, spontan og ekte. Ingen synthet eller andre effekter, bare trommer, bass, gitar og piano i kompet» (De Danseglade nr. 6/2008, s. 29). Det svenske dansebandet Face 84, som ofte spiller på norske dansebandarrangementer, understreker også at «det er viktig å spille live – alltid!» (De Danseglade nr. 2/2009, s. 11). Et annet svensk danseband, Framed, uttaler at «vi spiller enkelt. Trommer, bass, piano og gitar. Vi gjør det ikke vanskeligere enn vi må, og spiller 100 % live, ingen backtracks eller datamusikk. Vi tror på ydmykhet, og lytter mye på hva dansende vil ha» (De Danseglade, nr.1/2010, s.28), mens atter et svensk band sier om seg selv at «Arvingarna spiller helt 'live', og uten backup» (De Danseglade nr. 2/2011, s. 51).

I min analyse av dansebandfeltets kvalitetsforståelser, må diskusjonene om det å være «ekte» og «uten hjelpemidler» først og fremst forstås som i relasjon til oppfatninger om ekthet og autentisitet. Hvorvidt det ene eller andre dansebandet faktisk benytter seg av «maskiner» eller «bokser», og i hvor stor grad de eventuelt gjør det, er ikke så relevant. Poenget med å trekke inn denne diskusjonen her er snarere å vise hvordan det å benytte teknologiske hjelpemidler på scenen framstilles som et eksempel på noe som *ikke* gjør deg til et godt danseband. Det er derfor viktig for musikerne å ta avstand fra at de benytter seg av denne typen hjelpemidler. Ved å ta avstand fra slike praksiser framstår de som dansebandartister med sterke integritet og høye kvalitetsstandarder. For musikerne er det altså avgjørende ikke å bli beskyldt for å tilhøre en kategori danseband som «jukser»:

Så det kan nesten telles på ei hånd altså, de som spiller. Vi gjør det, noen andre. Men det er ikke mange. Men det er ikke dermed sagt at de ikke spiller i det hele tatt når de

står på scenen, men de har så mye hjelpemidler som gjør at de får den der støtten til det de gjør selv. Og hvis du tar bort det derre der, så blir bandet temmelig skrøpelig da. [...] Jeg liker ikke det jeg da, jeg synes at musikere får være musikere og.. kan de ikke spille så kan de finne på noe annet (sitat fra intervju med musiker).

Denne musikeren understreker at det finnes flere grader av «juks». Lydfiler som brukes på scenen fungerer som oftest som hjelp og støtte til musikere som også spiller en del selv, men selv om man bare delvis bruker teknisk støtte er det er likevel ikke et særlig godt ideal, ifølge denne informanten. En annen musiker medgir at det aktuelle dansebandet i noen grad benytter seg av «filer», men at det viktigste er hvorvidt de faktisk kan spille hvis de må:

Jeg skal ikke si at vi gjør alt live. Fordi vi har kassegitar på fil og vi har noe kor på fil, men vi kan spille live om det trengs. Altså, vi spiller de instrumentene som blir presentert da. Altså, bortsett fra en kassegitar som ligger der. Og det er klart, vi kunne likeså godt egentlig ha spilt live. Men vi gjør det fordi at, for det første så har vi klikk på øret, trommeslageren har klikk for at det skal gå riktig, og det er klart en kassegitar det fyller ut. Så jeg skal ikke sitte og si at det trenger å være negativt. Men det er klart det er stor forskjell på de som spiller inn alt i studio og ikke spiller noe selv ute, enn de som faktisk spiller instrumentene ute.. og hvis du står.. hvis du hører på en del band, så.. som spiller live, så er det for eksempel masse Steel-gitar som kommer gjennom høyttalerne, men det finnes jo ikke Steel-gitarist på scenen. Eller en fiolinist eller, ja (sitat fra intervju med musiker).

Denne musikeren fortsetter med å forklare at selv om det til en viss grad er lov til å benytte seg av mulighetene som finnes, så hadde det vært morsomt om alle kunne spille uten hjelpemidler en gang:

Det hadde egentlig vært veldig artig, en gang. [latter] Også samla en haug med band, også plutselig gikk.. Strømmen. Nei, strømmen kan jo ikke gå da. Men pc' n kan klikke, hos alle. Nei da, altså jeg vet ikke, jeg kan ikke sitte og si hvor mye folk legger på av ting og sånne ting, og det er jo lov, for all del. Det gjøres jo i alle sjangere. Men det er klart, hvis ikke folk kan klare å spille live da, da synes jeg ikke det er bra (sitat fra intervju med musiker).

Informanten over mener at en test på hvem som faktisk spiller og ikke ville gjøre det klart hvilke band det er som er best. På samme tid henvises det også til at «alle sjangere» benytter seg av teknologiske virkemidler i dag, og at dette ikke er noe som særpreger dansebandsjangeren som sådan.

En annen av mine informanter hevder at grunnen til at dansebandsjangeren har begynt å bruke musikk «på boks», skyldes en negativ påvirkning fra Sverige. I Sverige har dansebandenes bruk av datateknologi også vært omdiskutert. I en reportasje i avisa Expressen, under overskriften «Dansbandens vita lögn», ble det for eksempel hevdet at «dansbanden bluffar sin

publik», siden de «tar hjelp av datorer for å få musikken å låta bättre når de spiller ute»¹⁹⁰. De svenske musikerne som blir intervjuet i den aktuelle reportasjen virker imidlertid som om de har et avslappet forhold til den såkalte «bløffen». Det framstår ikke som et særlig ømtålig tema å snakke om, i det teknologien blant annet blir forstått som noe som kan rasjonalisere musikkbransjen og som gjør det lettere for bandene å framføre musikken:

Sten Nilsson i Sten & Stanley vill kalla det hela för en rationalisering i musikbranschen. - Vissa ljud behöver man ju inte ha en kille anställd för. Och när det vid något enstaka tillfälle behövs en stråksektion så är det klart att det är bra med en midifil. - Men jag tror inte den stora publiken märker någon större skillnad, och det är ju inte meningen heller.¹⁹¹

Også andre kjente svenske dansebandmusikere fra bandene Thorleifs og Lasse Stefanz uttaler seg i den samme nyhetssaken. Deres kommentarer ligner på de som de norske musikerne kom med over, når det framstår som om det ikke er slik at de faktisk ikke *kan* spille selv, men at de av praktiske grunner likevel av og til benytter seg av mulighetene som teknologien har å by på:

Thorleif Torstensson i Thorleifs har også tagit datorhjälp. - Men det var länge sedan och vid bara enstaka tillfällen. Att artister behöver förstärkta musikaliska bakgrunder är inte så konstigt. En anledning till detta är att långt ifrån alla spelar helt själva på sina plattor - nästan alla förstärker sitt band med studiomusiker. Och när man sedan ska ut på turné tvingas man ta hjälp av datorerna. - Vi spelar naturligtvis själva på våra plattor. Men inte allt. Krävs stråkar anlitar vi studiomusiker för detta. När vi sedan spelar ute har vi stråksektionerna inspelade på datorfiler. Så gör väl de flesta dansband och jag tycker inte det är något konstigt med detta, förklarar Olle Jönsson i Lasse Stefanz.

Her knyttes bruk av midifiler og pc til økonomiske og praktiske argumenter som at det ville blitt for dyrt om musikerne som bidrar med ulike biinstrumenter og spcialeffekter fra plateinnspillinger skulle være fysisk til stede på scenen under lange turneer.

De norske dansebandmusikerne framstår imidlertid som mer tilbakeholdne overfor denne tematikken, selv om de også medgir at de for enkelhetens skyld noen ganger benytter seg av det den nye teknologien har å tilby. Ifølge Lorentzen (2009b) er grensene for det autentiske i populærmusikken stadig noe som utfordres og er i endring, særlig knyttet til bruk av teknologi. Selv om teknologi og autenticitet tradisjonelt sett har blitt konstruert som motsetninger til hverandre i populærmusikken, viser Lorentzen at dette forholdet ikke lenger er like fastlagt:

¹⁹⁰ «Dansbandens vita lögn», Expressen, 23.04.03.

¹⁹¹ Jf. forrige fotnote.

Ellers ville populærmusikere fortsatt ha vegret seg for å bruke mikrofoner, elektriske gitarer, synthesizere, samplere og trommemaskiner, for å nevne noe av de artefakter som musikere har hatt et ambivalent forhold til før de har blitt aksepterte og dannet nye konstruksjoner av det autentiske (2009b:79).

Jeg har ikke empiriske data som kan si noe om hvorvidt bruken av teknologi på scenen er mer utbredt i Sverige enn i Norge. Det interessante i denne sammenhengen er imidlertid ikke antallet forekomster av midifiler per dansebandframføring. Her er det snarere fortolkningen av at visse framføringer av dansebandmusikk og en viss oppførsel på scenen framstår som mer autentisk og ekte enn andre. Det å bli oppfattet som «ekte» og «original» er velkjente parametere i diskusjoner om autenticitet (Lorentzen 2009b, Peterson 1997). Peterson skriver for eksempel om hvordan det å være ekte, ærlig og original – i motsetning til å framstå som uekte og falsk eller drive med kopiering er definisjoner av autenticitet som har betydning i diskusjoner om autenticitet i amerikansk countrymusikk (Peterson 1997:205ff). Det at utøvere i dansebandfeltet tilslutter seg visse praksiser som knyttes til bestemte oppfatninger om autenticitet, ekthet og kvalitet, kan også forstås som en posisjonering i feltet som har sammenheng med spesifikke verdier og kapitalformer som er gyldige i dansebandfeltet (jf. bl.a Berkaak 2002, Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996d, 2000)

6.9 Show og arbeid for folket

I det foregående har jeg beskrevet hvordan dansebandmusikken må oppfylle visse krav til estetisk innhold, autenticitet og ekthet for å bli forstått som å inneha god kvalitet i tråd med dansebandfeltets verdier og distinksjoner. En siste – men ikke desto mindre viktig kvalitetsvurdering knyttes til hvordan musikerne og bandene oppfører seg og agerer i det feltet de er en del av. At dette har betydning for graden av anerkjennelse, ble også påpekt i sitatet fra musikeren som jeg henviste til i starten av kapitlet (i kapittel 6.4). Der ble det kommentert at det ikke nødvendigvis er positivt å framstå som for «stor», for eksempel gjennom «å dra på litt ekstra om seg selv». Dette er en måte å snakke på som vi kjenner igjen fra forrige kapittel, fra beskrivelsene av hvilke personlige egenskaper og verdier som verdsettes i dansebandfeltet, der det å være «jordnær» og «trivelig» framstår som viktige egenskaper, enten du er dansebandstjerne eller publikum.

Det er helt avgjørende for dansebandene å tilfredsstillende og innfri publikums forventninger hvis de skal oppnå suksess i dansebandfeltet. «Det er jo publikummet vi gjør dette for i utgangspunktet», sier for eksempel en av musikerne i Vagabond i et intervju.¹⁹² Dette gjelder

¹⁹² «Vaga Javisst», Natt og Dag nr. 5/2009.

både i forhold til utviklingen av det musikalske og estetiske uttrykket til dansebandene, men også i forhold til musikernes oppførsel, både på scenen og etter at spillejobben er ferdig. Flere steder i avhandlingen har jeg kommentert det nære forholdet mellom dansebandmusikerne og publikum, der et avgjørende kriterium for suksess er «å by på seg sjøl» og vise «spilleglede». Idealet om god dansebandoppførsel på scenen omtales for eksempel slik i en anmeldelse av en danseballade i De Danseglade: «Det er flott at dansebandene er totalt blottet for primadonnanykker. Her er det publikumskontakt til 100 %, og bandene vet akkurat hva publikum ønsker» (De Danseglade nr. 5/2010, s. 45). I et annet nummer av De Danseglade er det en dansebandmusiker som uttaler at «musikerne i et danseband må vise publikum at de selv elsker det de gjør. Når de viser det spiller de med hjertet og blir troverdige» (De Danseglade nr. 1/2011, s. 54). Dansebandene må videre holde sin tilmålte tid på scenen og vise at de gir «alt» for sitt kresne publikum. Musikken må «swinge» skikkelig, og musikerne må vise at de koser seg på scenen. Det er altså ikke tilstrekkelig bare å framføre god dansebandmusikk. For å bli anerkjent som et danseband med kvalitet, må man i tillegg framvise glede og entusiasme når man opptrer. På feltarbeidet mitt snakket jeg med noen musikere som var litt frustrerte over den sterke vektleggingen av dette i feltet. For dem var det et problem at frontfiguren i bandet ikke «bød nok på seg selv», noe som de mente at hadde negativ innvirkning på bandets popularitet.

I tillegg til riktig adferd på scenen, er det også store forventninger til hvordan dansebandene skal oppføre seg når de er ferdige med spillejobben. På alle dansebandarrangementene, men særlig på festivalene, forventes det at man som musiker er sosial og kommer fansen i møte, enten for å slå av en prat, gi en klem eller skrive en autograf. En av musikerne jeg intervjuet, mener at det nære forholdet mellom musikerne og publikum er noe særegent for dansebandfeltet: «Mange innen finkulturen sier de blir så overraska over hvor folkelig det er. Gud, du går jo ute blant folk og. Du hilser på de i billettøk og du selger cd-ene dine sjøl» (sitat fra intervju med musiker). Her beskrives dansebandsjangeren som en kontrast til den såkalte «finkulturen», der det implisitt legges til grunn at det er en større distanse mellom utøvere og publikum. Den samme informanten understreker videre hvor viktig det er å være «folkelig» i møte med sitt publikum:

Det med at man tør å være folkelig, men er det naturlig, møter folkelige folk der ute. Det blir satt pris på. Hvis vi bare strena avgårde, og ikke ville hørt eller snakket eller hatt kontakt med mitt publikum. Da tror jeg ikke publikum hadde vært der. Det er faktisk en bit av det å drive med den folkelige sjangeren, at du skal by på deg sjøl (sitat fra intervju med musiker).

Det framstår ikke som gode idealer for musikerne å «strene» avgårde uten å a seg tid til en prat med publikum. De må «by på seg sjøl».

I et intervju med De Danseglade, forteller også dansebandet Bjørns Orkester om hvordan de alltid tenker på publikum når de er ute på spillejobb:

Vi har satsa mye på å ha fokus på publikum ute på jobbene våre, og setter så utrolig pris på å spille opp for så mange hyggelige mennesker rundt om i landet. Vi er en livat gjeng, som ikke kvier oss for å ta en prat med publikum, både før, under og etter dansen (De Danseglade nr. 3/2011, s. 25).

I sitatet beskrives musikerne som en «livat gjeng». Dette er også betegnende for musikernes festivalliv slik jeg har beskrevet det i de to foregående kapitlene, der også dansebandmusikerne tar del i dansebandfesten på sitt vis. Men i tråd med beskrivelsene av idealer og distinksjoner knyttet til hverdagsliv og arbeidermentalitet fra den tidligere analysen av dansebandfeltet, er det på samme tid viktig for musikerne å fortelle om hvordan det å spille i danseband faktisk er hardt arbeid:

Det skal jo sies, det er hard jobbing. Og i sjangeren vår så er det.. det er ikke bare å ta flyet og komme og syng en time og så er du ferdig og tar flyet hjem igjen altså. Da er det.. du kjører gjerne ti timer med buss, så skal du rigge i to timer, så skal du spille i fire timer, så skal du rigge to, så skal du ti timer til neste jobb liksom. Det hadde vært artig å sett en popartist for eksempel, som er vant til å spille en times konserter og stå og gjøre det samme (sitat fra intervju med musiker).

Det blir lange arbeidsdager for musikerne når de skal på spillejobb. Å kjøre buss i mange timer, rigge, øve, spille, rigge ned og kjøre hjem igjen er slitsomt og krevende. Spillejobbene til dansebandene er dessuten lengre enn for band i andre sjangere, siden de gjerne spiller tre eller fire sett på 45-60 minutter per sett. Dette setter, ifølge mine informanter, store krav til konsentrasjon og intensitet, hvis de skal klare å holde kontakten med publikum gjennom en spillejobb som varer i fire timer. En annen musiker mener det å spille i danseband innebærer mer jobbing enn det mange tror:

Så det er faktisk.. sånn sett så er det veldig beundringsverdig. Ja vi har hatt et par tilfeller hvor folk har hatt lyst til å være med oss, som har fått vært med oss og sett hele greia. Sittet med oss i bussen og vært med på opprigg, nedrigg og hele greia, og de har ofte sagt at de skal *aldri* kommentere at vi har en lett jobb liksom, så folk tror.. mange tror at vi står bare på scenen vet du, og har det helt supert. Og det har vi jo, vi har jo det. Men det er alltid mer jobb enn det du ser bare på scenen (sitat fra intervju).

Selv om livet på veien er et hardt liv, overskygger likevel ikke dette gleden med å spille musikk for folk som vil høre på, for det er det som er grunnen til at musikerne orker å holde på som de gjør, ifølge mine informanter.

Den krevende arbeidssituasjonen fører til at man må være «trivelig» og «litt rund i kantene» for å kunne fortsette livet som dansebandmusiker. En av musikerne i dansebandet Vagabond uttaler nettopp dette i et intervju:

Alle som driver med dette er veldig trivelige. De som ikke er det siles ut automatisk. Når du kjører 50 mil for å spille et sted, ikke sant... også har ikke arrangøren penga dine, også kommer det ikke like mange folk som du trodde, også er det noe som ikke stemmer med innlosjeringa så du må gå og legge deg i en pisskald buss og sove. For så å kjøre hjem dagen etter, kanskje uten å få betalt, så må du være litt rund i kantene, sier Lars Espen Skogvold, en av de to vokalistene.¹⁹³

Det å spille i danseband blir presentert som en egen livsstil, hvor man ofrer både familieliv og sosialt samvær med venner for å gi alt til publikum sammen med sine medmusikanter. Også dansebandet Ole Ivars understreker hvordan musikerne i bandet har ofret mange store øyeblikk i familielivet for å være på spillejobb. I biografien om Ole Ivars beskrives både fødsler, konfirmasjonsselskaper og alvorlig sykdom i familien som har kommet i andre rekke, bak dansebandmusikken og møtene med publikum (Møllersen 2006:118ff). Musikeren Odd Arne Sørensen beskriver det på denne måten i et intervju i De Danseglade:

Jeg tror vi er et eget folkeslag vi som reiser rundt slik. Vi pakker sammen som et anna sirkus og lever litt i sus og dus, samtidig som vi er hardtarbeidende. Det er egentlig litt sprøtt hele greia, sier han og smiler. For meg har det vært viktig å tenke at man ikke er noen gud selv om man står på ei scene, men heller kjenne ydmykhet overfor den oppmerksomheten man får (De Danseglade nr. 6/2010, s. 8).

Her beskrives musikere som et eget «folkeslag» som lever i en kombinasjon av «sus og dus» og hardt arbeid. Igjen ser vi hvordan dansebandmusikernes liv på en side konstrueres i relasjon til dansebandfeltets idealer om anstendighet, ydmykhet og hardt arbeid, og på en annen side henspiler på myter om hedonistisk stjernoppførsel slik vi kjenner den fra andre myter om kunstnere generelt (Kris og Kurz 1979, Røyseng mfl. 2007).

I forlengelsen av dansebandmusikernes fortellinger om hardt arbeid og om hvordan de ofrer seg for sitt publikum, er det interessant å legge merke til hvordan de også stiller seg på publikums side når de av og til møtes med nedsettende vurderinger fra utenforstående. Et tema som musikerinformantene stadig nevner, er hvordan de forholder seg til eksterne kritikere som ofte devaluerer dansebandmusikken. I sammenheng med dette understrekes det at man skulle ønske at dansebandmusikken ble tatt mer på alvor også utenfor dansebandfelet, særlig med tanke på hvor mange som faktisk hører på og liker denne musikken. En av musikerne sier for eksempel at

¹⁹³ «Vaga Javisst», Natt og Dag nr. 5/2009.

man skal behandles likt. For musikk er musikk og med en gang man putter det i en bås som skal være mindre verdt enn andre. Det de da sier, er at du som publikummer har en dårligere smak enn meg. Du liker enkel musikk, og det er stygt. Altså jeg som musiker kan godt bli møtt med ei sånn skulder. Men at mine publikummere faktisk skal skjønne det at de blir sett ned på, det tåler jeg ikke. Så dette med å oppskatte heller det vi gjør, oppskatte det at vi er en folkebevegelse der ute, som når massene. De som kommer dit på de dansegallaene, mange av dem liker også klassisk, mange av dem liker mange andre sjangere. Men de liker også dette her. At det er lov å kunne tenke to tanker samtidig (sitat fra intervju med dansebandmusiker).

Denne informanten mener at det er beklagelig at dansebandmusikken ikke blir behandlet likt med andre sjangere, verken når det gjelder kritikk og anmeldelser, eller når det gjelder offentlig støtte og kulturpolitisk oppmerksomhet. Selv om dansebandmusikerne trekker fram at det er viktig å bli anerkjent på lik linje med resten av musikkbransjen, både her og i forbindelse med Spellemannprisutdelingen, er det likevel påfallende hvordan de stiller seg på folket og publikummet side i «kampen» mot eventuelle negative oppfatninger fra utenforstående. Her kan dette knyttes til vurderinger av kvalitet slik disse utformes i tråd med dansebandfeltets verdier og distinksjoner for øvrig: Som danseband oppnår du størst anerkjennelse hvis du i likhet med ditt publikum holder deg på trygg avstand fra «finkulturen».

6.10 Konklusjon: Dansebandfeltets kvaliteter

I dette kapittelet er det dansebandfeltets kvalitetsforståelser som har blitt gjort til gjenstand for analyse. Det empiriske utgangspunktet for analysen av kvalitets- og anerkjennelsesmekanismer i dansebandfeltet har vært utsagn og omtaler av dansebandmusikk og dansebandartister, slik disse viser seg i intervjumateriale, feltobservasjoner og tekster om danseband. I likhet med de foregående kapitlene har jeg også her fortolket empirien i lys av Bourdieus teori om felt, særlig slik han har benyttet feltteorien i analyser av kunst- og kulturfeltet (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996b, 1996d, 2000). Problemstillingen for kapittelet handlet spesifikt om å identifisere hvilken sammenheng det er mellom dansebandfeltets diskusjoner om kvalitet og anerkjennelse og dansebandfeltets distinksjoner for øvrig.

I starten av kapitlet viste jeg hvordan selve begrepene kvalitet og danseband begge er uklare størrelser som er gjenstand for strid i feltet, særlig i relasjon til utenforstående forståelser av begrepene. Analysen viser likevel at den estetiske verdsettingen av dansebandmusikk foregår ut fra kvalitetsoppfatninger som i noen grad er feltspesifikke – men som også henger sammen med parametere og imperativer for kvalitet og verdsetting slik vi kjenner dem fra andre deler

av kunst- og kulturfeltet (jf. bl.a Bourdieu 1993, 1996b, 1996d, DeNora 2000, Frith 1996, Lorentzen 2009a, 2009b, Mangset 2004, Mangset og Røyseng 2009, Mangset 2013, Peterson 1997, Solhjell og Øien 2012). Kvalitetsvurderingene av dansebandmusikken handler særlig om vurdering av dansbarhet, takt og tempo, mens mer allmenne kriterier for kvalitet kommer til syne i vurderinger av betydningen av kritikk og prisutmerkelse, og av musikkens evne til å berøre publikum. I likhet med utøvere i andre deler av kulturfeltet relaterer også dansebandmusikerne sin virksomhet til forhold som autentisitet og ekthet, og et typisk kunstnerisk imperativ som nyskaping er tydelig til stede i diskusjonen om den pågående utviklingen av danseband som musikk sjanger. Analysen viser altså at selv om dansebandfeltet befinner seg i ytterkanten av det vi vanligvis omtaler som kunst- og/eller kulturfeltet, er likevel mange av de samme mekanismene for anerkjennelse og kvalitetsbedømmelse som vi kjenner fra andre kulturelle felt til stede også her.

Men kvalitet i dansebandfeltet oppnås ikke uavhengig av de sosiale praksisene i feltet, det vil si konteksten som det estetiske uttrykket utøves og formidles i. Som i alle kulturelle felt blir estetiske utsagn og vurderinger også her så å si «vasket» i feltets egen logikk (jf. Bourdieu 2000). Så når generelle mekanismer for anerkjennelse og kvalitet som nyskaping, kritikk og salg blir tematisert i dansebandfeltet, gjøres dette på en feltspesifikk måte som henger sammen med verdiene slik vi kjenner dem fra de to foregående analysene av ritualer og distinksjoner. Anstendighet, hverdagslighet, og det å være jordnær i motsetning til ekstravagant, er eksempler på feltverdier som indikerer kvalitet, for eksempel når låtekster og plateutgivelser skal vurderes av feltets kritikere. Det samme gjelder for utøverne av dansebandmusikken, som gjennom sin agering i feltet bidrar til å vedlikeholde og reproducere de samme feltverdiene. Dansebandmusikerens måte å snakke og agere på må altså forstås som en måte å slutte seg til eller konstruere seg selv som utøvere i forhold til feltets kvalitetslogikk.

Selv om det finnes en tvetydighet hos noen av dansebandene mellom en distansering vekk fra tradisjonelle og til dels negative oppfatninger om danseband, framviser de på samme tid en sterk sjanger- og publikumstrohet. For å oppnå anerkjennelse i dansebandfeltet er det ikke nok å produsere verkene, dansebandlåtene, isolert sett. Dansebandmusikerne må oppføre seg på bestemte måter for å få suksess. Her handler det særlig om å ivareta en nærhet til publikum gjennom en jordnær og folkelig tilstedeværelse på dansebandarrangementene. Måten dansebandutøverne forholder seg til feltets arbeideridealer og forestillinger om hva som er gode egenskaper for dansebandfolk, tyder på at det er en stor grad av samsvar mellom verdier,

identitet og estetisk praksis i dansebandfeltet slik jeg har analysert dette i det foregående. Distinksjonene i feltet generelt bidrar altså til å legge premisser for hva som verdsettes som kvalitet, både i det estetiske uttrykket og innholdet i dansebandmusikken, og overfor praksisene til skaperne og utøverne av musikken.

Et siste viktig funn i analysen av dansebandmusikk og kvalitet handler om dansebandfeltets symbolske økonomi (jf. Bourdieu 1996a). For også i dette feltet foregår det en symbolsk fortolkning av økonomiske verdier, der betydningen av salg og penger må forstås i tråd med feltets verdier for øvrig. Økonomiens betydning i dansebandfeltet er altså ikke entydig basert på en kommersiell logikk; den relaterer seg også til andre meningssystemer og verdier, som for eksempel moral, selvstendighet og hardt arbeid. Dansebandfeltets økonomi kan således beskrives som en «moralsk temperert økonomi», slik denne er beskrevet i studier av andre deler av kulturfeltet som befinner seg i skjæringspunktet mellom kunst og næring (jf. Lorentzen 2009a, Røyseng 2009, Stavrum 2009a, 2009b). Min analyse nyanserer derfor den ensidige fortolkningen av danseband og tilsvarende fenomener som tilhørende den kommersielle eller «storskala» delen av kulturfeltet, hvor det både hos Bourdieu (1993, 1996d, 2000) og Bourdieuinspirerte forskere som Solhjell og Mangset (Mangset 2004, Solhjell 1995, Solhjell og Øien 2012) kan synes å eksistere en oppfatning om at kulturproduksjon i slike delfelter utelukkende er basert på markedsprinsipper knyttet til høyest mulig fortjeneste og økonomisk profitt.

7 Konklusjoner: Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet

I tråd med problemstillingene som ble skissert innledningsvis har formålet med denne avhandlingen vært å vise hvilke verdier og distinksjoner som gjør seg gjeldende det norske dansebandfeltet. Videre har målet vært å vise hvordan disse distinksjonene og verdiene bidrar til å etablere et sosialt fellesskap blant aktørene i det samme feltet. Den overordnede problemstillingen har blitt besvart gjennom flere underspørsmål og delanalyser av ulike sider av dansebandfeltet. Dansebandfestivalenes betydning i dansebandfeltet, dansebandaktørenes praksiser og utsagn om feltets fellesskap og verdier, samt dansebandfeltets kvalitetsdiskusjoner har alle blitt gjort til gjenstand for egne empiriske delanalyser. Gjennom hele avhandlingen har også betydningen av dansebandfeltets nedvurderte posisjon i det norske kulturfeltet blitt tematisert, både i metodiske og teoretiske refleksjoner underveis – og i tilknytning til empiriske utsagn fra feltets aktører.

Her ved avslutningen av avhandlingen er det på tide å konkludere: Først vil jeg si noe mer spesifikt om dansebandfeltets lokalisering og om dansebandfeltets autonomi, slik dette kommer til uttrykk i min analyse. Deretter vil jeg oppsummere dansebandfeltets verdier og distinksjoner, relatert til de to begrepene *danseglede* og *hverdagsliv* og de tre dimensjonene *etikk*, *estetikk* og *politikk*. Helt til slutt vil jeg løfte blikket og si noe om hvordan mine funn kan forstås i et mer allment perspektiv: Hva er analysens viktigste bidrag og begrensninger? Og hvilke implikasjoner har min analyse for videre forskning på danseband, forskning om kulturfeltet i Norge og om norsk kulturpolitikk? Dette er spørsmål som berøres avslutningsvis i dette siste kapitlet.

7.1 Dansebandfeltets lokalisering

Et innledende premiss og utgangspunkt for analysen var at dansebandfeltet er et felt som befinner seg i en bestemt posisjon i kulturfeltet, nærmere bestemt i det som Bourdieu (Bourdieu 1993, 1996a) ville kalle feltet for storskalaproduksjon, det som Solhjell (Solhjell 1995, Solhjell og Øien 2012) vil kalle det kommersielle kretsløpet – eller det som Mangset vil kalle kunstfeltets periferi (Mangset 1998b, 2013). Implisitt i slike kategoriseringer ligger det en forventning om at dansebandfeltets relasjoner til andre deler av kulturfeltet vil framstå på en bestemt måte: Det antas at man her snakker om et felt hvor de sentrale aktørene og

institusjonene befinner seg på god avstand fra kulturfeltets anerkjennende sentrum, et felt hvor kommersielle verdier tillegges større betydning enn kunstneriske – og hvor en folkelig estetikk og smak gjør seg gjeldende. Selv om det finnes noen få relevante kunnskapsbidrag om dansebandmusikk og dansebandkultur (jf. kapittel 1), har den foreliggende forskningen i liten grad gått inn på kvalitative dimensjoner ved felter som befinner seg i en slik posisjon i det kulturelle hierarkiet. Min agenda har vært å bøte på denne kunnskapsmangelen, gjennom å undersøke det antatt kommersielle, perifere og nedvurderte dansebandfeltet nærmere, for å få fram ny empirisk kunnskap om hvordan de som befinner seg her forstår sine aktiviteter, sin virksomhet og sin kulturelle posisjon. Jeg ville undersøke hvilke verdier og distinksjoner som er virksomme internt i feltet, for videre å forstå hvordan feltets sosiale fellesskap etableres og opprettholdes – og ikke minst for å forstå hvordan det gjøres meningsfylt å være en del av feltet.

Min analyse viser videre at dansebandfeltet består av ulike aktører og institusjoner, som har det til felles at de på en eller annen måte relaterer seg til det estetiske fenomenet dansebandmusikk, og at de i større eller mindre grad slutter opp om noen felles sosiale og estetiske verdier og distinksjoner. Gjennom empiriske beskrivelser fra dansebandfestivaler og andre dansebandarrangementer har jeg synliggjort de ulike aktørene i feltet: Som i alle kulturelle felt finner vi også her noen kulturprodusenter og utøvere – dette er de som skaper og framfører dansebandmusikken, dansebandmusikerne. En annen stor og betydningsfull aktør i dansebandfeltet er feltets publikum, som på én side framstår som et sterkt fellesskap – men som på samme tid utgjør ulike grupper med til dels ulike interesser: Jeg har definert *de dansende*, *de stående* og *tjo-hoerne* som tre kategorier publikum i dansebandfeltet. Hovedskillene mellom de tre kategoriene handler om hva som er i fokus på arrangementene: De dansende danser, de stående lytter, mens tjo-hoerne er på fest.

For at noe skal være et felt i Bourdieusk forstand er det ikke tilstrekkelig å vise til kulturutøverne og deres publikum. I dansebandfeltet finnes det også aktører med mer institusjonelle roller, aktører som i likhet med utøverne og publikum bidrar til å skape, vurdere og anerkjenne feltets arenaer, praksiser og verdier. Festivalarrangørene og arrangørene av danse-gallaer og dansekurs er slike aktører. Bransjeaktørene i dansebandmusikkens omgivelser hører også til her, dette er for eksempel plateprodusenter, managere eller bookingselskaper. Videre er dansebandmediene en del av dansebandfeltet: Journalister som lager portrettintervjuer med artister og publikum, og som vurderer arrangementer og dansebandplater har også en institusjonell rolle i feltet. Både arrangørene,

bransjeaktørene og mediene har portvokterfunksjoner med makt til å anerkjenne og definere feltets verdier: Det er her beslutningene tas om hvem som skal spille på hvilke arrangementer, om hvem som skal få platene sine utgitt og produsert, og om hvem og hva som gis gode vurderinger i feltet. Det siste ikke bare i estetisk forstand, men også i moralsk forstand, knyttet til hvilke egenskaper og hvilken oppførsel som beskrives som det ideelle og aksepterte for dansebandutøvernes og publikums praksiser på arrangementene.

En siste gruppe aktører som er synlige i analysen og empirien min, er de som befinner seg i dansebandfeltets randsoner og omgivelser. Dette er aktører som ikke er eksplisitte deltakere i dansebandfeltet, som ikke er til stede på feltets arrangementer og arenaer. De er altså aktører med en viss avstand til feltet, og slik sett relativt perifere for de fleste informantene mine. De er likevel aktører som dansebandfeltets deltakere på ulike måter relaterer seg til og posisjonerer seg i forhold til, aktører som dermed har betydning for feltets selvforståelse og verdiproduksjon. Dette kan for eksempel være institusjoner i andre deler av musikkbransjen enn den som dansebandmusikerne er en del av, det kan være publikummere og fans fra andre musikkjangere og danseformer, det kan være kulturjournalister og kritikere i sin allmenhet, eller en siste gruppe, kulturpolitikere og kulturpolitiske støttegivere.

Min empiri indikerer at dansebandfeltets plassering i det norske sosiale og kulturelle hierarkiet i stor grad samsvarer med påstandene fra for eksempel Bourdieus distinksjonsteori (Bourdieu 1984/2010): Her handler det om vanlige folk, som riktignok ikke omtaler seg selv i tråd med etablerte klassebegreper, men som statistisk sett høyst sannsynlig vil bli omtalt som norsk arbeiderklasse eller middelklasse. Det er en tradisjonell kjønns- og etnisitetsstruktur som gjør seg gjeldende i feltet, og hverdagslige og jordnære verdier er framtreddende. Dansebandfeltets estetikk framstår i tråd med dette som en bruksorientert og funksjonell estetikk, der nærhet og identifikasjon mellom utøvere og publikum står sentralt.

Når det gjelder plasseringen og lokaliseringen av dansebandfeltet for øvrig, viser min analyse også at feltet i stor grad befinner seg der man ut fra foreliggende forskning skulle anta at det var plassert. Dansebandfeltet er geografisk lokalisert utenfor de store byene, til rurale områder i distrikts-Norge. Arenaene som dansebandmusikken framføres og konsumeres på framstår i tråd med dette som en kontrast til kulturfeltets etablerte scener og konsertlokaler. Her befinner man seg på midlertidig oppbygde festivalarenaer eller i lokaler som ikke først og fremst er bygd for dansing og/eller lytting til musikk. Når det gjelder institusjonelle forhold, finnes det i dansebandfeltet egne kanaler for kritikk, informasjon og distribusjon av dansebandmusikk.

Det er videre en egen og relativt konsentrert arrangør- og bransjemakt i feltet, der noen få og mektige bransjeaktører har stor definisjonsmakt. Men selv om dansebandmediene og dansebandbransjen har sterk definisjonsmakt innad i dansebandfeltet, befinner disse aktørene seg likevel utenfor det anerkjente sentrum for mediemakt og musikkbransjemakt i Norge generelt.

Også for lokaliseringen av dansebandfeltet er det dimensjoner og forhold som framstår som mer perifere, men som man likevel relaterer seg til når feltets verdier og distinksjoner omtales og diskuteres. Geografisk kan det for eksempel handle om forholdet til storbyen, til «de inni Oslo», eller til Sverige og svenske dansebandtradisjoner og arrangementer. Sosialt handler det om å forstå seg selv i relasjon til andre sosiale grupper, dette kan være folk fra andre sosiale lag, folk som representerer andre kultursyn og musikksgangere, eller aktører fra andre deler av media eller musikkbransjen. Estetisk produseres dansebandfeltets spesifikke verdier også i relasjon til sine omgivelser, særlig til nærliggende musikksgangere som country, folkemusikk, gammeldans og svensk dansebandmusikk.

Informantene mine sine vurderinger av institusjoner, kulturuttrykk og kulturelle felt som befinner seg i deres omgivelser må i denne sammenhengen forstås som uttrykk for konstitueringen av dansebandfeltets verdier og distinksjoner, ikke som empiriske beskrivelser av faktiske forhold i andre felt. Empiriske utsagn om «kultureliten», «countrypublikummet» eller «svensktopper» må altså forstås som diskursive størrelser som bidrar til å definere og skille ut dansebandfeltet som et eget felt med noen feltspesifikke verdier, snarere enn som reelle kategoriseringer av andre sosiale grupper eller andre musikalske uttrykk.

7.2 Dansebandfeltets autonomi

I analyser av bestemte felters spesifikke logikk, kapitalformer og verdier, er det for Bourdieu sentralt å undersøke feltenes grad av autonomi. For å undersøke hvorvidt et felt kan forstås som et eget autonomt felt mener Bourdieu man skal se på i hvor stor grad feltets logikk relaterer seg til utenforstående forhold: «Fältets grad av autonomi kan mätas utifrån hu mycket dess specifika logik omtolker eller *prismatisk bryter* yttre influenser eller beställningar», skriver Bourdieu (2000:320). Bourdieu omtaler dette som en *refraksjonseffekt*: «The effect of refraction» viser seg når «utenforstående» verdier fra for eksempel det politiske, økonomiske eller religiøse feltet bryter inn på en måte som gjør at det skapes en egen fortolkning i tråd med den spesifikke logikken i det feltet det er snakk om (samme sted, se også Bourdieu 1996d:220). Kunstfeltets autonomi kommer for eksempel til syne når

tradisjonelle økonomiske verdier og prinsipper får sin egen fortolkning internt i kunstfeltet, det som av Bourdieu omtales som en symbolsk eller omvendt økonomi (Bourdieu 1993, 1996a, 1996d). For Bourdieu handler også definisjonen på et felts autonomi om å undersøke i hvor stor grad størrelser som legitimitet, anerkjennelse og status defineres av feltet selv, eller påvirkes av forhold i omgivelsene.

På bakgrunn av empiriske utsagn fra dansebandfeltets aktører har jeg i min analyse vist hvordan dansebandfeltet konstrueres og konstitueres gjennom at visse praksiser og verdier defineres som gyldige og verdifulle, mens det tas avstand fra visse andre verdier og praksiser. Det er flere trekk ved mine funn som indikerer at det kan gi mening å betegne dansebandfeltet som et eget og autonomt felt. Dansebandmusikken er det estetiske uttrykket som produseres og utøves i feltet det her er snakk om. Feltet har et tydelig definert og differensiert publikum og marked, egne arenaer for produksjon og formidling, og egne kanaler for kritikk og kvalitetsbedømmelser. Verdiene og distinksjonene som kommer til uttrykk i feltet er relativt tydelige, i det man i stor grad er forent om noen felles moralske og estetiske oppfatninger.

I analysen har jeg også vist hvordan ytre forhold som økonomi, estetikk og politikk i større og mindre grad gis egen verdi og fortolkning internt i dansebandfeltet. Det finnes i høyeste grad en symbolsk – eller rettere sagt moralsk økonomi i dansebandfeltet, der økonomi begrunnes og diskuteres i tråd med den feltspesifikke logikken i feltet, særlig knyttet til verdien av hardt og ærlig arbeid til det beste for folket. Jeg har også pekt på hvordan noen av samme mekanismene og parameterne som gjelder for estetisk vurdering i andre deler av kulturfeltet gjør seg gjeldene i dansebandfeltet, men da i en egen variant. Dette gjelder for eksempel feltets vurderinger av forhold som nyskaping, autenticitet, kvalitet mm.

Også Torgeir Nærland, som har analysert norske dansebandtekster, mener at det kan være mulig å forstå danseband i Norge som et eget felt. Han hevder at dansebandfeltet er et felt i utvikling, og at feltet nå

i større og større grad kjennetegnes av autonomi, med egne autorisasjonsinstanser, institusjoner, feltspesifikke trosforestillinger og maktaktører. Samtidig kjennetegnes dansebandfeltet av en relativt demokratisk maktstruktur hvor publikum i seg selv utgjør en sterk maktfaktor (Nærland 2007:91).

Nærland har imidlertid ikke gjort analyser av interne distinksjoner og hierarkier i dansebandfeltet. Han etterlyser nærmere undersøkelser av dette, nettopp for å kunne fastslå hvorvidt det er mulig å omtale dansebandfeltet som et felt i Bourdieusk forstand.

Nærland hevder i sin analyse at dansebandfeltet preges av en harmonikultur, og at et diskursivt trekk ved feltet er «motviljen til kontrovers til fordel for tilbøyeligheten til det feststemte og muntre» (Nærland 2007:79). Nærland viser til at dette er et element som motsier hypotesen om feltets autonomi, siden det indikerer en fravær av strid i feltet. I tråd med min analyse er det imidlertid grunn til å nyansere dette noe. Selv om dansebandfeltet preges av sterke idealer om glede og harmoni, viser min analyse også at det er ulike forhold som vekker strid i feltet. For Bourdieu er dette et sentralt kriterium for å kunne fastslå eksistensen av et felt, nemlig at man kan identifisere noen stridstema som aktørene kjemper om (Bourdieu 1993, Bourdieu og Wacquant 1995, se også teordiskusjon i kapittel 3).

I dansebandfeltet er det ulike ting man strides om: For det første er selve begrepet danseband og musikk sjangeren danseband et stridstema, der aktører med ulike posisjoner har ulike oppfatninger om hvordan sjangeren skal defineres og posisjoneres. Det pågår også strider om det estetiske innholdet i dansebandmusikken og om dansebandmusikkens framferd i feltet: Er det country eller svenskopp som skal legge premissene for den estetiske utviklingen, og hva må til for at et danseband skal bli oppfattet som et «ekte» danseband som ikke «jukser»? Et annet stridsspørsmål handler om hva dansebandarrangementene skal være og for hvem. Her går striden mellom de ulike publikumsgruppene i feltet. Skal man vektlegge dansen til fordel for festen, skal man selge mer øl eller sette opp vannposter, og hvilken oppførsel skal tillates på hvilke deler av festivalareaen? Min analyse viser at det som regel er dansefolket som får det siste ordet, fasiliteter for dansing er det som prioriteres høyest på arrangementene i feltet. Når det gjelder de sosiale og moralske verdiene knyttet til oppførsel og til hvordan man skal behandle sine medmennesker, framstår imidlertid feltets idealer som forholdsvis entydige og harmoniske. Du skal være blid, jordnær og grei, uansett om du befinner deg på dansebandfestival for å danse, for å feste eller for å framføre dansebandmusikk på scenen. At publikum er en aktør med en sterk posisjon i feltet er også tydelig i mitt materiale, så der er min analyse på linje med Nærlands funn. Nærheten mellom utøvere og publikum er et vesentlig trekk ved dansebandfeltets struktur, noe som skiller dansebandfeltet fra de mer smale og autonome delene av kulturfeltet i Norge.

Selv om det kan hevdes at dansebandfeltet her framstår som et relativt avgrenset og autonomt felt med noen feltspesifikke stridstema, er likevel ikke kampen mellom en autonom og en heteronom pol innad i feltet like åpenbar som det som for eksempel er tilfelle i Bourdieus analyser av kunstfeltets autonomi (Bourdieu 1996b, 1996d, 2000). Vurderinger av dansebandfeltets posisjon som et delfelt i et større kulturfelt må derfor også trekkes inn denne

konkluderende diskusjonen. Som analysen min viser, har dansebandfeltets relasjon til andre deler av det norske kulturfeltet stor betydning for feltets konstituering og konstruksjon. Spenninger knyttet til en antatt nedvurdert plassering i det kulturelle hierarkiet er eksplisitt til stede på mange nivå i feltet, noe som kommer klart til uttrykk i det empiriske materialet mitt. For det første er det helt klart at dansebandfeltets nedvurderte posisjon oppfattes som reell for deltakerne i feltet. Men man er ikke redd for å omtale sin latterliggjorte posisjon, den brukes snarere som en refleksiv ressurs for informantene i konstitueringen av feltet. Gjennom feltets egen refleksjon rundt sin posisjon i kulturfeltet, skapes motsetninger både til de som er «over» og de som er «under». Den eksplisitte praten om følelsen av å være nederst, av å bli latterliggjort og sett ned på, kan på en side fortolkes som en kreativ kraft og som en motdiskurs til etablerte eksterne oppfatninger, og som noe som bidrar til å konstituere dansebandfeltet som et eget felt. Utsagnene og diskusjonene om dansebandfeltets relasjon til andre deler av kulturfeltet kan imidlertid også forstås som uttrykk for feltets dominerte posisjon i kulturfeltet som sådan, der den symbolske volden gjør seg gjeldende (jf. også kapittel 3).

7.3 Dansebandfeltets verdier

Gjennom hele avhandlingen har jeg lagt vekt på å vise hvordan dansebandfeltets verdier er sterkt knyttet til idealene for samhandling i det sosiale fellesskapet som oppstår blant deltakerne på dansebandarrangementene. Empirien viser at de som er til stede opplever en sterk glede og begeistring over å ta del i dansebandfeltets begivenheter. Informantenes formidling av ekstatiske følelser fra sine unike opplevelser på dansegulvet, foran scenekanten eller på scenen, er talende vitnesbyrd om dansebandmusikkens evne til å gi noe til de som er til stede, noe som setter varige spor, også utover selve de dagene som arrangementene pågår. Gleden over å kunne være seg selv sammen med andre på et sted der man har felles interesser og tar del i det sosiale livet på like premisser er sterk, og beskrives av mange som en hovedårsak til at man er på dansebandfestival.

På bakgrunn av dette kan man også si at analysen av dansebandfeltets verdier og praksiser viser til noen mer generelle mekanismer for sosial gruppedannelse og fellesskapetablering, slik de vil kunne identifiseres i de fleste sosiale felt. Studier av det sosiale fellesskapet på andre musikk- og kulturfestivaler ville for eksempel kunne vise noe av det samme som kommer til syne i min analyse. Men selv om dansebandfeltets sosiale fellesskap på en side etableres i tråd med relativt allmenne mekanismer for sosial samhandling, etableres også

felleskapet i relasjon til verdier og distinksjoner som er spesifikke for dansebandfeltet. Dette er verdier og distinksjoner om følger dansebandfeltets spesifikke logikk og som synliggjør dansebandfeltets symbolske kapital – for å bruke de Bourdieuske merkelappene.

I tråd med tittelen på avhandlingen er det to begreper som jeg mener særlig oppsummerer verdiene som utspilles i dansebandfeltets sosiale fellesskap, dette er *danseglede* og *hverdagsliv*.

Begrepet *danseglede* viser til gledesverdiene som er i omløp i dansebandfeltet. Først og fremst handler det om den eksplisitte dansegleden som danserne i feltet viser til når de omtaler sin deltakelse på dansebandarrangementer, det vil si gleden som dansen og musikken skaper for de som danser, de som er på dansegulvet. Dansebandfeltets viktigste praksis er dansing til dansebandmusikk, og dansen og dansegleden som oppstår på dansegulvet er således en forutsetning for feltets eksistens. Begrepet *danseglede* kan også vise til gleden som omgir dansebandmusikken mer allment: Gleden som musikken skaper hos dem som hører på den, og gleden som musikerne uttrykker når de får gi musikken videre til sitt publikum, er også en del av det jeg forstår som dansebandfeltets *danseglede*. Feltets aktører, enten de er dansere, lyttende publikummere, dansebandmusikere eller dansebandjournalister, relaterer seg også alle til den allestedsnærværende gladheten i sine utsagn og praksiser i feltet for øvrig: Det smiles på scenen, foran scenen, på dansegulvet og på campingen. Man ler og er glad i toalett køen og i matteltet – og man møter alle med godt humør, inklusive forskeren. Dansegleden som omgir alle sosiale praksiser i dansebandfeltet er således en av dansebandfeltets viktigste og mest sentrale verdier.

Det andre begrepet som på bakgrunn av min analyse kan trekkes fram som en sentral verdi i dansebandfeltet er *hverdagsliv*. Selv om dansebandarrangementene foregår i liminale situasjoner som er løsrevet fra hverdagen, der muligheten for overskridelse og utagering er høyst til stede, er likevel hverdagslivets idealer og praksiser med på å legge sterke premisser for feltets praksiser. Dansebandarrangementenes organisering og program handler i stor grad om å tilrettelegge for at de som kommer dit kan kose seg og slappe av, på en måte som gjør at de føler seg som hjemme. På festivalcampingen lager man seg midlertidige «hjem» der det også handler om å sosialisere med sine likesinnede i «nabolaget», enten det er gjennom kaffekos eller grilling. Det er en hverdagslig omgangstone som gjelder på dansebandarrangementene, der man gjør ting enkelt og greit, og oppfører seg ordentlig mot hverandre. Familiemetaforer brukes for å beskrive det sosiale fellesskapet i feltet. Alle kan

potensielt bli en del av dansebandfamilien, så lenge de framstår som jordnære, greie og blide. Også dansebandmusikerne blir en del av dansebandfamilien, når de går ned fra scenen og møter sitt publikum i en avslappet setting. Dansebandfamiliens hverdagsliv framstår som relativt tradisjonelt. Det er trauste norske verdier og tradisjonelle kjønnsrollemønster som spiller seg ut her. Den typiske norske likheten kommer også til syne: Man får ikke innpass i dansebandfeltets fellesskap hvis man tror man er noe, hvis man framstår som hevet over andre, eller oppfører seg uanstendig og utagerende.

Så langt har jeg trukket fram *danseglede* og *hverdagsliv* som to overordnede verdier i dansebandfeltet. For å konkludere og oppsummere dansebandfeltets distinksjoner enda tydeligere, vil jeg koble disse to begrepene sammen med ytterligere tre distingverende dimensjoner, nemlig *etikk*, *estetikk* og *politikk*. Dette er dimensjoner som gjør seg gjeldene gjennom hele den empiriske analysen av dansebandfeltet, om enn på litt ulike måter i de ulike analysekapitlene. *Dansebandfeltets etikk*, *dansebandfeltets estetikk* og *dansebandfeltets politikk* er likevel tre overskrifter som til sammen kan oppsummere dansebandfeltets verdier og distinksjoner, slik de kommer til syne gjennom min analyse.

7.3.1 Dansebandfeltets etikk

Når informantene fra dansebandfeltet skal beskrive sin deltakelse i dansebandfeltets verdifellesskap, er etiske og moralske dimensjoner sterkt framtrepende. Etiske og moralske verdier legger føringer for praksisene i feltet, og for hva det er tillatt å si og gjøre. For å forstå dansebandfeltets logikk, handlemåter og virkninger er det avgjørende å ha innsikt i *dansebandfeltets etikk*.

Dansebandfeltets etikk viser seg for det første i tilknytning til gledesverdiene som preger feltet. Her skal man være blid og glad, spesielt når man hygger seg og koser seg sammen med de andre. Man skal ikke være sur, krangle eller bidra negativt. Gleden skal videre uttrykkes og feires i et fellesskap, og det er fellesskapets moral som går foran. Man skal stå sammen med sine likesinnede, ikke prøve å heve seg over dem eller framstå som bedre enn dem.

Hverdagslivets idealer gjør seg også gjeldene i dansebandfeltets etiske distinksjoner. Vanlige folk sitt slit, og det harde og ærlige arbeidet er de moralske idealene. Dette gjelder også når dansebandmusikerne skal legitimere sin virksomhet. Stjernene i feltet må også passe seg for ikke å heve seg for mye over andre. De jobber ærlig og hardt på lik linje med sitt dedikerte publikum. I analysen har jeg også framhevet det jeg omtaler som en moralsk kommersialisme som jeg mener preger dansebandfeltet, der pengene man tjener på ekte arbeid for folket

framstår som moralsk bedre enn pengene som man eventuelt mottar fra staten hvis man ikke klarer seg selv.

Dansebandfeltets etiske og moralske distinksjoner kan også knyttes til et tydelig feltideal om anstendighet. Dette gjelder både for arrangementenes organisering, for musikernes adferd i feltet og for oppførselen som publikum kan tillate seg på festivaler og andre arrangementer. Som i hjemmet skal danselokalene være ryddige, rene og pene, og man skal helst ikke oppføre seg rølpete, ukontrollert og bråkete. Anstendighetsidealene gjelder både for omgangen med medmennesker, med penger, og med mat og alkohol. Dansebandfeltets etikk preger således feltet på mange nivå.

Teoretisk kan dansebandfeltets etikk fortolkes i relasjon til både norsk og internasjonal forskning på hvordan verdivurderinger og kategoriseringer av ulike grupper og sosiale fellesskap foregår. Bourdieus teori om kulturelle og sosiale distinksjoner er relevant også i denne sammenhengen (Bourdieu 1984/2010), men Lamonts påvisning av moralens plass i sosial kategorisering kan også nevnes (Lamont 1992, 2000). I tillegg kan verdien av idealer om kos, hjem, moralsk anstendighet og likhet knyttes til andre sosiologiske og antropologiske studier av sosiale og kulturelle forhold i Norge (jf. bl.a. Dahlgren og Ljunggren 2010, Døving 2003, 2011, Gullestad 1989, 2001a, 2001b, Lavik og Døving 2006, Lien mfl. 2001, Skarpenes 2007).

7.3.2 Dansebandfeltets estetikk

Dansebandfeltets estetikk har også vært tema i analysen av dansebandfeltet. Feltets estetiske verdier og distinksjoner gjenspeiler i stor grad etikken og moralen slik den er beskrevet over, og igjen kan begrepene danseglede og hverdagsliv benyttes som oppsummerende stikkord. Det er helt avgjørende for dansebandmusikkens kvalitet at den kan danses til – at den får det til å rykke i dansefoten, og som følge av dette skaper danseglede. Dansebandmusikkens tekster er også gjenstand for estetiske kvalitetsvurderinger. Dansebandtekstens kvalitet avgjøres særlig av hvorvidt den kommenterer, gjenspeiler og reflekterer publikummernes hverdagsliv på en måte som framkaller identifikasjon og sterke følelser. Vi sakker her om en kroppslig og sanselig bruksestetikk, der det estetiske uttrykket har nærhet til de som skal bruke musikken, enten det er til dansing eller til lytting. Dansebandfeltets estetikk framstår således som en motsats til mer kritiske og distanserte estetiske idealer, slik de gjenfinnes i de mer eksperimentelle delene av kunstfeltet.

Estetiske kvalitetsbedømmelser i dansebandfeltet foregår på ulike måter, men publikums anerkjennende makt er et tydelig trekk. Som danseband i Norge blir man ikke anerkjent hvis ikke musikken er dansbar og tilgjengelig for publikum. Kvaliteten til dansebandene avgjøres særlig ut fra deres evne til å levere live, det vil si framføre musikken for dansere og fans. Sceneutstråling, forståelige tekster og riktig takt og tempo er avgjørende suksesskriterier i feltet. Dansebandmusikerens eventuelle status i musikkbransjen for øvrig er ikke så relevant når publikum skal gi sin estetiske dom.

Dansebandutøvernes posisjoneringer og praksiser i feltet har også betydning for den estetiske kvalitetsbedømmelsen. Det er særlig her at koblingen mellom etikk og estetikk gjør seg gjeldene, for dansebandmusikerne må handle i tråd med feltets etikk om de skal ha mulighet til å lykkes estetisk. Som stjerner i feltet har de riktignok noe mer slingringsmonn enn andre når det gjelder for eksempel alkohol og sjekking, men generelt sett må også dansebandmusikerne framstå som blide og jordnære, og sist men ikke minst – de må behandle sitt publikum ordentlig og med respekt.

I analysen av dansebandfeltets estetikk har jeg også vist hvordan kvalitetsdiskusjonene i feltet relaterer seg til parametere og kvalitetsindikatorer som er gyldige i kulturfeltet mer generelt. For dansebandmusikerne er for eksempel Spellemannpriser og gullplater viktige tegn på estetisk kvalitet. Nyskaping og autenticitet er også dimensjoner som gis betydning i diskusjoner om dansebandfeltets estetikk, og distinksjoner knyttet til økonomi og kommersialitet er også med når kvalitet skal vurderes i dansebandfeltet. Her viser min analyse at selv om dansebandmusikerne driver en relativt kommersiell virksomhet, har også disse utøverne estetiske, idealistiske og moralske begrunnelser for det de holder på med, på lik linje med utøvere i andre delfelt av kulturfeltet.

Teoretisk har dansebandfeltets estetikk tydelig sammenheng med Bourdieus teori om den folkelige smaken og estetikken, slik den kommer til uttrykk i *Distinksjonen* (Bourdieu 1984/2010). Min analyse av dansebandfeltets estetikk bekrefter også andre foreliggende studier av dansebandmusikk og dansebandtekster (Arrakhi mfl. 2002, Nyström 1996, Nærland 2007, Trondman 1999). Men gjennom å bruke begreper fra den samme Bourdieus feltteori i analysen mener jeg også at det er grunn til å nyansere de antatte idealene om masseproduksjon og kommersialitet som ofte legges til grunn når storskalafelter omtales i foreliggende forskning: Dansebandutøvernes beskrivelser av sin virksomhet ligner til forveksling beskrivelser fra andre kunst- og kulturutøvere i andre felt, og er slik sett ikke så

særegne for dansebandfeltet som sådan. Dette til tross for at feltet umiddelbart framstår som mer kommersielt orientert enn flere andre delfelt (jf. bl.a. Lorentzen 2009b, Mangset 2004, Mangset og Røyseng 2009, Røyseng mfl. 2007, Stavrum 2009b).

7.3.3 **Dansebandfeltets politikk**

En siste og tredje dimensjon ved dansebandfeltets distinksjoner som jeg skal trekke fram i den konkluderende diskusjonen, er *dansebandfeltets politikk*. Begrepet politikk brukes her i en vid betydning, og viser til utgangspunktet for forskningsprosjektet om danseband, som oppstod i sammenheng med kulturpolitiske debatter og perspektiver, og i et forskningsmiljø hvor kulturpolitikk er hovedtema. Med politikk mener jeg altså særlig kulturpolitikk.

Dansebandfeltets politikk må også forstås i sammenheng med dansebandfeltets etikk og estetikk som jeg har beskrevet i det foregående, og i likhet med oppsummeringen av dansebandfeltets etikk og estetikk er igjen de to begrepene danseglede og hverdagsliv relevante å bruke som forståelsesramme.

Dansebandmusikk er noe som mange har et forhold til og som mange bruker.

Dansebandmusikk er musikk som vanlige folk relaterer seg til og finner glede i, det er musikk som reflekterer deres hverdagsliv og sosiale posisjon. Men de estetiske og etiske verdiene og idealene som kommer til syne i dansebandmusikken og i dansebandfeltet er ikke særlig framtreddende i norske kulturpolitiske mål, begrunnelser og argumenter. I kulturpolitiske debatter om kulturbruk og deltakelse vil som regel dansebandpublikummet kategoriseres som *ikke-brukere* av kultur, siden de ikke deltar på de offentlig finansierte kulturarenaene som kulturpolitikken har som mål å få alle i befolkningen til å delta på. Dansebandpublikummerne befinner seg ikke på de arenaene hvor kulturdeltakelse måles. I kulturpolitiske debatter vil denne gruppen kulturbrukere som regel trekkes inn i diskusjoner om hvordan man skal få de såkalte ikke-brukerne til å bli deltakere på de kulturarenaene de så langt ikke har besøk.¹⁹⁴

Flere av dansebandpublikummerne som jeg har intervjuet oppfatter seg som storforbrukere av kultur. De bruker mye tid og penger på sin deltakelse på dansebandarrangementer, og de betaler det det faktisk koster for å delta og være der. Dette i motsetning til for eksempel opera-, orkester- og teaterpublikummet, som får hver inngangsbillett subsidiert av staten med et stort beløp. For dansebandfeltets deltakere kan det oppfattes som respektløst og provoserende at staten tilgodeser andre kulturuttrykk til fordel for det estetiske uttrykket som

¹⁹⁴ Dette blant annet i tråd med påstander i de siste norske kulturmeldingene (NOU 2013:4 , St.meld. nr. 10 (2011-2012) , St.meld. nr. 48 (2002-2003)), og i tråd med debatter og analyser av det kulturpolitiske målet om demokratisering og deltakelse (Mangset 2012, Meisingset mfl. 2012, Meisingset 2013).

de selv liker. Dette fortolkes av noen som at deres kulturinteresse har mindre verdi enn andres, og at de ikke anses som likeverdige deltakere i kulturlivet.

De grunnleggende argumentene for å gi offentlig støtte til visse kunst- og kulturuttrykk framfor andre, er noe som sjelden problematiseres og diskuteres i norsk kulturpolitikk. Den kulturpolitiske enigheten er stor, og det tas for gitt at den statsfinansierte kunsten og kulturen er bra for alle deler av befolkningen (Meisingset mfl. 2012, Meisingset 2013, Røyseng 2004, Solhjell 2005). Rommet for legitime motargumenter til dette er lite. Kulturpolitikken får således et skinn av nøytralitet, der man lett kan glemme at synet på kulturbruk og kulturdeltakelse henger tett sammen med moralske oppfatninger av hva som er en god og riktig måte å omgås kunst og kultur på, slik dette ser ut fra et bestemt sosialt og politisk ståsted. Den kulturpolitiske enigheten om den offentlig finansierte kunsten og kulturens godhet tilslører derfor noen kulturpolitiske maktforhold (Røyseng 2004).

Som analysen av dansebandfeltet viser, kan noen av synspunktene som kommer til uttrykk i min empiri potensielt problematisere noen etablerte kulturpolitiske sannheter. Argumenter fra dansebandmusikerne om at det ikke er statens ansvar å sørge for at bestemte former for musikk skal utgis på plate, eller at noen artister skal få støtte til å dra på turné, er for eksempel utsagn som potensielt kan utfordre forståelsen av hva slags kultur staten bør støtte – og ikke minst om staten bør støtte kultur i det hele tatt. Slike utsagn om kulturpolitikk kan på én side fortolkes som at den som sier det tilslutter seg dansebandfeltets verdier knyttet til å være uavhengig, selvstendig og hardtarbeidende. På en annen side kan de forstås som utsagn som viser til en folkelig forståelse av kulturpolitikk, fra et «nedenfra»- eller «utenfra»-perspektiv (Gullestad 2002, Krange og Skogen 2007). Slik jeg forstår det, er dette synspunkter på kulturpolitikk som kommer fra et ståsted som vanligvis ikke er representert i de fora hvor kulturpolitiske beslutninger tas, og som kan bidra til å problematisere hegemoniske forståelser og etablerte sannheter.

På bakgrunn av empiriske utsagn i analysen min om gleden over å være deltaker i dansebandfeltet, om verdien den enkelte opplever gjennom å være en del av det sosiale fellesskapet som omgir dansebandmusikken, og om hvilke penger som gis høyest verdi i dansebandfeltet, kan min analyse av dansebandfeltet derfor forstås som et bidrag som synliggjør noen aspekter ved kulturbruk og kulturdeltakelse som potensielt kan utfordre noen kulturpolitiske forhold som tas for gitt, både av de som utformer kulturpolitikken og av de som forsker på kulturpolitikk.

7.4 Analysens bidrag og begrensninger

Til tross for at min analyse av dansebandfeltet kan brukes som utgangspunkt for å problematisere noen forhold ved den etablerte kulturpolitikken i Norge, kan ikke jeg her ta stilling til hvilke konkrete kulturpolitiske tiltak som eventuelt bør følge av mine funn. Om, og eventuelt hvordan dansebandmusikk og tilsvarende kulturuttrykk skal inkluderes i kulturpolitikken, må det bli opp til kulturpolitikere og andre å ta stilling til. Som forsker er min viktigste jobb å formidle kunnskap, i dette tilfellet kunnskap om et felt vi ikke visste særlig mye om fra før – og kunnskap fra et perspektiv som så langt har vært taust, både i kulturpolitikken og i forskningen om kulturpolitikken.

Målsettingen med denne avhandlingen har imidlertid først og fremst vært å analysere dansebandfeltets interne verdier, distinksjoner og smakshierarkier, basert på et stort empirisk materiale fra norske dansebandarrangementer. Dette er i seg selv et bidrag som gir ny kunnskap om en del av det norske kulturfeltet som hittil ikke har vært studert empirisk på samme måte som jeg har gjort. Analysen min bidrar både til å utvide kunnskapsgrunnet knyttet til det spesifikke estetiske og sosiale fenomenet danseband, samt til å gi en bredere forståelse av forhold i det norske kulturfeltet mer generelt. Det er særlig kunnskap om hvordan det erfarer å være en del av et nedvurdert og kommersielt felt, som hittil har vært fraværende i den foreliggende forskningen om kulturfeltet i Norge og Norden. I forskning om norsk og nordisk kulturpolitikk er kulturbrukerne og kulturpublikummet også en understudert kategori – spesielt de publikumsgruppene som befinner seg i delfelter som dette. Min analyse kan imidlertid bidra med kunnskap som åpner opp for et folkelig nedenfra-perspektiv på hva kultur deltakelse og kulturbruk er, som igjen kan legges til grunn for ytterligere forskning, refleksjon og debatt, både i Norge og i Norden.

I tillegg til at analysen min bekrefter, utdyper og nyanserer tidligere forskning på danseband spesielt, sier den samtidig noe mer allment om hvordan etablering av sosiale felt og fellesskap foregår. Analysen av festivaler som ritualer og av hvordan feltets deltakere fortolker sin sosiale posisjon i relasjon til andre grupper kan for eksempel forstås i et slikt perspektiv. Avhandlingen kan altså også forstås som et generelt kulturanalytisk bidrag, hvor noen velkjente mekanismer for sosial integrasjon og gruppedannelse blir gjort eksplisitt. Dette i lys av klassiske bidrag fra sosiologisk, antropologisk og kulturvitenskapelig teori, slik jeg har vist til disse underveis.

Teoretisk må analysen for øvrig særlig forstås som et bidrag som føyer seg inn i rekken av empiriske studier som ønsker å undersøke relevansen og verdien av Bourdieus teorier om kulturelle distinksjoner og sosiale felt, når denne teorien blir stilt overfor forhold i dagens empiriske kulturvirkelighet. Min analyse viser slik jeg ser det at Bourdieus teori i høyeste grad fremdeles kan bidra til å gi gode analytiske innsikter om estetiske, kulturelle og sosiale skillelinjer og hierarkier. Samtidig indikerer analysen min at det kan være grunn til å nyansere Bourdieu og Bourdieu-fortolkerne sin noe ensidige framstilling av de kommersielle delene av kulturfeltet, av de såkalte feltene for storskalaproduksjon.

Selv om avhandlingen gir et bredt innblikk i det norske dansebandfeltet, er det som ved ethvert forskningsbidrag også begrensninger ved denne analysen. Analysen er empirisk avgrenset til Norge og til et samtidig tidsperspektiv, og den er utelukkende basert på kvalitative data fra et relativt begrenset utvalg av arenaer og arrangementer.

En analyse av dansebandfeltets deltakere basert på kvantitative data ville for eksempel kanskje kunne sagt noe mer sikkert om dansebandpublikummets sosiale bakgrunn og klassetilhørighet. Ved å innlemme et komparativt element i analysen, for eksempel av svensk dansebandkultur, ville en ytterligere utdyping av om det er noe spesifikt norsk ved de sosiale og estetiske praksisene slik de viser seg i min empiri vært mulig. Endelig ville en analyse basert på historiske kilder med et annet tidsperspektiv gitt mer kunnskap om dansebandsjangerens og dansebandfeltets estetiske og institusjonelle utvikling. Teoretisk dreier min analyse seg hovedsakelig om å forstå sosiale prosesser og forhold, der det er et bestemt syn på forholdet mellom estetikk og sosialitet som gjør seg gjeldende. Ved å anlegge et teoretisk perspektiv der andre og mer tekstorienterte forståelser av estetikk vektlegges, ville analysen imidlertid kunne bidra med mer detaljert kunnskap om selve dansebandmusikkens estetikk og fenomenologi enn hva som er tilfelle her.

7.5 Mer forskning om danseband?

Da de første ideene til dette forskningsprosjektet så dagens lys, så langt tilbake som i 2007, var danseband noe som knapt ble omtalt i den norske offentligheten, verken i aviser eller andre medier. I akademisk forstand var det også relativt taust, selv om jeg etter hvert fant fram til noen få relevante forskningsbidrag. Oppmerksomheten rundt danseband som musikkjanger og som kulturelt fenomen har imidlertid endret seg i takt med prosjektets gang. I skrivende stund aktualiseres danseband på flere nye måter: Både i Norge og i Sverige har det

for eksempel blitt laget populære tv-program om danseband.¹⁹⁵ De jubilerende dansebandene Ole Ivars og Lasse Stefanz fra henholdsvis Norge og Sverige har blitt intervjuet i beste sendetid på talkshowene Lindmo og Skavlan, der de hylles for sine lange karrierer og gode kontakt med sitt trofaste publikum.¹⁹⁶ Danseband har også vært gjenstand for kunstprosjekter¹⁹⁷, og det har blitt skrevet flere nye bøker og minst én ny masteroppgave om danseband (jf. for eksempel Eriksson og Bogren 2008, Ernstsen 2013, Starrin og Steffner-Starrin 2013). Et siste dagsaktuelt eksempel på dansebandsjangerens fornyede oppmerksomhet, er Nationaltheatrets oppsetning av musikalen «En får værre som en er», basert på tekster og musikk av dansebandet Ole Ivars.¹⁹⁸

Til sammen bidrar dette til å skape ny oppmerksomhet om det kulturelle fenomenet danseband og til å utvide den eksisterende kunnskapen om dansebandmusikken og dens utøvere og publikummere. Det at danseband stadig blir gjort til gjenstand for offentlig diskusjon og oppmerksomhet, kan tyde på at de tradisjonelle forståelsene av danseband som musikkjanger og som kulturuttrykk som jeg har diskutert i min avhandling er i ferd med å endre seg. Kanskje er ikke dansebandsjangeren like usynlig som før, og kanskje forstås ikke dansebandmusikken og dens utøvere på samme måte som før? Dette er spørsmål som en ytterligere framtidig forskning på danseband vil kunne besvare.

Det er flere mulige tema som kan være utgangspunkt for forskning som kan utfylle, utvide og nyansere mine analyser av dansebandfeltet. Når det gjelder selve det empiriske fenomenet dansebandmusikk, mangler det særlig i norsk sammenheng kulturhistoriske studier av dette, samt kulturhistoriske studier av dansekultur og festkultur i vid forstand, slik denne har artet seg og fremdeles arter seg i rurale deler av Norge. Den tradisjonelle norske festkulturen i skjæringspunktet mellom danseband, gammeldans og folkedans representerer folkelige musikk- og kulturuttrykk som i liten grad er dokumentert gjennom skriftlige kilder, og som følge av dette framstår som understuderte fenomener. Det er også store muligheter for å gjøre

¹⁹⁵ Se for eksempel NRK sin tv-serie fra Dansefestivalen i Sel <http://tv.nrk.no/serie/paa-vei-til-sel/koid28008311/sesong-1/episode-1>, og SVT sin tilsvarende tv-serie fra Den svenska dansbandsveckan i Malung i Sverige, se <http://webb-tv.nu/program/pa-vag-till-malung-svt-play/>. I Sverige har også tv-programmet «Dansbandskampen» oppnådd stor seeroppslutning, jf. <http://sv.wikipedia.org/wiki/Dansbandskampen>.

¹⁹⁶ Se Ole Ivars hos Lindmo her: <http://tv.nrk.no/serie/lindmo/muhu17000114/11-01-2014#t=0s>, og Lasse Stefanz hos Skavlan her: <http://tv.nrk.no/serie/skavlan/kmte60002113/10-01-2014>.

¹⁹⁷ Den amerikanske fotografen Peter Beste har inkludert bilder fra norske dansebandfestivaler i sine fotoserier om skandinavisk kultur, jf. www.peterbeste.com. Den svenske danseren og koreografen Malin Hellkvist Sellén har basert samtidsdansforestillingen «Rosa löften» på svensk dansebandkultur og – musikk, jf. <http://www.malinhellkvistsellen.se/verk/rosa-loften/>.

¹⁹⁸ Mer om teateroppsetningen, se http://www.nationaltheatret.no/En+f%C3%A5r+v%C3%A6rre+som+en+er+%E2%80%93+en+Ole+Ivars+musikal.b7C_wJLI1q.ips.

flere komparative analyser av folkelige musikk- og danse kulturer i ulike land, både i et nordisk og et bredere internasjonalt perspektiv.

Når det gjelder forholdet mellom dansebandfeltet og andre deler av kulturfeltet, er kunnskapen særlig mangelfull knyttet til omfang, bruk og utbredelse av dansebandmusikk i motsetning til andre musikkjangere. Her er det mye å hente i å utforme mer treffsikre kategorier og parametere for å måle dette, for eksempel i de store statistiske undersøkelsene om kulturbruk- og deltakelse som regelmessig gjennomføres av Statistisk sentralbyrå og tilsvarende analysebyråer. Dette peker mot et generelt behov for en mer presis kulturstatistikk, et behov som gjelder både for Norge og Norden.

En mer presis kulturstatistikk ville være et ledd i utfyllingen av mangelen på både kvalitativ og kvantitativ kunnskap om musikkfeltet og musikkbransjen og de vesentlige endringstrekkene som pågår der, knyttet til fenomener som festivalisering og digitalisering. Hvordan endrer musikkbruken seg, når lytting og distribusjon i større og større grad foregår via digitale strømmetjenester, og når livescenen forflytter seg fra helårlege klubbscener til festivaler i en intensivert sommerperiode? Hvilke konsekvenser dette har for musikkbruk og økonomi, for utøvernes virksomhet og for maktforholdet mellom utøvere, publikum og bransjeaktører, er alle spørsmål som bør belyses i forskning i tida framover.

Endelig er det behov for mer forskning om kulturpolitikkenes prinsipielle målsettinger, begrunnelser og konsekvenser: Hvilke former for kultur skal gis offentlig støtte, på hvilket grunnlag skal støtten gis – og hvem skal kulturpolitiske mål og ordninger være rettet mot? Virkningen av kulturpolitikken for de som politikken er til for, deres publikumsopplevelser og erfaringer er ikke godt synlig i den norske og nordiske kulturpolitikkforskningen slik situasjonen er nå. I en tid hvor kulturpolitikkenes prinsipielle grunnlag og verdier vil møte store utfordringer, for eksempel fra den pågående digitaliseringen, er det viktigere enn noen gang å få innsikt i kulturkonsumentene og kulturbrukerne sine perspektiver. I hvilken grad erfares kulturpolitiske ordninger og institusjoner som viktige og relevante for dem? Og hvordan skal den etablerte kulturpolitikkenes institusjoner og verdigrunnlag forsvares, overfor en befolkning som «ikke deltar» og «ikke bruker» visse former for kultur, men er storforbrukere av visse andre?¹⁹⁹

¹⁹⁹ Se også Kulturutredningen 2014, den såkalte «Enger-utredningen» for mer om behovet for forskning om kultursektoren i Norge. Se Henningsen og Stavrum for mer om behovet for kulturpolitikkforskning i et nordisk perspektiv (2014).

I et demokratisk perspektiv er det avgjørende å gi stemme til alle deler av befolkningen, og i en debatt om kulturpolitikken grunnlag, mål og midler er det viktig å synliggjøre ståsteder som representerer andre utgangspunkt og perspektiver enn de vi vanligvis presenteres for. Dette krever først og fremst en større epistemologisk årvåkenhet fra oss som forskere. For på samme måte som kulturpolitikken grunnlag, mål og midler bør debatteres mer, behøver også den kulturpolitiske forskningen mer grunnlagsteoretisk refleksjon. Det behøves både mer refleksjon rundt hva som skal være forskningsobjektet, hvilke verdier vi som forskere implisitt og eksplisitt legger til grunn for studiene vi gjør – og ikke minst rundt hvilket forhold det skal være mellom kulturpolitikken og kulturpolitikkforskningen. Jeg mener at en vid politikdefinisjon her må legges til grunn: For hvis vi skal oppnå en helhetlig forståelse av kulturfeltet og kulturpolitikken kan vi ikke bare diskutere det som det som allerede er innenfor. Vi må også studere det som er utenfor. For det å utelate – d1et er også politikk.

Referanser

- Aakvaag, Gunnar C. (2008): *Moderne sosiologisk teori*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Abbing, Hans (2002): *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Agøy, Nils Ivar (2006): Kulturpolitikken hva, hvordan og hvorfor. Kommentar til Hans Fredrik Dahl: "Studiet av kulturpolitikk som del av allmenn politikk". *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 1/2006.
- Alver, Bente Gullveig, Ingvild Sælid Gilhus, Lisbeth Mikaelsson og Torunn Selberg (1999): *Myte, magi og mirakel. I møte med det moderne*. Oslo: Pax.
- Alvesson, Mats og Kaj Sköldbberg (2008): *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Apeland, Sigbjørn (2005): *Kyrkjemusikkdiskursen: musikklivet i Den norske kyrkja som diskursiv praksis*. Bergen: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Bergen.
- Arnestad, Georg (2006): Norsk kulturpolitisk historie – ein kommentar. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 1/2006.
- Arrakhi, Janathan, Daniel Nilsson og Mats Pettersson (2002): *Dansband. Produktion, reproduktion och konsumtion av en umgängeskultur*. Norrköping: Linköpings universitet.
- Aslaksen, Ellen K. (2004): *Ung og lovende. Unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Atkinson, Will (2011): The context and genesis of musical tastes: Omnivorosity debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics*. 39, 3/2011, 169-186.
- Augestad, Pål og Nils Asle Bergsgard (2007): *Toppidrettens formel. Olympiatoppen som alkymist*. Oslo: Novus.
- Baber, Thomas F. mfl. (2010): *Alcohol: No ordinary commodity. Research and public policy*. Oxford: Oxford University Press.
- Barker, Chris (2008): *Cultural studies. Theory and practice*. Los Angeles: Sage.
- Barker, Hugh og Yuval Taylor (2007): *Faking it. The quest for authenticity in popular music*. New York: Norton.
- Becker, Howard S. (1984): *Art worlds*. Berkeley, California: University of California Press.
- Belfiore, Eleonore (2009): On bullshit in cultural policy practice and research: notes from the British case. *International Journal of Cultural Policy Research*. 15, 1/2009.
- Bennett, Tony (1992): Putting policy into cultural studies. I: Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary og Treichler, Paula A. (red.): *Cultural Studies*. London/New York: Routledge.
- Bennett, Tony, Mike Savage, Elisabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal og David Wright (2009): *Culture, class, distinction*. London: Routledge.
- Berg, Merete (2010): *Tre dager i festlig fellesskap. En kvalitativ studie av sosial interaksjon på Storåsfestivalen 2007*. NTNU, Trondheim: Masteroppgave i Sosiologi.

- Berg, Merete (2013): Et festlig fellesskap. I: Tjora, Aksel Hagen (red.): *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Oslo: Cappelen Damm AS.
- Bergsgard, Nils Asle og Anders Vassenden (2011): *Et skritt tilbake? En sosiologisk studie av unge norske kunstnere med innvandrerbakgrunn*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Berkaak, Odd Are (1983): Musikk og utenomsnakk - antropologiens bidrag til en musikkestetisk analyse. *Studia Musicologica Norvegia. Norsk årsskrift for musikkforskning*. 9,1983.
- Berkaak, Odd Are og Even Ruud (1992): *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Berkaak, Odd Are og Even Ruud (1994): *Sunwheels. Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Berkaak, Odd Are (2002): Bourdieu-kritikk som vane og bane. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 2/2002.
- Bille, Trine (2013): *Towards an agenda for cultural policy research in the Nordic Countries*. The 6th Nordic Conference on Cultural Policy Research, København.
- Bjurström, Erling (1997): *Högt & lågt. Smak och stil i ungdomskulturen*. Stockholm: Stockholms Universitet.
- Bjällesjö, Jonas (2002): The place in music and music in place *Ethnologia Scandinavica. A journal for Nordic Ethnology*. Vol. 2002.
- Bjällesjö, Jonas. (2013). *Rock'n'roll i Hultsfred. Ungdomar, festival och lokal gemenskap*. Båstad: Hammarlin.
- Bjørkås, Svein (2004): Et Timbuktu for moderne mellomlag. Om kunstfestivalene og den utdannete middelklassens kulturelle prosjekt. I: Røyseng, Sigrid og Solhjell, Dag (red.): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Bjørnsen, Egil (2011): *An interrogation into the epistemological limitations of cultural policy research*. Paper presented at The fifth Nordic Conference on Cultural Policy Research, Norrköping, Sweden.
- Boltanski, Luc og Laurent Thévenot (2006): *On Justification. Economies of Worth*. Princeton og Oxford: Princeton University Press.
- Borgen, Jorunn Spord (2003): Den kulturelle skolesekken - utfordringer og kompetansebehov. *Norsk pedagogisk tidsskrift*. 1-2,2003.
- Borgen, Jorunn Spord, Jostein Gripsrud og Svein Bjørkås (2003): *Kunnskapsbehov i kultursektoren. En utredning om forskning og forskningsformidling på kulturfeltet utført på oppdrag fra Norges forskningsråd*. Oslo: Norges forskningsråd, Området for kultur og samfunn.
- Born, Georgina og David Hesmondhalgh (2000): *Western music and its others. Difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.
- Born, Georgina (2010): The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology*. 4, 2/2010, 171-208.
- Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bourdieu, Pierre (1984/2010): *Distinction. A social critique of the Judgement of Taste*. London and New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre, J. C. Chamboredon, Jean Claude Passeron og Beate Kraus (1991): *The craft of sociology: Epistemological preliminaries*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, Pierre og Loïc J. D. Wacquant (1995): *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Samlaget.
- Bourdieu, Pierre (1996a): De symbolske goders økonomi. I: *Symbolsk makt. Artikleri utvalg*. Oslo: Pax Forlag AS.
- Bourdieu, Pierre (1996b): For en vitenskap om litterære verk. I: *Symbolsk makt. Artikler i utvalg*. Oslo: Pax Forlag AS.
- Bourdieu, Pierre (1996c): Ritualer som innstiftende handlinger. I: *Symbolsk makt. Artikler i utvalg*, 167 s. Oslo: Pax Forlag AS.
- Bourdieu, Pierre (1996d): *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1996e): *Symbolsk makt. Artikler i utvalg*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Meditasjoner*. Oslo: Pax Forlag AS.
- Bourdieu, Pierre (2000): *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Bourdieu, Pierre (2007): *Den praktiske sans*. København: Hans Reitzels forlag.
- Bugge Amundsen, Arne (2006): Kulturhistoriske ritualstudier. I: Amundsen, Arne Bugge, Hodne, Bjarne og Ohrvik, Ane (red.): *Ritualer: kulturhistoriske studier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bugge, Annechen (2010): Den sosiale appetitten: Mat, klasse og identitet. I: Dahlgren, Kenneth og Ljunggren, Jørn (red.): *Klassebilder : Ulikhet og sosial mobilitet i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bugge, Annechen Bahr og Runar Døving (2000): *Det norske måltidsmønsteret. Ideal og praksis*. Fagrapport nr. 2/2000. Oslo: Statens institutt for forbruksforskning.
- Bugge, Annechen Bahr (2005): *Middag. En sosiologisk analyse av den norske middagspraksis*. Doktoravhandling. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Fakultet for samfunnsvitenskap og teknologiledelse, Institutt for sosiologi og statsvitenskap.
- Bugge, Annechen Bahr og Randi Lavik (2007): *Å spise ute. Hvem, hva, hvor, hvordan, hvorfor og når*. Fagrapport nr. 6/2007. Oslo: Statens institutt for forbruksforskning.
- Christensen, Otto M. (2002): Noen kritiske merknader til Bourdieu, med hovedvekt på Distinksjonen. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 2/2002.
- Christensen, Otto M. (2010): Kunst og kunstnere fra antikken til romantikken. I: Grothen, Geir og Reksten, Connie (red.): *Kulturfagene. En innføring*. Oslo: Scandinavian Academic Press.

- Collins, Randall (1988): *Theoretical sociology*. San Diego, California: Harcourt Brace Jovanovich.
- Collins, Randall (2004): *Interaction ritual chains*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Coulangeon, Philippe og Yannick Lemel (2007): Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France. *Poetics*. 35, 2–3/2007, 93-111.
- Covach, John (1999): *Popular Music, Unpopular Musicology*. I: Cook, Nicholas og Everist, Mark (red.): *Rethinking Music*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Dahl, Hans Fredrik og Tore Helseth (2004): *Norsk kulturpolitikk 1814-2014*. Oslo: Unipub.
- Dahl, Hans Fredrik og Tore Helseth (2006): *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814-2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dahlgren, Kenneth og Jørn Ljunggren (red.) (2010): *Klassebilder*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Danielsen, Anne, Donnatella De Paoli, Anne-Britt Gran og Jørgen Langdalen (2003): *Kunsten å hellige middelet - nye forbindelser mellom kunst og næringsliv*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Danielsen, Anne (2006): *Presence and pleasure. The funk grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Danielsen, Arild (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Daugstad, Gunnlaug (2008): *Ekteskap over landegrensene. Ekteskapsmønster og transnasjonale familieetableringar i perioden 1990-2007*. Oslo/Kongsvinger: Statistisk sentralbyrå. Rapport 2008/41.
- DeNora, Tia (2000): *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2003): *After Adorno. Rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2004): *Musical Practice and Social Structure: A Toolkit*. I: Clarke, Eric F. og Cook, Nicholas (red.): *Empirical musicology. Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- Denzin, Norman K. og Yvonna S. Lincoln (2005): *The Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Douglas, Mary (1999): *Implicit meanings. Selected essays in anthropology*. London: Routledge.
- Douglas, Mary (red.) (1987): *Constructive drinking: Perspectives on drink from anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Douglas, Mary L. (1966/1997): *Rent og urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*. Oslo: Pax.
- Driessen, Henk (1997): *Humour, Laughter and the Field: Reflections from Anthropology*. I: Bremmer, Jan N. og Roodenburg, Herman (red.): *A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press.

- Dubois, Vincent (2011): Lowbrow culture and French cultural policy: the socio-political logics of a changing and paradoxical relationship. *International Journal of Cultural Policy Research*. 17, 4/2011.
- Durkheim, Émile (1912/1995): *The elementary forms of religious life*. New York: Free Press.
- Døving, Runar (2003): *Rype med lettøl: En antropologi fra Norge*. Oslo: Pax.
- Døving, Runar (2011): Stedet Syden. *Norsk antropologisk tidsskrift*. 1/2011.
- Ehn, Billy og Barbro Klein (1994): *Från erfarenhet till text. Om kulturvetenskaplig reflexivitet*. Stockholm: Carlssons.
- Ehn, Billy og Orvar Löfgren (1996): *Vardagslivets etnologi. Reflektioner kring en kulturvetenskap*. Stockholm: Natur och kultur.
- Ehn, Billy og Orvar Löfgren (2002): *Kulturanalyser*. Malmö: Gleerup.
- Emerson, Robert M., Rachel I. Fretz og Linda L. Shaw (1995): *Writing ethnographic fieldnotes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Engberg, Jens (2004): Hvad er kulturpolitik? *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 1/2004.
- Eriksen, Anne og Torunn Selberg (2006): *Tradisjon og fortelling. En innføring i folkloristikk*. Oslo: Pax.
- Eriksson, Leif og Martin Bogren (2008): *Livets band. Den svenska dansbandskulturens historia*. Stockholm: Prisma.
- Ernstsen, Marie (2013): *En kveks i underbuksa? Om dansebandsjangerens posisjon og framstilling i den kulturelle offentligheten*. Masteroppgave i medievitenskap. Bergen: Institutt for informasjons- og medievitenskap, Universitetet i Bergen.
- Falassi, Alessandro (1987): *Time out of time. Essays on the festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Falzon, Mark-Anthony (2009): *Multi-sited ethnography: Theory, praxis and locality in contemporary research*. Farnham: Ashgate.
- Fangen, Katrine (2001): *En bok om nynazister*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fangen, Katrine (2004): *Deltagende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Fangen, Katrine (2005): *Deltagende observation*. Malmö: Liber.
- Featherstone, Mike (1991): *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage.
- Fox, Aaron A. (2004): *Real country. Music and language in working-class culture*. Durham: Duke University Press.
- Frith, Simon (1996): *Performing rites. Evaluating popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon (red.) (2004): *Popular music. Critical concepts in media and cultural studies*. London: Routledge.
- Frykman, Jonas (1988): *Dansbaneeländet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*. Stockholm: Natur och kultur.
- Frykman, Jonas og Nils Gilje (2003): *Being there. New perspectives on phenomenology and the analysis of culture*. Lund: Nordic Academic Press.

- Frøystad, Kathinka (2003): Forestillingen om det "ordentlige" feltarbeid og dets umulighet i Norge. I: Rugkåsa, Marianne og Thorsen, Kari Trædal (red.): *Nære steder, nye rom. Utfordringer i antropologiske studier i Norge*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Geertz, Clifford (1973): *The interpretation of cultures. Selected essays*. New York: Basic Books.
- Gennep, Arnold van (1960): *The rites of passage*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Gran, Anne-Britt og Donatella De Paoli (2005): *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Oslo: Pax.
- Gripsrud, Jostein og Jan Fredrik Hovden (2000): (Re)producing a cultural elite? A report on the social backgrounds and cultural tastes of university students in Bergen, Norway. I: *Sociology and aesthetics*, 55-90. Bergen: Høyskoleforlaget.
- Gripsrud, Jostein (2002): *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Rapport. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Grothen, Geir og Connie Reksten (2010): *Kulturfagene. En innføring*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Gubrium, Jaber F. og James A. Holstein (1997): *The new language of qualitative method*. New York: Oxford University Press.
- Gullestad, Marianne (1989): *Kultur og hverdagsliv. På sporet av det moderne Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gullestad, Marianne (2001a): *Kitchen-table society. A case study of the family life and friendships of young working-class mothers in urban Norway*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gullestad, Marianne (2001b): Likhetens grenser. I: Lien, Marianne E. , Lidén, Hilde og Vike, Halvard (red.): *Likhetens paradokser. Antropologiske undersøkelser i det moderne Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gullestad, Marianne (2002): *Det norske sett med nye øyne. Kritisk analyse av norsk innvandringsdebatt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gustafsson, Lotten (2002): *Den förtrollade zonen. Lekar med tid, rum och identitet under Medeltidsveckan på Gotland*. Nora: Nya Doxa.
- Gustavsson, Anders (red.) (2005): *Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Haarr, Tone Knudsen og Anne Krogstad (2011): Myten om den norske kultureliten. *Sosiologisk Tidsskrift*. 29, 1/2011, 6-28.
- Hammersley, Martyn og Paul Atkinson (1996): *Feltmetodikk*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Hannerz, Ulf (2006): *Flera fält i ett. Socialantropologer om translokala fältstudier*. Stockholm: Carlsson.
- Hawkins, Stan (red.) (2011): *Pop music and easy listening*. Farnham: Ashgate.
- Hegnes, Atle Wehn (2003): *Tradisjonsmatfestivalenes tvetydighet. En studie av Norsk gamalostfestival, Smalahoveslepp og Norsk rakfiskfestival*. Oslo: Statens institutt for forbruksforskning.
- Hegnes, Atle Wehn (2013): Festivalenes spenninger og tilpasningspraksiser. I: Tjora, Aksel Hagen (red.): *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Oslo: Cappelen Damm AS.

- Heian, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset (2008): *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Henningesen, Erik og Heidi Stavrum (2014): *Kulturpolitikkforskning i Norden. En kunnskapsoversikt*. TF-rapport nr. 334. Bø: Telemarksforskning.
- Hjelmbrekke, Sigbjørn (2011): *Deling av musikk og pengar. Om platesal, konsertar og honorar*. Bø: Telemarksforskning.
- Hjelseth, Arve og Oddveig Storstad (2008): Hippe eller harry musikkfestivaler på bygda? Forhandlinger om populærkulturelle hierarkier. I: Almås, Reidar (red.): *Den Nye bygda*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Hjelseth, Arve og Oddveig Storstad (2013): Festivalfolket - hvem er de? I: Tjora, Aksel Hagen (red.): *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Oslo: Cappelen Damm AS.
- Hjorth, Vigdis (2007): *Hjulskift*. Oslo: Cappelen.
- Huitfeldt, Anniken og Hanne Cecilie Kavli (2004): *Det globale ekteskapsmarkedet. Ekteskap mellom norske menn og utenlandske kvinner - kunnskapsstatus og kunnskapsbehov*. Oslo: Fafo. Notat 2004:23.
- Hylland Eriksen, Thomas (2010): *Små steder - store spørsmål. Innføring i sosialantropologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hylland, Ole Marius (2005): Utdringslaget. Mellom vennskapet og ekteskapet. I: Alver, Bente Gullveig og Skjelbred, Ann Helene Bolstad (red.): *"Slipp tradisjonene fri - de er våre!" Fest og fellesskap i endring*. Uppsala: Kungliga Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.
- Hylland, Ole Marius (2009): Om egenverdi - Et forsøk på en kritisk begrepsanalyse. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 2/2009.
- Hylland, Ole Marius (2010): *Folkeopplysning som utopi. Tidsskriftet Folkevennen og forholdet mellom folk og elite*. Oslo: Novus forlag.
- Hylland, Ole Marius, Bård Kleppe og Per Mangset (2010): *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringen for fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Hylland, Ole Marius, Bård Kleppe og Heidi Stavrum (2011): *Gi meg en K. En evaluering av Kunstløftet*. Oslo: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Hylland, Ole Marius (2012): The rhetorics of bad quality. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 1/2012.
- Høystad, Ole Martin (2010): Cultural Studies - nye kulturstudiar som studiedisiplin. Tradisjon, teori og analytiske grep. *Tidsskrift for kulturforskning*. 9, 4/2010, 5-22.
- Johansson, Mats (2009): *Rhythm into style. Studying asymmetrical grooves in Norwegian folk music*. Oslo: Department of Musicology, the University of Oslo.
- Kaijser, Lars og Magnus Öhlander (1999): *Etnologiskt fältarbete*. Stockholm: Studentlitteratur.
- Keil, Charles og Steven Feld (1994): *Music grooves: Essays and dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kjellander, Eva (2013): *Jag och mitt fanskap. Vad musik kan betyda för människor*. Örebro: Örebro universitet.
- Klein, Barbro (1995): *Gatan är vår! Ritualer på offentliga platser*. Stockholm: Carlsson.

- Kleppe, Bård (2009): Kvalitetsvurderinger på kollisjonskurs. Hva skjer når en teaterforestilling for barn vil være mer enn god kunst? *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 2/2009.
- Kleppe, Bård, Per Mangset og Sigrid Røyseng (2010): *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. Bø: Telemarksforskning.
- Krange, Olve og Ketil Skogen (2007): Kodebok for den intellektuelle middelklassen. *Nytt Norsk Tidsskrift*. 3/2007, 227-242.
- Kris, Ernst og Otto Kurz (1979): *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*. New Haven: Yale University Press.
- Kvalbein, Astrid og Anne Lorentzen (2008): *Musikk og kjønn - i utakt?* Oslo: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Kvale, Steinar og Svend Brinkmann (2009): *Interview. Introduksjon til et håndværk*. København: Hans Reitzel Forlag.
- Lamont, Michèle (1992): *Money, morals and manners. The culture of the French and American upper-middle class*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lamont, Michèle (2000): *The dignity of working men. Morality and the boundaries of race, class, and immigration*. New York: Russell Sage Foundation.
- Langseth, Tommy (2012): *Spenningsøkingens sosialitet - en sosiologisk undersøkelse av verdssystemet i risikosport*. Doktoravhandling. Oslo: Norges Idrettshøgskole.
- Larsen, Håkon (2013): *Den nye kultursosiologien. Kultur som perspektiv og forskningsobjekt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, Leif Johan (2002): Populærmusikkens tekster. I: Gripsrud, Jostein (red.): *Populærmusikken i kulturpolitikken*, S. 156-193. Oslo: Norsk kulturråd.
- Larsson, Tor og Gustav Svensson (1992): *Twilight time. Studier i svenskt dansmusikk*. Uppsala: Samhällsvetenskapliga forskningsinstitutet (SAMU).
- Lash, Scott (1990): *Sociology of Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- Lash, Scott og John Urry (1994): *Economies of Signs and Space*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.
- Lavik, Randi og Runar Døving (2006): Småsmugling i grenseland. *Tidsskrift for samfunnsforskning*. 3/2006.
- Lehmann, Bernard (2002): Harmoniens bakside. *Sosiologi i dag*. 32, 1-2/2002.
- Lena, Jennifer C. og Richard A. Peterson (2008): Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*. 73, 5/2008, 697-718.
- Lévi-Strauss, Claude (1969): *Totemism*. Harmondsworth: Penguin.
- Lien, Marianne, Hilde Lidén og Halvard Vike (2001): *Likhetens paradokser. Antropologiske undersøkelser i det moderne Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lien, Marianne E. (2001a): Latter og troverdighet. Om antropologi i hjemlige egne. *Norsk antropologisk tidsskrift*. 12, 1-2/2001, 68-75.
- Lien, Marianne E. (2001b): Likhet og verdighet. Gavebytter og integrasjon i Båtsfjord. I: Lidén, Hilde, Vike, Halvard og Lien, Marianne E. (red.): *Likhetens paradokser. Antropologiske undersøkelser i det moderne Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Loosley, David (2011a): Introduction. *International Journal of Cultural Policy Research*. 17, 4/2011.
- Loosley, David (2011b): Notions of popular culture in cultural policy: a comparative history of France and Britain. *International Journal of Cultural Policy Research*. 17, 4/2011.
- Lorentzen, Anne H. og Åsne W. Haugsevje (2004): Fortielse eller blottleggelse? Om forskeren som uforløst kunstner. I: Solhjell, Dag og Røyseng, Sigrid (red.): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Lorentzen, Anne H. (2009a): Artistentreprenører som "gjør det selv". I: Mangset, Per og Røyseng, Sigrid (red.): *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Lorentzen, Anne H. (2009b): *Fra "syngedame" til produsent. Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet*. Doktorgradsavhandling. Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Lundberg, Dan, Krister Malm og Owe Ronström (2000): *Musik medier mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. Stockholm: Akademien.
- Lundberg, Dan og Gunnar Ternhag (2002): *Musikemologi. En introduktion*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Lundström, Catarina (red.) (2008): *Dansminnen. Moderna möten - magiska kvällar*. Jamtli: Jamtli Förlag.
- Mangset, Marte og Gisle Andersen (2012): Er forestillingen om det egalitære Norge resultatet av en målefeil? - Om falske og ekte motsetninger mellom sosiologiske analyser av klasse og kultur. *Tidsskrift for samfunnsforskning*. 2/2012.
- Mangset, Per (1992): *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, Per (1998a): The Artist in Metropolis: Centralisation Processes and Decentralisation Policy in the Artistic field. *The international journal of cultural policy*. 5, 1/1998, 26-49.
- Mangset, Per (1998b): *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Mangset, Per (2004): *"Mange er kalt, men få er utvalgt"*. *Kunstnerroller i endring*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, Per og Sigrid (red.) Røyseng (2009): *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Mangset, Per (2010): Etablering av nye kulturstudier innenfor academia. "Cultural studies" og "cultural policy research" - dialog eller konflikt? *Tidsskrift for kulturforskning*. 4/2010, 23-38.
- Mangset, Per (2012): *Demokratisering av kulturen? Om sosial ulikhet i kulturbruk og -deltakelse*. TF-notat nr. 7/2012. Bø: Telemarksforskning.
- Mangset, Per, Bård Kleppe og Sigrid Røyseng (2012): Artists in an Iron Cage? Artists' Work in Performing Arts Institutions. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 42, 4/2012, 156-175.
- Mangset, Per (2013): *Kunst og makt. En foreløpig kunnskapsrapport*. Rapport nr. 313. Bø: Telemarksforskning.

- Marcus, George E. (1998): *Ethnography through thick and thin*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Martin, Peter J. (1995): *Sounds and society. Themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.
- Martin, Peter J. (2006): *Music and the sociological gaze. Art worlds and cultural production*. Manchester: Manchester University Press.
- Meisingset, Kristian, Anna Katharina Fonn Matre og Aase Marthe Johansen Horrigmo (2012): *Kultur for kulturens skyld: Skisse til en liberal kulturpolitikk*. Oslo: Civita.
- Meisingset, Kristian (2013): *Kulturbloffnen*. Oslo: Cappelen Damm.
- Moore, Sally Falk og Barbara G. Myerhoff (1977): *Secular ritual*. Assen: Van Gorcum.
- Møllersen, Brynhild Marit Berger (2006): *Spellemannsblod. Historien om Ole Ivars*. Oslo: Schibsted.
- Nettl, Bruno (1983/2005): You Will Never Understand This Music: Insiders and Outsiders. I: Nettl, Bruno (red.): *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno (2005): *The study of ethnomusicology. Thirty-one issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nielsen, Finn Sivert (1996): *Nærmere kommer du ikke. Håndbok i antropologisk feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Nilsson, Mats (1990): *Dans: från långdans till bugg*. Stockholm Brevskolan.
- Nilsson, Mats (1998): *Dans - kontinuitet i förändring: en studie av danser och dansande i Göteborg 1930-1990*. Göteborg: Universitetet i Göteborg.
- Nordgård, Daniel (2013): Norske festivaler og en musikkbransje i omveltning. Kunsten å balansere ønsker, forventninger og behov. I: Tjora, Aksel Hagen (red.): *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*, S. 53-69. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Nordman, Anna-Maria (red.) (1999): *Från dansbana till rockklubb. Populärmusiken i fokus : sju artiklar om logdans, schlager, visa, jazz och rock 'n' roll*. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- NOU 1995:24: *Alkoholpolitikken i endring? Hvordan norske myndigheter kan møte de nye utfordringer nasjonalt og internasjonalt*. Oslo: Sosial- og helsedepartementet.
- NOU 2013:4: *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Nyström, Lars-Olof (1996): *Dansbandsmusik. En folkelig musikkultur under utveckling. Översikt av genren samt en fallstudie av dansbandet Limmericks*, Musikvetenskapliga avdelningen, Musikhögskolan, Göteborgs Universitet.
- Nærland, Torgeir Uberg (2007): *Dansebandfeber! En analyse av dansebandkulturens mediale fremstillinger*. Masteroppgave i informasjons- og medievitenskap. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Næss, Hans Erik (2012): Rallykultur. En sosiologisk analyse av et bilsportfelleskap. *Sosiologisk Tidsskrift*. 2/2012.
- Peterson, Richard A. (1992): Understanding audience segmentation. From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*. 21, 4/1992, 243-258.

- Peterson, Richard A. (1997): *Creating country music. Fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Portnoff, Linda og Tobias Nielsén (2012): *Musikbranschen i siffror. Statistik för 2010*. Rapport 0118. Stockholm: Tilväxtverket.
- Prieur, Annick (2002): Objektivisering og refleksivitet - om Pierre Bourdieus perspektiv på design og interview. I: Hviid Jacobsen, Michael, Kristiansen, Søren og Prieur, Annick (red.): *Liv, fortælling, tekst - strejftog i kvalitativ sociologi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Prieur, Annick og Lennart Rosenlund (2010): Danske distinksjoner. I: Ljunggren, Jørn (red.): *Klassebilder. Ulikhet og sosial mobilitet i Norge*, S. 111-128. Oslo: Universitetsforlaget.
- Prieur, Annick og Mike Savage (2011): Updating cultural capital theory: A discussion based on studies in Denmark and in Britain. *Poetics*. 39, 6/2011, 566-580.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1940): On Joking Relationships. *Africa: Journal of the International African Institute*. 13, 3/1940, 195-210.
- Rambøll Management Consulting (2010): *Analyse af pengestrømme og ressourcer i dansk musikliv*. København: Rambøll.
- Repstad, Pål (2007): *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ronström, Owe (1990): *Musik och kultur*. Lund: Studentlitteratur.
- Ronström, Owe (1992): *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. Stockholm: Institutet för folklivsforskning.
- Ronström, Owe (1999): It takes two - or more - to tango. Researching Traditional Music/Dance Interrelations. I: Buckland, Theresa J. (red.): *Dance in the field. Theory, Methods, Issues in Dance Ethnography*. London: Macmillan Press. Lastet ned fra owe.ompom.se.
- Ronström, Owe (2001): Concerts and festivals: Public performances of folk music in Sweden. *The world of music*. 43, 2-3/2001.
- Rosenlund, Lennart (2000): *Social structures and change. Applying Pierre Bourdieu's approach and analytic framework*. Stavanger: Høgskolen i Stavanger.
- Rugkåsa, Marianne og Kari Trædal Thorsen (2003): *Nære steder, nye rom. Ufordringer i antropologiske studier i Norge*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Røyseng, Sigrid (2004): Kulturpolitikens doxa. I: Røyseng, Sigrid og Solhjell, Dag (red.): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Røyseng, Sigrid og Dag Solhjell (2004): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Røyseng, Sigrid (2007): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Avhandling for dr.polit. graden. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Røyseng, Sigrid, Per Mangset og Jorunn Spord Borgen (2007): Young artists and the charismatic myth. *The International Journal of Cultural Policy*. 13, 1/2007.

- Røyseng, Sigrid og Heidi Stavrum (2007): *AdOpera!* Oslo: Norsk kulturråd.
- Røyseng, Sigrid (2009): Små og store fortellinger om kulturelt entreprenørskap. I: Mangset, Per og Røyseng, Sigrid (red.): *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen Fagbokforlaget
- Røyseng, Sigrid (2012): Kunst, penger og identitet. I: Steinsvåg, Gjertrud (red.): *Never mind the benefits*. Oslo: Feil Forlag.
- Røyseng, Sigrid (2014): Kulturpolitikkforskning - gjøkungen i det akademiske systemet? I: Winkelmann, Annette og Johansson, Marit (red.): *Kulturrikets tilstand 2013. Konferanserapport*. Bø: Telemarksforskning.
- Savander, Sam (1997): *Dans: inte bara en sexjakt. En deltagares analys av en umgängeskultur*. Skelleftehamn: Artemis.
- Schrumpf, Ellen (2003): *"Berus eder!" Norske drikkekulturer i de siste 200 år*. Oslo: Unipax.
- Schutz, Alfred (1963): Common-Sense and Scientific Interpretation of Human Action. I: Natanson, Maurice (red.): *Philosophy of the social sciences. A reader*. New York: Random House.
- Schutz, Alfred (2005): *Hverdagslivets sociologi. En tekstsamling. Tekstudvalg ved Boel Ulff-Møller*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Scott, Erika Ravne (2006): Hurra for deg! Et ritualanalytisk blikk på fødselsdagsselskapet for barn. I: Amundsen, Arne Bugge, Hodne, Bjarne og Ohrvik, Ane (red.): *Ritualer. Kulturhistoriske studier*, s. 161-178. Oslo: Universitetsforlaget.
- Scott, Erika Ravne (2007): *Bursdag! En samtidsstudie av fødselsdagsselskapet som rituell handling*. Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Scott Sørensen, Anne, Ole Martin Høystad, Erling Bjurström, Halvard Vike, Yngve Nordgård og Frode Molven (2008): *Nye kulturstudier. En innføring*. Oslo: SAP.
- Selberg, Torunn og Nils Gilje (2007): *Kulturelle landskap. Sted, fortelling og materiell kultur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Shuker, Roy (2012): *Understanding popular music culture*. London: Routledge.
- Silva, Elisabeth W. og Alan Warde (2010): *Cultural analysis and Bourdieu's legacy: settling accounts and developing alternatives*. London: Routledge.
- Skarpenes, Ove (2007): Den "legitime kulturens" moralske forankring. *Tidsskrift for samfunnsforskning*. 4/2007.
- Skarpenes, Ove og Rune Saksli (2008): Kulturforskning og empirisk analyse. *Tidsskrift for samfunnsforskning*. 2/2008.
- Skeie, Silje Marie Øiestad (2008): *"Det er forskjell på musikk og 'mussikk', - og 'mussikk', det går vi ikke på." Ein studie av festivalpublikum sine musikkopplevingar, og bruk av musikksmak i sosiale grensedragningar*. Bø: Høgskolen i Telemark, masteroppgave i kulturstudier.
- Skilbrei, May-Len (2010): Den som står med begge beina planta på jorda står stille: Om kjønn og klassereiser. I: Dahlgren, Kenneth og Ljunggren, Jørn (red.): *Klassebilder: Ulikhet og sosial mobilitet i Norge*, S. 43-57. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skjelbred, Ann Helene Bolstad (2005): Julebordet i vidvinkel. I: Alver, Bente Gullveig og Skjelbred, Ann Helene Bolstad (red.): *"Slipp tradisjonene fri - de er våre!" Fest og*

- fellesskap i endring*. Uppsala: Kungliga Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.
- Skjelbred, Ann Helene Bolstad og Bente Gullveig Alver (2005): "*Slipp tradisjonene fri - de er våre!*" *Fest og fellesskap i endring*. Uppsala: Kungliga Gustav Adolfs akademien för folkklivsforskning.
- Skjervheim, Hans (1996): *Deltakar og tilskodar og andre essays*. Oslo: Aschehoug.
- Skogen, Ketil, Kari Stefansen, Olve Krange og Åse Strandbu (2008a): En pussig utlegning av middelklassens selvforståelse. *Tidsskrift for samfunnsforskning*. 2/2008.
- Skogen, Ketil, Åse Strandbu, Olve Krange og Kari Stefansen (2008b): Sluttreplik til Skarpenes og Sakslind. *Tidsskrift for samfunnsforskning*. 3/2008.
- Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag (2005): Når fikk Norge en kulturpolitikk? Et debattinnlegg mot den konvensjonelle visdom. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 2/2005.
- Solhjell, Dag og Jon Øien (2012): *Det norske kunstfeltet. En sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- St.meld. nr. 10 (2011-2012): *Kultur, inkludering og deltaking*. Oslo: Kulturdepartementet.
- St.meld. nr. 48 (2002-2003): *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Kultur- og kirke departementet.
- Starrin, Bengt og Lena Steffner-Starrin (2013): *Sverige dansar*. Karlstad: Starrin.
- Stavrum, Heidi. (2007). *Danseband i Norge. En kulturalanalytisk studie av et utforsket felt*: Paper til den tredje nordiske konferansen om kulturpolitisk forskning, Bø i Telemark.
- Stavrum, Heidi (2008): Kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk: Hva vet vi, og hva bør vi vite? I: Lorentzen, Anne H. og Kvalbein, Astrid (red.): *Musikk og kjønn - i utakt?* Oslo: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Stavrum, Heidi (2009a): Alternative helsearbeidere - alternative kulturelle entreprenører? I: Mangset, Per og Røyseng, Sigrid (red.): *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Stavrum, Heidi (2009b): Filmskaping i Norge - tivoli, kunst eller næring? I: Mangset, Per og Røyseng, Sigrid (red.): *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Stavrum, Heidi og Sigrid Røyseng (2010): *The relational role of the cultural policy researcher*. Paper til The 6th International Conference on Cultural Policy Research, Jyväskylä, Finland.
- Stavrum, Heidi (2014): Hvor mange gullplater henger på veggen? Om danseband og kvalitet. *Sosiologi i dag*. 44, 1/2014.
- Søndergaard, Dorte Marie og Lis Højgaard (2003): *Akademisk tilblivelse. Akademia og dens kønnede befolkning*. København: Akademisk forlag.
- Sørensen, Knut Holtan (2008): *Vitenskap som dialog - kunnskap i bevegelse. Tverrfaglighet og kunnskapskulturer i forskning*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Tagg, Philip (2011): Caught on the Back Foot: Epistemic inertia and visible music. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. 2, 1-2/2011.

- Tjora, Aksel Hagen (red.) (2013): *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Oslo: Cappelen Damm AS.
- Trondman, Mats (1999): Til kritiken av dansbandskritiken. En studie av självbedrageriet och miskännandets princip. I: *Kultursociologi i praktiken*. Lund: Studentlitteratur.
- Turner, Victor W. (1969/1995): *The ritual process. Structure and anti-structure*. New York: Aldine de Gruyter.
- Vaage, Odd Frank (2000): *Kultur- og fritidsaktiviteter. Om idrett og friluftsliv, musikk, lesing og andre kulturaktiviteter*. Statistiske analyser, b. 38. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Vaage, Odd Frank (2001): *Norsk kulturbarometer 2000*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Vaage, Odd Frank (2009): *Norsk kulturbarometer 2008*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Vaage, Odd Frank (2013): *Norsk kulturbarometer 2012*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- Vestheim, Geir (1995): *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo: Samlaget.
- Wadel, Cato (1991): *Feltarbeid i egen kultur. En innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. Flekkefjord: SEEK.
- Walser, Robert (1993): *Running with the Devil. Power, gender, and madness in heavy metal music*. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Warde, Alan og Lydia Martens (2000): *Eating out. Social differentiation, consumption and pleasure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Washburne, Christopher og Maiken Derno (2004): *Bad music. The music we love to hate*. New York: Routledge.
- Weisethaune, Hans (2002): Popular Music Studies—Simply a fan Club? I: Kimi Kärki, Rebecca Leydon, Henri Terho (red.): *Looking back, looking Ahead. Popular Music Studies 20 Years Later: Proceedings of the Eleventh Biannual IASPM Conference July 6-10 2001, Turku, Finland*. ASMP Norden/Cummerus Printing.
- Williams, Raymond (1983): *Keywords. A vocabulary of culture and society*. London: Fontana Press.
- Ytreberg, Espen (2004): Norge. Mektig middelkultur. *Samtiden*. 3/2004, 6-15.
- Østerberg, Dag (1974): *Emile Durkheims samfunnslære*. Oslo: Pax.
- Øye, Christine og Anne Karen Bjelland (2012): Deltagende observasjon i fare? - En vurdering av noen forskningsetiske retningslinjer og godkjenningsprosedyrer. *Norsk antropologisk tidsskrift*. 2/2012.

Oversikt over andre kilder

Tekstkilder

Magasinet De Danseglade, nr.1 - 6, årgangene 2008-2012.

Program for Seljordfestivalen 2009 og 2010.

Program for Dansefestivalen i Sel 2009 og 2010.

Tekster fra nettaviser og andre nettkilder

Kildene er listet opp i kronologisk rekkefølge slik de er henvist til fortløpende gjennom avhandlingen. Kilder som er brukt i flere enn et kapittel, er listet opp bare en gang, den første gangen de blir referert til i teksten.

Informasjon om dansebandmagasinet De Danseglade, se www.dedanseglade.no [Lest 02.05.13].

Informasjon om Seljordfestivalen, se www.seljordfestivalen.no. [Lest 02.05.13].

Informasjon om Dansebandfestivalen i Sel, se www.dansefestivalen.no [Lest 02.05.13].

«Har sopt inn 15 mil. på tre år», Varden, 08.09.06, www.varden.no/kultur/har-sopt-inn-15-mill-pa-tre-ar-1.234742. [Lest 02.05.13].

«Pengene danser inn», Nationen 14.09.06, www.nationen.no/kultur/article2290955.ece. [Lest 02.05.13].

Informasjon om dansebandnyhetssiden Dansnytt, se www.dansnytt.no. [Lest 02.05.13].

«En dans på løvetann», Ny Tid, 24.03.06, www.nytid.no/arkiv/artikler/20060323/en_dans_pa_lovetann. [Lest 02.05.13].

«Danseband er videovinner», NRK, 05.01.04, www.nrk.no/musikk/3398498.html. [Lest 02.05.13].

«Herr dansefot», NRK, 27.09.07, www.nrk.no/programmer/radio/pa_dansefot/1.1434400. [Lest 02.05.13].

«Dansebandkongen», Dagsavisen, 03.01.06, <http://www.dagsavisen.no/kultur/dansebandkongen/>. [Lest 02.05.13].

«Hele Norge danser», VG, 02.10.04, www.vg.no/nyheter/innenriks/artikkel.php?artid=247904. [Lest 02.05.13].

«Danseband omsider stuereint?», NRK, 24.08.07, www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.3283746. [Lest 02.05.13].

«Gull til Anne!», Mariann Records, 01.02.12, www.mariannrecords.no/nyheter.html. [Lest 02.05.13].

«Presseskiv 2014», Ole Ivars, <http://www.ole-ivars.no/?mid=1106&pid=1108&itemname=Presseskiv>. [Lest 04.04.14].

Informasjon om tildelinger fra offentlige støtteordninger til musikk i Norsk kulturråd, <http://kulturradet.no/musikk/stotteordninger>. [Lest 04.04.14].

«Ta musikken på alvor», NRK, 15.07.05, www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.862379. [Lest 02.05.13].

«Platearbeideren», Dagbladet 06.07.02, www.dagbladet.no/magasinet/2002/07/06/341931.html. [Lest 02.05.13].

Informasjon om dansebandet Ole Ivars, se www.ole-ivars.no. [Lest 04.04.14].

Informasjon om Svenska dansbandsveckan i Malung, se www.dansbandsveckan.se. [Lest 02.05.13].

Informasjon om dansebandet Vikingarna, fra svensk Wikipedia: http://sv.wikipedia.org/wiki/Vikingarna_%28musikgrupp%29. [Lest 04.04.14].

Informasjon om Grammisgallan, www.grammis.se. [Lest 02.05.13].

«Har ingen oversikt», Ballade, 23.02.12, www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2012022313141075831082. [Lest 02.05.13].

Informasjon om IFPI Norge, www.ifpi.no. [Lest 02.05.13].

Informasjon om Gramo, www.gramo.no. [Lest 02.05.13].

Informasjon om Gramart, www.gramart.no. [Lest 02.05.13].”

Informasjon om Musikernes fellesorganisasjon, www.musikerorg.no [Lest 02.05.13].

Informasjon om NRKs radioprogramt «På dansefot», www.nrk.no/dansefot/. [Lest 24.02.14.]

Omtale av «Dansecruise» på Color Line, http://www.colorline.no/skip_og_ruter/oslo_-_kiel/temacruise/s_ndagsdans. [Lest 24.02.14.]

Omtale av Kiel Dansecruise, på nettsidene til Thorleifs bussreiser, <http://lilledal.mamutweb.com/subdet88.htm>. [Lest 24.02.14.]

Omtale av Vårdansen, Gol Camping, www.golcamp.no [Lest 24.02.14.]

Omtale av Storås Dansefestival, <http://www.storaasdans.com/>. [Lest 24.02.14.]

Omtale av Tromsø dansefestival, hentet fra nettsidene til LS Booking, <http://www.lsbooking.no/dokumenter/jpg/TromsoDansefestival2012.jpg>. [Lest 24.02.14.]

Omtale av dansefestival i Målselv, www.maalselvfossen.no. [Lest 24.02.14.]

Forskningsetiske retningslinjer: www.etikkom.no/Forskningsetikk/Etiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/. [Lest 24.02.14.]

Retningslinjene for personvernombudet for forskning: www.nsd.uib.no/personvern/. [Lest 24.02.14.]

Forskningsetiske retningslinjer for forskning på internett:

<http://www.etikkom.no/Forskningsetikk/Etiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/Internett-forskning/>. [Lest 24.02.14.]

Komikerne Bye og Rønnings dansebandparodier, slik de kan ses på Youtube:

www.youtube.com/watch?v=YX7wNweO7fs&feature=related og
www.youtube.com/watch?v=5KqYJIoDWis [Lest 24.02.14.]

Trond-Viggo Torgersens dansebandparodi, jf. innslag i Tv-programmet «Komiprisen», hentet fra Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=caKq8FP7ipI> [Lest 24.02.14.]

Zahid Alis dansebandparodi Svartingarna, slik den kan ses på Youtube:

www.youtube.com/watch?v=bb25QNsEg3o. [Lest 24.02.14.]

Innslaget «Jakten på en dansebandhit» fra talkshowet «I kveld med Ylvis». Innslaget ble først sendt på Tv Norge, her er innslaget gjengitt på VGs nett-tc:

<http://www.vgtv.no/#!/video/75780/i-kveld-med-ylvis-jakten-paa-en-dansebandhit>. [Lest 24.02.14.]

Talkshowet «I kveld med Ylvis», sendt på Tv Norge, 16.11.11, parodi på Ole Ivars-låta «Nei, så tjukk du har blitt», jf. video på Youtube: www.youtube.com/watch?v=-lzkjG_XkvA. [Lest 24.02.14.]

Radioprogrammet «Radiorepsjonen», sendt på NRK P3, 21.03.12, hørt via NRKs podkast:

http://nl.nrk.no/podkast/aps/10908/nrk_radiorepsjonen_2012-0321-0307_6346793931.mp3. [Lest 24.02.14.]

Utdrag den svenske tv-serien om dansebandet Lennartz, slik dette ligger ute på Youtube:

http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=2nmKbhJNCYI. [Lest 24.02.14.]

Informasjon om den norske musikkprisen Spellemann, fra www.spellemann.no. [Lest 24.02.14.]

«Espen Lind er Årets Spelleman», NRK, 24.01.09, www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.6448477. [Lest 24.02.14.]

«Danseband åpner operaen», Nettavisen, 09.02.08, www.side2.no/musikk/article1588488.ece. [Lest 24.02.14.]

«Folkelighetsfella», Dagbladet, 15.04.08, www.dagbladet.no/kultur/2008/04/15/532579.html. [Lest 24.02.14.]

«Smaken like delt som baken», Aftenposten, 03.04.08, <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Smaken-like-delt-som-baken-6556221.html#UYaJrXecE7s>. [Lest 24.02.14.]

«Kongens fortjenstmedalje», NRK, På dansefot, 25.05.09, http://www.nrk.no/programmer/radio/pa_dansefot/1.6623214 [Lest 24.02.14.]

«Tildelinger av ordener og medaljer», Det norske kongehus, se <http://www.kongehuset.no/tildelinger.html?tid=28028&sek=27995&q=&type=27125&aarstal> [= [Lest 24.02.14.]

«Neste stopp Thousand Island», *Dagbladet*, 05.09.08, kun tilgjengelig i papirutgave.

«Vaga Javisst», *Natt og Dag* nr. 5, juni/juli 2009, www.nattogdag.no/musikk/artikler/3280/vaga-javisst#.UXE2c0o3FyE. [Lest 24.02.14.]

«Har både takt og tone», *Aftenposten*, 27.10.09, <http://oslopuls.aftenposten.no/musikk/article286768.ece>. [Lest 24.02.14.]

«Mellom det høge og låge», *Nationen*, 02.05.05, kun tilgjengelig i papirutgave.

Teksten «Harry», av Anne Nørdsti, se www.allthelyrics.com/lyrics/anne_nordsti/harry-lyrics-1260639.html. [Lest 24.02.14.]

Informasjon om festivalarenaen på Dysrkuplassen i Seljord, www.dyrskun.no. [Lest 03.07.12].

Informasjon om festivalarenaen på Jørundgard i Sel, www.jorundgard.no. [Lest 03.07.12].

Om Frykdalsdansen i Sunne, www.frykdalsdansen.se. [Lest 03.07.12].

«Danser til gull», *Varden*, 02.07.08, <http://www.varden.no/kultur/danser-til-gull-1.289063?startdate=01.04.2011>. [Lest 24.02.14].

Om danseklubben Glade Dansevenner, se www.gladedansevenner.com. [Lest 24.02.14].

«Danseglad og blid som ei sol», *TA*, 04.07.08, <http://www.ta.no/pulsen/article3650737.ece>. [Lest 24.02.14].

«Ny rekord for Seljord», De Danseglades nettsider, www.dd.no, 06.07.08. [Lest 22.08.08]

Informasjon om dansebandfanklubber og sitater fra dansebandfans, hentet fra nettsidene til dansebandene Contrazt, www.contrazt.net/?p=fanklubb, Ole Ivars, www.ole-ivars.no/?mid=1037, Anne Nørdsti, www.nordsti.no/gjestebook.html og Vagabond, se www.vagabondband.no/gjestebook.html. [Alle sidene lest 03.07.12]

«Livet er dansefestival», *Telemarksavisa*, 01.07.09, <http://www.ta.no/pulsen/article4439240.ece>. [Lest 03.07.12]

«Folk på festival», De Danseglades nettsider, www.dd.no, juli 2008. [Lest 22.08.08]

«Full swing på festival», *Gudbrandsdalen Dagingen*, 11.07.08, www.gd.no/kultur/article3663971.ece. [Lest 03.07.12].

Om dansebandenes opptredener og om dansebandfans fra bloggen til dansebandet Contrazt, http://contrazt.blogg.no/1311251198_malung_2011.html, http://contrazt.blogg.no/1310467950_for_en_helg.html og http://contrazt.blogg.no/1310914524_sommerturneen_uke_28.html. Fra bloggen til dansebandet Face 84, se <http://www.face84.se/wordpress/page/3/>, fra bloggen til dansebandet Vagabond, se http://vagabond.blogg.no/1310339117_makalaus_hlj.html og http://vagabond.blogg.no/1310660542_for_en_fest.html. [Alle sidene lest 03.07.12].

Bilder av festivalcamping, fra «Livet på dansefestivalen», *Gudbrandsdalen Dagingen*, 11.07.08, <http://www.gd.no/kultur/article3664098.ece>. [Lastet ned 10.04.10].

Teksten «En får være som en er», av Ole Ivars. Teksten er tilgjengelig på Elyrics: <http://www.elyrics.net/read/o/ole-ivars-lyrics/en-far-vaera-som-en-er-lyrics.html>. [Lest 03.07.12].

Informasjon om prisutdelingen Gullskoen, se <http://gullskoen.no/om-gullskoen/> [Lest 24.02.14].

Informasjon om prisutdelingen Guldklaven, se <http://www.dansbandsveckan.se/program/guldklaven/> [Lest 24.02.14].

Informasjon om radioprogrammet «På dansefot», www.nrk.no/dansefot [Lest 03.07.12].

Informasjon om plateselskapet Tylden & co, www.tylden.no [Lest 03.07.12].

Omtale av Riksteaterets oppsetning av stykket «Hvem er redd for Virginia Woolf?», hentet fra nettsidene til Riksteateret: www.riksteatret.no/pub/Riksteatret/presse/?aid=1419&cid=46&sac=all&viewall=1. [Lest 03.07.12].

Sitater fra dansebandfans, hentet fra gjesteboka på hjemmesiden til Anne Nørdsti, www.nordsti.no [Lest 03.07.12].

Sitater fra reportasjer om Seljordfestivalen 2001, fra nettsiden til De Danseglade, se <http://dedanseglade.no/2012/02/05/bildespecial-seljordfestivalen-2011/> og <http://dedanseglade.no/2012/01/21/odd-arne-s%C3%B8rensen-mimrer-om-festivalssommeren/>. [Lest 03.07.12].

Sitater fra «veggen» på Facebook-siden til Seljordfestivalen, www.facebook.com/seljordfestivalen, og Dansefestivalen i Sel, www.facebook.com/Dansefestivalen.no. [Lest 03.07.12].

Om mat på Dansefestivalen i Sel, lastet ned fra nettsiden til festivalen: <http://dansefestivalen.no/hXGZyS3dfI3c.7.idium>. [Lest 06.12.11].

Teksten og videoen til dansebandlåta «Nei, så tjukk du har blitt», skrevet av William Kristoffersen. Videolink: www.youtube.com/watch?v=P01hRhD0NGQ&feature=related. [Lest 06.12.11].

Tv-serien «Landeplage», episode 5, fra NRKs nettsider: [Landeplage 5:8 - Nei, så tjukk du har blitt - Sesong 2 - Landeplage - NRK Nett-TV](http://www.nrk.no/landeplage/5-8-Nei_s%C3%A5_tjukk_du_har_bli...). [Lest 06.12.11].

Om Ole Ivars og pølsespising, fra Her og Nå, nr.16/2011, lest på Ole Ivars nettsider, se www.ole-ivars.no/?mid=1003&pid=1118&mod=7&art=6658. [Lest 06.12.11].

«Klare for storinnrykk på Seljordfestivalen», Telemarksavisa, 30.06.08, www.ta.no/pulsen/article3641459.ece. [Lest 06.12.11].

Referat fra en dansegalla i Vestfold, hentet fra De Danseglades nettsider, www.dd.no. Mer spesifikk internettlink mangler. [Lest i november 2011].

Teksten «Kongen av Campingplassen» av William Kristoffersen, hentet fra www.lyricsbox.com/ole-ivars-lyrics-kongen-av-campingplassen-27jkw4b.html. Link til videoen av låta: www.youtube.com/watch?v=J9vkOwIIU-g. [Lest 06.12.11].

Musikkvideoen til låta «Harry», av Anne Nørdsti:
www.youtube.com/watch?v=l7JDg7kWi48. [Lest 06.12.11].

Tv-serien «Leende guldbruna ögon», jf. www.lovefilm.se/film/Leende-guldbruna-%F6gon/46518/. Sett slik den ble sendt på NRK1 og på DVD. [Nettlink lest 06.12.11].

Sitat om dans fra den amerikanske poeten Robert Frost. Hentet fra følgende nettside:
www.goodreads.com/author/quotes/7715.Robert_Frost. [Lest 24.02.14].

Teksten til låta «Kom deg på dør og forsvinn», av Anne Nørdsti:
www.releaselyrics.com/4b3f/anne-n%C3%B8rdsti-kom-deg-p%C3%A5-d%C3%B8r-og-forsvinn/. [Lest 24.02.14].

Om dansebandene Vagabond og Ole Ivars, www.vagabondband.no og www.ole-ivars.no. [Lest 04.04.14].

Nyhetsnettstedet For Swingende, www.forswingende.com. [Lest 04.04.14].

Reportasje om dansebandet Vagabond, i Dagbladets papirutgave, 05.10.08. Lest på nettsiden til Vagabond, [/www.vagabondband.no/presse.html](http://www.vagabondband.no/presse.html). [Lest 02.05.13].

Om dansebandartistene Anne Nørdsti og Jenny Jenssen: www.nordsti.no og www.jennyjenssen.no. [Lest 02.05.13].

Om dansebandene Sogns og Dønsebåndet, www.sogns.no og www.dansebandet.no. [Lest 02.05.13].

Troferegler for platesalg, hentet fra nettsiden til bransjeorganisasjonen IFPI, www.ifpi.no/component/content/article/22-trofenyheter/2-troferegler. [Lest 02.05.13].

Om plateselskapet Mariann Records Norge, www.mariannrecords.no. [Lest 02.05.13].

Informasjon om VG-lista, <http://lista.vg.no> og <https://no.wikipedia.org/wiki/VG-lista>. [Lest 02.05.13].

«Nørdsti foran Rihanna», Østlendingen, 14.01.12, www.ostlendingen.no/nyheter/nordsti-foran-rihanna-1.6715346. [Lest 02.05.13].

Informasjon om platesalg i Norge, www.ifpi.no/salgsstatistikk. [Lest 02.05.13].

Informasjon om TONO og TONO-vederlaget, www.tono.no/Kunde/TONO-vederlaget. [Lest 02.05.13].

«Ole Ivars boikotter Spellemann», VG, 04.01.08, www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=192733. [Lest 02.05.13].

Tv-sendingen fra Spellemann 2009, ca. 01t og 13min ut i tv-sendingen slik den ligger ute på TV2 Sumos nettsider (www.tv2sumo.no). Programmet ble sendt på TV2 07.03.10.

«Anne Nørdsti vant Spellemannprisen for danseband», www.forswingende.com, 02.02.08. www.forswingende.com/?id=02022008412107. [Lest 02.05.13].

Sitat fra «Anne Nørdsti ble Spellemann», 02.02.08,
www.nrk.no/nyheter/distrikt/hedmark_og_oppland/gudbrandsdalen_og_lillehammer/1.4713900 [Lest 02.05.13].

«Spellemann for tøffe valg», avisa Glåmdalen, 08.03.10. Lest via
www.vagabondband.no/arkiv2010.html. [Lest 02.05.13].

«Vagabond leverer varene», 16.06.12, www.dansnytt.no/2012/06/nyheter/vagabond-leverer-varene/. [Lest 02.05.13].

«Dansbandens vita lögn», Expressen, 23.04.03,
<http://www.expressen.se/nyheter/dansbandens-vita-logn/>. [Lest 02.05.13].

Tv-programmet «På vei til Sel», <http://tv.nrk.no/serie/paa-vei-til-sel/koid28008311/sesong-1/episode-1>. [Lest 03.04.14].

Tv-programmet «På vei til Malung», <http://webb-tv.nu/program/pa-vag-till-malung-svt-play/>
[Lest 03.04.14].

Informasjon om tv-programmet «Dansbandskampen», hentet fra svensk wikipedia:
<http://sv.wikipedia.org/wiki/Dansbandskampen>. [Lest 03.04.14].

Om fotoprojekt om danseband, fra hjemmesiden til kunstneren Peter Beste,
www.peterbeste.com. [Lest 03.04.14].

Om danseforestillingen «Rosa löften», fra hjemmesiden til kunstneren Malin Hellkvist Sellén,
<http://www.malinhellkvistsellen.se/verk/rosa-loften/>. [Lest 03.04.14].

Om Nationalteatrets oppsetning på Torshovteateret, «En får værre som en er», basert på tekst og musikk av Ole Ivars:
http://www.nationaltheatret.no/En+for+C3%A5r+v%C3%A6rre+som+en+er+%E2%80%93+en+Ole+Ivars+musikal.b7C_wJL1q.ips. [Lest 03.04.14].

Vedlegg

Vedlegg 1 Intervjuguide musikere

Vedlegg 2 Intervjuguide publikum

Vedlegg 3 Intervjuguide andre informanter

Vedlegg 4 Oversikt over arrangementssteder anmeldt i De Danseglade 2008-2011

Vedlegg 5 Godkjenning fra NSD

Vedlegg 1 Intervjuguide musikere

Informantens bakgrunn

- Kan du starte med å si litt om hvem du er og hvilken bakgrunn du har.. (Navn, alder, hvor bor du/kommer du fra..)
- Hva slags instrument(er) spiller du?
- Når begynte du å spille/interessere deg for musikk?
- Hva var det som gjorde at du ble interessert i musikk/begynte å spille akkurat dette instrumentet? (erfaringer fra oppveksten, familie, venner.?)
- Hvordan har du lært å spille? (av noen du kjenner, kulturskole, annen musikkutdanning, selvlært?)

Om bandet

- Kan du fortelle litt om bandet du er med i: hvor mange er dere og hvilken besetning har dere?
- Når startet dere å spille sammen?
- Hva var bakgrunnen for at du ble med i dette bandet? Hvorfor ble du med?
- Hvordan kom du i kontakt med dem du spiller med? (kjenner du dem fra før, kommer de fra samme sted som deg, noe annet?)
- Hvordan vil du beskrive musikken som dere spiller?
- Spiller dere egenskrevet musikk eller musikk som andre har laget?
- Hva slags musikkbakgrunn har de andre du spiller sammen med? (erfaring og/eller utdanning)?
- Har du spilt i andre band tidligere? Evt hvilke?

Hva er et danseband

- Hva må til for at et band kan kalle seg et danseband?
- Hva er det som kjennetegner et typisk danseband? (vilke instrumenter, hva slags type musikk, andre ting?)
- Vil du si at bandet du spiller i nå er et typisk danseband? Hvorfor evt hvorfor ikke?
- Finnes det mange gode danseband i Norge? Kan du fortelle om noen danseband som du mener er gode danseband, og si hva det er som gjør akkurat dem til gode band?
- Sagt på en annen måte; hva er forskjellen på et godt og et dårlig danseband?
- Finnes det flere typer eller nivå av danseband, eks noen som er profesjonelle, noen som ikke er fullt så profesjonelle osv? Hva skiller i så fall de proffeste bandene fra de andre?
- Hvilke egenskaper må en god dansebandmusiker ha? Har du disse egenskapene? Har de andre i bandet ditt disse egenskapene?
- Jeg har inntrykk av at det ikke er så mange jenter/damer som spiller i danseband, stemmer det? Hva tror du er grunnen til at det er så få jenter i bransjen?

Hva er dansebandmusikk

- Kan du si litt om hva som kjennetenger (god) dansebandmusikk?
- Hva er det som skiller dansebandmusikk fra annen type musikk, for eksempel pop, country eller gammeldans?
- Hva må en låt eller sang inneholde/bestå av for at den kan kalles en dansebandlåt?
- Hvordan er for eksempel forholdet mellom tekst og melodi? Og hva betyr takten/swingen og det at det går an å danse til musikken?
- Kan du nevne noen låter/melodier som du synes er veldig gode? Hvorfor liker du akkurat disse?
- Kan du nevne noen dansebandlåter/melodier som du synes er dårlige? Hva er det med disse sangene som gjør at du ikke liker dem?
-

Roller og samspill i dansebandet

- Driver du/dere med danseband/er musiker(e) på heltid eller deltid? Har dere evt andre jobber ved siden av? Hva slags jobb(er) er det i så fall?
- Hvor mye tid bruker dere på danseband hver uke, hver måned, hvert år?
- Møtes dere for å spille sammen ofte, har dere for eksempel faste øvingstider?
- Kan du fortelle litt om hva dere gjør når dere møtes for å spille sammen, for eksempel når dere skal øve inn en ny låt eller forberede dere til en viktig spillejobb?
- Hvis dere spiller egen musikk, hvem av dere er det som lager musikken? (én fast person, ulike personer eller flere sammen? Forskjellige personer som skriver tekst og lager melodi?)
- Hvis du lager dansebandmusikk selv, kan du fortelle litt om hvordan du gjør det/går fram, sånn helt konkret? Hva er viktig å tenke på i dette arbeidet?
- Hvem er den viktigste personen i bandet når dere står på scenen? Hvorfor?
- Hvem er den viktigste personen i bandet når dere gjør andre ting (reiser på spilleoppdrag, organisering/administrasjon og booking, når dere øver eller spiller inn plater..)? Hvorfor?
- Er dere stort sett enige om hvem som skal gjøre hva, eller oppstår det noen ganger konflikter i bandet? Kan du nevne noen eksempler på ting dere har vært uenige om?

Spillejobber og plateinnspilling

- Hva slags type spillejobber har dere, og hvor er det dere har spillejobber?
- Er det noen spillesteder/arrangementer dere foretrekker framfor andre? Hvilke er det i så fall?
- Om forberedelser til spillejobber: fortell om det praktiske rundt dette: hvordan skaffer dere spilleoppdrag, hvordan forbereder dere spilleoppdragene/reisingen, hva er det viktig å tenke på i forkant av spilleoppdragene?
- Om selve gjennomføring av spillejobber: Kan du fortelle litt om hva som er viktig å tenke på når dere står på scenen, og hva gjør dere etter dere er ferdige med å spille (nachspiel..)?
- Hva må til for at en spillejobb skal bli vellykket/bra?
- Kan du fortelle om en spillejobb som du synes gikk veldig bra? Kan du fortelle om en spilling som ikke gikk så bra?
- Om å spille inn plater: er dette viktig for danseband i Norge? Er det viktig for dere? Hvis dere har spilt inn plater, kan du fortelle om prosessen rundt det med å spille inn plater –

hvordan jobber dere med det? Forberedelser, planlegging, studiotid, etterarbeid, distribusjon og salg.

Økonomi

- Hvordan vil du beskrive økonomien i dansebandet?
- Hva betyr økonomi for dansebandet? Er økonomi en drivkraft for å holde på?
- Hvilke inntekter har dere, hva er det dere tjener penger på?
- Hvilke kostnader/utgifter har dere?
- Hva er total omsetning pr år (ca)? Tar dere ut noe av dette i lønn? Hvor mye i så fall?
- Er dansebandet organisert som et selskap/firma?
- Hvordan har økonomien utviklet seg for dere – har inntektene og utgiftene holdt seg stabile de siste årene eller har de økt? Hva er evt årsakene til det?

Omverdenen

- Markedsføring av bandet: Kan du si litt om hvordan dette foregår?
- Hva er den beste markedsføringen? (Hvor viktig er for eksempel plater, nettsider, videoer, spillejobber, priser/utmerkelse i denne sammenhengen?)
- Konkurrans og kritikk: er det viktig å få god kritikk og tilbakemelding på spillejobber og plater? Hvilke fora er det viktig å få god omtale/kritikk i (noen spesielle blader, nettsider, radiokanaler, annet)?
- Hva er det som gir mest anerkjennelse og status for et danseband i Norge?
- Nettverk og kontakter: Hvilken betydning har nettverk i denne bransjen? Hvilken betydning har det for eksempel å være i stallet til plateselskapet Tylden?
- Betydningen av sted: betyr det noe for bandet ditt hvilket sted dere bor på/kommer fra? Er det noen deler av landet som skiller seg ut – som har mange flere danseband enn andre?
- Forholdet til andre deler av musikklivet: Hvordan tror du resten av musikkbransjen i Norge ser på danseband og dansebandmusikk? Hvorfor tror du det er slik?

Publikum

- Hva slags folk er det som kommer når dere spiller?
- Hvem er typiske publikum på dansebandarrangementer? Er det ulike folk som kommer på ulike typer arrangementer? (festivaler, danse-gallaer, andre?)
- Har dansebandpublikum noen fellestrekk og likheter? Hvilke er det i så fall?
- Er det flest kvinner eller menn som liker danseband?
- Hva er gjennomsnittsalderen på dansebandpublikummet i Norge?
- Hvilket publikum er det beste å spille for? Hvorfor?
- Hvilket publikum er det verste å spille for? Hvorfor?
- Er det forskjell på dansebandpublikum på ulike steder i landet? På hvilken måte da?
- Hvem er det som kjøper dansebandplater? Hvem kjøper platene til bandet ditt?
- Hvorfor er det så mange i Norge som liker danseband tror du?

Motivasjon og smak

- Hva er drivkraften din for å spille i danseband? Hvorfor spiller du, hvorfor gjør du dette?
- Hva er det beste med å være dansebandmusiker?
- Spiller du andre typer musikk enn dansebandmusikk? Evt hva slags og i hvilke sammenhenger?
- Hva liker du best å spille, dansebandmusikk eller andre typer musikk? Hvorfor?
- Hva slags musikk liker du best å høre på? Hører du for eksempel mye på dansebandmusikk i tillegg til at du spiller selv? Hvis nei, hvorfor ikke?
- Danser du? Hva slags musikk danser du helst til?
- Hvis du har familie, hva sier de til at du bruker så mye tid på danseband?
- Hva sier vennene dine til det? Hva sier arbeidsgiveren din?
- Har du mange venner eller kjenner du mange som liker å høre på eller danse til dansebandmusikk?

Til slutt

- Er det noe annet som du synes er viktig å si til meg, som jeg ikke har spurt deg om?
- Har du noen tips til folk du tror det kunne vært interessant å snakke med?
- Bakgrunnsinformasjon om informanten: alder, yrke, utdanning, familie, bosted.
- Gi informanten kontaktinfo om meg, slik at han/hun kan ta kontakt seinere – enten for å gi mer informasjon eller for å trekke seg fra prosjektet.

Vedlegg 2 Intervjuguide publikum

Om informant(e) og deltakelsen på festivalen(e)

- Hvor kommer du/dere fra?
- Har du vært her på Sel/Seljordfestivalen før? Evt hvor mange ganger?
- Tradisjon eller engangsforeteelse?
- Er du/dere her på dagstur, flere dager?
- Hvordan bor dere? Camping, annet?

Om festivaloppholdet

- Hvordan har festivaloppholdet vært så langt?
- Hva er det som gjør at du/dere velger å reise akkurat hit?
- Hva er det dere gjør her på festivalen da? Danser, fester, ferierer, camper, opplever artister/band, annet..?
- Si litt om hva dere gjør på en vanlig festivaldag..? Aktiviteter, mat, sosialt samvær..
- Fortell om et av dine beste festivalminner... hva med dårlige festivalopplevelser, finnes de?
- Hva er det som må til for at en sånn festival som dette skal bli bra, sånn arrangementsmessig? Musikk, fasiliteter, campingområde, folk, mat, været.. annet?

Om festivalpublikummet

- Hvordan vil dere beskrive folkene som er på denne festivalen – hva slags folk er det og hvor kommer de fra?
- Hva mener dere må til for å bli en *ekte* dansefestivaldeltaker? Med andre ord, hvilke egenskaper må folk ha for å trives her?
- Finnes det flere typer publikummere her eller? Hvilke skiller/forskjeller er det i så fall mellom ulike grupper eller typer publikum? Eks, dansere, festere, fans, campere, dagsbesøkende..?
- Hvilke folk er det som *ikke* er tilstede her tror dere? Hvorfor?

Om musikken på festivalen

- Hvordan vil dere beskrive musikken som spilles her på festivalen?
- Liker dere best å danse til denne musikken eller å høre på den?
- Har dere noen favorittartister eller band? Hvorfor liker dere akkurat disse?
- Er dere kanskje med i en fanklubb eller medlemsklubb til noen av bandene som spiller her?
- Hører dere på denne typen musikk også når dere ikke er på festival? Når da? (hjemme, på fest, i bilen...)
- Kjøper dere plater med noen av festivalartistene? Evt laster ned musikken på nettet?

- Har dere noen favorittlåter da? Hvilke? Og hvorfor liker dere akkurat disse sangene? (takt, dansbarhet, tekstens innhold... annet?)
- Musikken som spilles her kalles jo litt forskjellige ting, noen kaller det dansebandmusikk, noen kaller det bare dansemusikk eller folkelig musikk. Hva vil dere si er den mest passende beskrivelsen?
- Hva må til for at en type musikk skal kunne kalles for dansebandmusikk da? Hva er det for eksempel som skiller danseband og country?
- Har dere forresten noen eksempler på artister eller band som spiller her på festivalen som dere ikke liker noe særlig? Hvorfor liker dere ikke disse?
- Hvilken musikk hører dere på ellers, i tillegg til musikken som spilles her?
- Hvor henter du informasjon om dansefestivaler og dansemusikk? (Internett, blader, aviser, medlemsklubber/fanklubber, danseklubb, annet..?)

Om dansebandkultur/folkelig kultur:

- Vil dere si at dansebandmusikk og dansefestivaler og folkene som er her er en egen kultur? Hvordan vil dere beskrive denne formen for kultur?
- Hvorfor tror dere denne kulturen/disse festivalene slår så godt an i Norge?

Festivalen vs andre festivaler vs andre danse(band)arrangementer

- Pleier dere å reise på flere festivaler enn denne? Hvilke(n)?
- Hva er det som er den viktigste forskjellen mellom denne festivalen og andre lignende festivaler da?
- Dansefestivaler og andre dansearrangementer, eks dansegallaer – deltar dere på slike arr også? Evt hvor ofte? Evt hvorfor deltar dere *ikke* på dansegallaer?
- Hva er den største forskjellen på dansefestivalene og andre dansebandarrangementer, slik dere ser det?

Til slutt: noe mer dere vil si til meg som jeg ikke har spurt dere om?

Facts: Alder, Yrke/utdannelse, Bosted/kommer fra

Vedlegg 3 Intervjuguide andre informanter

Del 1: Informantens bakgrunn og nåværende virksomhet

- Kan du starte med å si litt om hvem du er: hvilken bakgrunn har du og hva jobber du med?
- Jeg er interessert i å snakke med deg om danseband i Norge, så du kan kanskje si litt om hvordan ditt forhold til dansebandmusikk & dansebandkultur er?
- Hvilken relasjon har du til feltet? (er du journalist, administrator, arrangør, organisator..)
- Hvordan og når ble du interessert i danseband/kom du i kontakt med dansebandmiljøet?
- Spiller du i danseband/et instrument selv eller danser du til dansebandmusikk? (hvor og hvordan har de evt lært seg å spille/danse?)
- Vi skal snakke mer om selve musikken og feltet etter hvert, først vil jeg høre litt mer om informantens spesifikke virksomhet: konkret hva er det de gjør? Hvordan jobber de?

Del 2: Om dansebandmusikk og dansebandmiljøet i Norge generelt

Hva er dansebandmusikk

- Kan du si litt om hva som kjennetenger (god) dansebandmusikk?
- Hva er det som skiller dansebandmusikk fra annen type musikk, for eksempel pop, country eller gammeldans?
- Hva må en låt eller sang inneholde/bestå av for at den kan kalles en dansebandlåt?
- Hvordan er for eksempel forholdet mellom tekst og melodi? Og hva betyr takten/swingen og det at det går an å danse til musikken?
- Kan du nevne noen låter/melodier som du synes er veldig gode? Hvorfor liker du akkurat disse?
- Kan du nevne noen dansebandlåter/melodier som du synes er dårlige? Hva er det med disse sangene som gjør at du ikke liker dem?

Hva er et danseband

- Sånn som du ser det, hva er det som må til for at et band kan kalle seg et danseband?
- Hva er det som kjennetegner et typisk danseband? (hvilke instrumenter, hva slags type musikk, andre ting?)
- Finnes det mange gode danseband i Norge? Kan du fortelle om noen danseband som du mener er gode danseband, og si hva det er som gjør akkurat dem til gode band?
- Sagt på en annen måte; hva er forskjellen på et godt og et dårlig danseband?
- Finnes det flere typer eller nivå av danseband, eks noen som er profesjonelle, noen som ikke er fullt så profesjonelle osv? Hva skiller i så fall de proffeste bandene fra de andre?
- Hva betyr plateinnspillinger og platesalg for dansebandene?
- Jeg har inntrykk av at det ikke er så mange jenter/damer som spiller i danseband, stemmer det? Hva tror du er grunnen til at det er så få jenter i bransjen?

Dansebandarrangementer

- Hva kjennetegner et godt dansebandarrangement (festival, danseballa, dansefest med danseband på scenen)?

- Hvilke dansebandarrangementer er de beste? Hva er det med disse arrangementene som gjør at nettopp disse er så gode?
- Kan du fortelle litt, helt konkret, hva er det som foregår på dansebandfestivaler og dansegaller? (Hvordan forbereder du deg, hvem reiser du sammen med, hva slags klær tar du på deg, hva spiser du og drikker du, når danser du, når sitter du ned/hører du på, hvem snakker du med, hvem danser du med, hva gjør du etter at dansebandene er ferdige med å spille, overnatter du, hva gjør du dagen etter..)
- Kan du fortelle om de beste opplevelsene du har hatt i dansebandmiljøet? For eksempel en festival eller en konsert som gjorde spesielt sterkt inntrykk på deg?

Dansebandpublikum

- Hvorfor er det så mange i Norge som liker danseband tror du?
- Hva slags folk er det som liker danseband?
- Hvem er typiske publikum på dansebandarrangementer? Er det ulike folk som kommer på ulike typer arrangementer? (festivaler, dansegaller, andre?)
- Har dansebandpublikum noen fellestrekk og likheter? Hvilke er det i så fall?
- Er det flest kvinner eller menn som liker danseband?
- Hvilken gjennomsnittsalder har dansebandpublikummet i Norge?
- Er det forskjell på dansebandpublikum på ulike steder i landet? På hvilken måte da?
- Hvem er det som kjøper dansebandplater?
- Hvem er det som hører på danseband på radio eller tv?

Omverdenen

- Markedsføring av danseband og arrangementer: hvordan foregår dette?
- Hva er den beste markedsføringen? (Hvor viktig er for eksempel plater, nettsider, videoer, spillejobber, priser/utmerkelse i denne sammenheng?)
- Konkurrans og kritikk: er det viktig å få god kritikk og tilbakemelding på spillejobber og plater? Hvilke fora er det viktig å få god omtale/kritikk i (noen spesielle blader, nettsider, radiokanaler, annet)?
- Hva er det som gir mest anerkjennelse og status for et danseband i Norge?
- Nettverk og kontakter: Hvilken betydning har nettverk i denne bransjen? Hvilken betydning har det for eksempel å være i stallen til plateselskapet Tylden?
- Betydningen av sted: Er det noen deler av landet som skiller seg ut – som har mange flere danseband enn andre?
- Hvordan er økonomien i dansebandfeltet – blant dansebandene, blant arrangører og festivaler?
- Forholdet til andre deler av musikklivet: Hvordan tror du resten av musikkbransjen i Norge ser på danseband og dansebandmusikk? Hvorfor tror du det er slik?

Til slutt

- Er det noe annet som du synes er viktig å si til meg, som jeg ikke har spurt deg om?
- Har du noen tips til folk du tror det kunne vært interessant å snakke med?
- Bakgrunnsinformasjon om informanten: alder, yrke, utdanning, familie, bosted.

Vedlegg 4 Oversikt over arrangementssteder anmeldt i De Danseglade 2008-2011

Askimhallen	Hotell Klubben	Skjåkhallen
Lunnerhallen	Nesjarhallen	Ørland Kysthotell
Drammenshallen	Selbudansen	Sjøåsen Hotell
Fjellhallen	Smia	Vikedal Bygdehus
Andebuhallen	Storefjell Høyfjellshotell	Låven Bar, Sjusjøen
Eidsberghallen	Pers Hotell Gol	Villa Italia, Agdenes
Letohallen	Bratthallen	Brunstad konferansesenter
Framhallen	Sør Odal Idrettshall	Folkets hus, Porsgrunn
Gol Campingsenter	Ulvilla	Fagernes Quality Hotell
Hamar OL-amfi	Heistadhallen	Runarhallen
Kongsberghallen	Orkdal Samfunnshus	Stena Saga
Lørenskog ishall	Bønes Racketsenter	Skarneshallen
Sundhallen	Solberghallen	Rica Hell Hotell, Stjørdal
Seljordfestivalen	Stevneplassen	Mastemyr Quality Hotell
Dansefestivalen på Sel	Kongsvingerhallen	Kallerudhallen
Hvalsmoenfestivalen	Vindfjelltunet	Karlstad i Sverige
Utedans Heimdal	Trøgstadhallen	Colour Fantasy
Vikersund Holesmoen	Klækken hotell	Halsahallen
Utedans Levanger	Ågotneshallen Sotra	Vesterålen Dansegalla/Blåbyhallen Sortland
Nossum Travbane	Tjøllinghallen	Vrådal, Straand Hotell
Bø Hotell/Skogen Gård	Drangedal Idrettshall	Spåtind Høyfjellshotell
Høyjord Utedans	Skarphallen i Tromsø	

Asphaugen Forsamlingshus, Steinkjer
Naz Perwer, Hemnskjela
Holemoen
Målselvfossen, Nordnorsk dansefestival
Skjervøy Idrettsplass
Storås, utedans
Hurtigrutas Hus, Stokmarknes, festival
Tinnsjø dansebandtreff
Dans i Karlsøy
Kvalsundhallen
Folkets park Mariestad
Sørreisahallen
Sigdalshallen
Skotterudparken
Løtenhallen
Rørvik
Bjerkvikhallen
Fløyahallen
Høyvang
Nedre Målselvfossen feriesenter
Tysneshallen

Color Magic
Jorekstad
Rica Olrud Hamar
Røroshallen
Nordic Hall, Harstad
Stueneshallen, Arendal
Milepelen Nord-Odal
Sørdorp Gjestegiveri
Rica Sunnfjord Hotell og Spa
Finmarkshallen i Alta
Ilseng Samfunnshus
Svolvær Thon Hotell
Kåsenhallen, Bryne
Meyergården Hotell, Mo i Rana
Vålerhallen
Finnanger Brygge, Flatanger
Vittingen Kulturhus, Hvitvingfoss
Fjellkysten Hotell Lavangen, Troms
Lekneshallen, Lofoten
Skaunhallen Buvika
Bjørnsonhallen Molde
Glade Rosenkrantz Bergen

Smalahovetunet på Løno
Radøyhallen
Slobrua
Gruetunet
Sjøholt Samdunnshus, Ørskog
Sande Dansefestival, Sunnfjord
Skibotnhallen, Troms
Neatun Samfunnshus, Selbu
Løkta, Molde Fjordstuer
Dansefestival, Storås
Clarion Gardermoen Airport Hotel
Fårefestival Gol
Verdalshallen
Smalahovetfest, Voss Sentrum

Vedlegg 5 Godkjenning fra NSD



Heidi Stavrum
Institutt for kultur og humanistiske fag
Avdeling for allmennvitenskapelige fag
Høgskolen i Telemark
Hallvard Eikas plass 1
3800 BØ I TELEMARK

Vår dato: 17.07.2008

Vår ref.:19280 / 2 / JE Deres dato:

Deres ref:

KVITTERING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 19.05.2008. Meldingen gjelder prosjektet:

19280
Behandlingsansvarlig
Daglig ansvarlig

Danseband i Norge - en kulturanalytisk studie av et utforsket fenomen
Høgskolen i Telemark, ved institusjonens øverste leder
Heidi Stavrum

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstillende kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven/-helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://www.nsd.uib.no/personvern/prosjektoversikt.jsp>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 31.12.2012, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

for
Bjørn Henrichsen

Janne Sigbjørnsen Eie
Janne Sigbjørnsen Eie

Ulla M. W. Heine
Kontaktperson: Janne Sigbjørnsen Eie tlf: 55 58 31 52

Vedlegg: Prosjektvurdering