

Dansebandfeber!

En analyse av dansebandkulturens mediale fremstillinger



Torgeir Uberg Nærland

**Masteroppgave i medievitenskap
Institutt for informasjons- og medievitenskap
Universitetet i Bergen**

Desember 2007

”Förmodlingen har dansebandmusikken få motsvarigheter i världen: i entusiasm från sina utövare och i gensvar från sin publik(...) sedan får kännarna av s.k. finmusik fnysa sig till näsblod!” (O.Hedlund)¹

Mor, Far, Tallak, Eilif, Håvard, Eilif, Rolf, Øystein, Tora og Peter Dahlén – takk for uvurderlig hjelp, støtte og entusiasme.
TAKK!

¹ Dansebandfan sitert i Genrup, Kurt (1999): ”Tacka vet jag logdans”. Mogendansen i Sverige med tonvikt på logdans utifrån ett deltagarperspektiv” s. 43

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	5
Problemstilling	6
Annen forskning	7
Gangen i oppgaven.....	8
2. Bakgrunn	10
Dansebandsjangerens prehistorie.....	10
Babyboomens ny-tradisjonelle bastard.....	13
”.. en orgie i sprit och lösaktighet”: Vekslede status og kulturkamp.....	15
Kongen av campingplassen: Dansebandsjangerens omfang i dag.....	17
Utestenging fra distribusjonsnettverk og medieoffentlighet	19
Dansebanddemografi.....	20
Estetiske kjennetegn.....	21
3. Teori	23
Diskursteori.....	23
Diskursbegrepets bakgrunn.....	24
Virkeligheten som språklig konstruksjon.....	25
Tekst og sosial virkelighet.....	26
Diskurstilnærming i populærmusikkforskning.....	27
Semiotikk.....	28
Kultursosiologi	29
Makt.....	30
Stil, homologi og motstand.....	32
4. Metode	34
Tekstanalyse.....	35
Tekstutvalg.....	35
Metodiske begrensninger.....	35
5. Tekstanalyse	38
”Fem mann i et danseband”: kollektivitet, anstendighet og feiring.....	38
”Født på solsida ta livet”: svingende hverdagsmoralisme og humor.....	41
”Den gamle låven”; livslang kjærlighet, ungdomsminner og svunnen bygdeidyll.....	43
”Du gir drømmene mening”: Den romantiske kjærligheten, paradiset på jord og den ventende kvinnen.....	46

<i>Vi tar det tel manda'n: fest og hverdag, bygderomantikk og utopi, mannefellesskap og popnostalgi</i>	48
<i>På cruise og tvers: Ferieidyll og utopi</i>	54
Intervjuer: Den myke machomannen, bygderomantikk og harmoni (bilen, hjemmet bygda og fortiden).....	57
6. Verdi- og identitetskonstruksjoner i dansebandkultur	63
Den myke machomannen, den ventende kvinnen, den livslange kjærligheten.....	64
Fortidens idyll.....	65
Bygdas idyll.....	66
Fest og hverdag, utopi og virkelighet.....	67
Virkelighet og utopi.....	68
Anstendighet og kollektivitet.....	69
Orden i diskursene.....	69
7. Kultursosiologiske perspektiv på dansebandkultur	71
Formula og funksjon.....	72
Humør vs alvor, det umiddelbare vs motstand.....	73
Kollektivitet og nærhet.....	74
Anstendighet / hedonisme.....	75
Sensualisme og kroppslighet.....	76
Kitsch.....	77
Dansebandfeltet.....	78
På klasseset	
8. Homologi og forsvar	84
Homologier.....	85
Forsvar gjennom humør og feiring.....	87
9. Avslutning	90
Verdikonservatisme og tradisjonaltet.....	90
Den legitime kulturens motsetning.....	91
Forsvar gjennom estetisk praksis.....	92
Normalkulturens janusansikt.....	92
10.Kilder	94

1. Innledning

”Nei så tjukk du har blitt” synger Ole Ivars til svingende rytmer, i matchende dresser og med stødige smil. Sangstrofen som muntert tematiserer voksende magemål, kunne like gjerne hvert en beskrivelse av dansebandsjangerens egen vekst. Målt gjennom salgstall er dansebandsjangeren en av de hurtigst voksende musikkjangrene i Norge. Plateselskapet Tylden & Co, som nesten utelukkende har dansebandartister i stallen, solgte i 2005 over 300000 plater, og omsatte for over 15 millioner kroner.² Alle de syv siste platene til Ole Ivars har solgt til gull.³ Og dansebandfestivalene i Seljord i Telemark og i Sel i Gudbrandsdalen er blant de festivalene med høyest besøkstall og omsetning, samtidig som de er blant de få festivalene i Norge som går med overskudd.⁴ Folk danser som aldri før. På samme tid er dansebandmusikk i norsk kontekst kanskje en av vår tids tydeligste harrymarkører. Dansebandkultur er på mange måter synonymt med folkelighet, lav status og dårlig smak. Kultursosiologiske undersøkelser gjort i Stavanger og Bergen viser at preferanse for dansebandmusikk sorterer helt nederst i det musikalske smakshierarkiet, og at preferanse for dansebandmusikk kan tilbakeføres til lav eller ingen utdanning. På denne måten er dansebandkultur normalkultur og marginalkultur på samme tid. Normal på grunn av sin utbredelse og folkelighet, marginal på grunn av sin mangel på status og legitimitet. Men hva vet vi egentlig om dansebandkultur, utenom at det er en populær og folkelig kulturform som det hefter lav status ved?

Dansebandbandsjangeren innehar en utkantposisjon i norsk offentlighet og innenfor norsk akademia. Dette gir grunn til å tro at de negative forestillingene om hva dansebandkultur er bygger på stereotypiske forestillinger snarere enn kunnskap. I en av de få studiene som tidligere er gjort av dansebandkultur, argumenterer den svenske etnologen og kulturforskeren Mats Trondman for at forståelsen av dansebandkultur er preget av sjablongbilder, med utspring i myter, og ikke i empirisk fakta.⁵ Mitt mål med denne oppgaven er nettopp å presentere empiribasert kunnskap om norsk dansebandkultur, for således kanskje å bidra til å motvirke negativ mytologisering.

Selv om populærmusikk har etablert seg som et selvstendig forskningsområde de tjuetretti siste årene faller populærmusikalske sjangre som dansebandmusikk utenfor

² *Dagsavisen* (03.01.06) ”Dansebandkongen”

³ *Ibid*

⁴ *Varden* (08.09.06) ”Har sopt inn 15 mil. på tre år”

⁵ Trondman, M. (1994) ”Självedrägeriets och misskännandets princip : till kritiken av dansbandkritiken”

forskningsfokus. Etableringen av cultural studies-tradisjonen på sekstitallet predikerte at den folkelige kulturen, den som stod på utsiden av den høykulturelle kanon, også er verdifull i seg selv, og betydningsfull som forskningsobjekt. Populærkulturens estetikk og stil ble satt i sammenheng med publikums verdier og sosioøkonomiske rammebetingelser, og et nytt forskningsfelt ble etablert. I etterkant har nye kanoniseringsprosesser funnet sted, en ny populærmusikalsk kanon er mer enn antydning, og fremveksten av et populærmusikalsk felt med egne distinksjonskategorier er et faktum. I innledningen til antologien *Bad Music: The Music we love to hate* skriver populærmusikkforskeren og sosiologen Simon Frith at

Due to the exclusionary nature of canon-construction a vast residue of music and musicians that are considered mediocre, non-influential, un-exceptional, and generally lacklustre are being omitted from the scopes of analytical scrutiny.⁶

Dansebandmusikk faller langt utenfor den populærmusikalske kanon, og utgjør som vi skal se senere i oppgaven den negative men konstituerende motsetningen til den legitime populærmusikken. Samtidig betyr dansebandmusikk, i egenskap av sin popularitet, mye for en relativt stor del av den norske befolkningen. Denne kombinasjonen av lav status og betydningsfullhet utgjør selve hovedmotivasjonen for min studie av dansebandkultur.

Problemstilling

Min inngangsvinkel til fenomenet dansebandkultur var i utgangspunktet åpent og eksplorerende. Jeg stilte meg selv innledningsvis det enkle men likevel uhandterlige spørsmålet; *hva* er egentlig dansebandkultur? For å avgrense og konkretisere fokus har jeg formulert følgende problemstillinger, med tilhørende underproblemstillinger:

- Hvilke identiteter er typiske for dansebandkultur, og hvilke verdier kjennetegner dansebandkultur?
 - Hvilke verdi- og identitetskonstruksjoner kommer til uttrykk i mediale fremstillinger av dansebandkultur?

⁶ Frith, S. (2004) "Introduction", i: Washburn, C., Derno, M. (red.) *Bad Music: The music we love to hate*, s.4

- Hvilke estetiske og sosiologiske kjennetegn har dansebandkultur?
 - Hvilken estetikk kjennetegner de mediale fremstillingene av dansebandkultur, og hvordan plasserer disse kjennetegnene seg i kultursosiologisk sammenheng?

- Hvilket forhold er det mellom stil og sosial struktur innenfor dansebandkultur?
 - Hvordan samsvarer estetisk praksis med verdi- og identitetskonstruksjonene som kommer til uttrykk gjennom mediale fremstillinger av dansebandkultur?

Ut i fra disse problemstillingene kan man si at jeg grovt sett utforsker to dimensjoner ved dansebandkultur og forholdet dem i mellom; estetikk og publikum. De mediale fremstillingene, eller tekstuttrykkene, er i så måte min inngang til å utforske disse dimensjonene.

Annen forskning

Forskning på norsk dansebandmusikk eller dansebandkultur glimrer med sitt fravær.

Mens det fra svensk hold foreligger et knippe studier som direkte eller indirekte fokuserer på dansebandkultur, foreligger det til min kjennskap ingen akademiske studier fra norsk hold som direkte undersøker dansebandmusikk eller av dansebandkultur. Søk i BIBSYS gir 25 treff, hvorav ett av dem er et akademisk studie. Gunhild Tinmannsviks masteroppgave i Medievitenskap fra 2006 *Er det noen her? : en studie av NRK2s interaktive formater Svisj, Svisj Hip Hop og Danseband Jukeboks* tangerer mitt fokusområde, men undersøker snarere tv-formatets interaktive egenskaper enn dansebandkultur i seg selv. Søk i *Studia Musicologica Norvegica: Norsk årsskrift for musikkforskning*s artikkeloversikt på nett gir ingen treff.⁷

Et nettopp påbegynt feltstudie av dansebandkultur i Telemark, i regi av Telemarksforskning-Bø gir likevel signal om at dansebandkultur er i ferd med å vekke akademisk interesse også i Norge.⁸

⁷ Universitetsforlaget (online) <http://www.universitetsforlaget.no/avansertsok>

⁸ Stavrum, H. (2007) *Danseband i Norge - en kulturanalytisk studie av et utforsket felt*

Fra svensk hold har jeg dratt nytte av flere studier av dansebandkultur eller nært beslektede musikkulturer. Mats Trondmans sosiologisk og eksistensfilosofisk anrettede artikkel ” Självbedrägeriets och misskännandets princip: till kritiken av dansbandkritiken”, har vært til stor hjelp da den identifiserer og dekonstruerer de sentrale mytene om dansebandmusikk.⁹ Etnologen Jonas Frykmans studie, *Dansbaneeländet*, hvor han beskriver det moralske klimaet som preget debatten som fulgte i kjølvannet av fremveksten av ungdoms- og dansekultur i Sverige, har vært nyttig som bakgrunnsmateriale for min analyse. Kulturhistorikerne Tor Larssons og Gustav Svenssons *Twilight Time: Studier i svensk dansmusikk*, hvor de strukturelle forholdene i svensk dansemusikk analyseres ut i fra et historisk perspektiv, har også vært nyttig som bakgrunnsmateriale.¹⁰ Også etnologen Kurt Genrups studie av låvedans og dans for eldre, ”Tacka vet jag logdans'. Mogendansen i Sverige med tonvikt på logdansen utifrån ett deltagarperspektiv”, har gitt interessante innganger til å forstå dansepraksis innenfor norsk dansebandkultur.¹¹ Litteraturviteren Karin Strands doktoravhandling *Känsliga bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång* har vært viktig av flere grunner.¹² For det første presenterer studiet kulturell kontekst for svensk sentimental populärsang, som kulturelt, sosiologisk og genremessig er nært beslektet med dansebandmusikk. For det andre gir hennes analyse av konkret sangtekst inngang til å forstå dansebandsjangerens sangtekster i schlagerperspektiv. For det tredje gir hennes analyser metodiske anvisninger i forhold til min analyse av sangtekster.

Gangen i oppgaven

Innledningen følges av et bakgrunnskapittel hvor generell kontekst for dansebandkultur presenteres. Denne delen er deskriptiv hvor det gis en historisk fremstilling av utviklingstrekkene som ledet frem til nåtidens dansebandkultur. Samtidig beskrives nåtidens dansebandkultur i lys av omfang, demografiske kjennetegn, posisjon i offentligheten, og estetiske kjennetegn. I det påfølgende teorikapittelet presenteres og diskuteres de ulike teoretiske perspektivene som anlegges på dansebandkultur, samt teorigrunnet for den metodiske fremgangsmåten. Dette kapittelet etterfølges av metodekapittel hvor den metodiske

⁹ Trondman, M. (1994) ” Självbedrägeriets och misskännandets princip : till kritiken av dansbandkritiken”

¹⁰ Larsson, T., Svensson G. (1992) *Twilight Time: Studier i svensk dansmusikk*

¹¹ Genrup, K. (1999) ”Tacka vet jag logdans'. Mogendansen i Sverige med tonvikt på logdansen utifrån ett deltagarperspektiv”

¹² Strand, K. (2003) *Känsliga Bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*

fremgangsmåten i analysen presenteres og grunngis. Deretter følger tekstanalyse av et utvalg av Ole Ivars sangtekster, CD-cover, og DVD. I analysen identifiseres verdi- og identitetskonstruksjonene som er typiske for dansebandkultur, samt estetiske kjennetegn. I de siste tre kapitlene ses funnene fra analysen i lys av ulike teoretiske perspektiv. Først ses verdi- og identitetskonstruksjonene i diskursteoretisk perspektiv. Her systematiseres diskursene som fremtrer på tekstnivå, og settes deretter i sammenheng med hverandre. De estetiske kjennetegnene som har blitt identifisert på tekstnivå settes i neste kapittel inn kultursosiologisk sammenheng. Dette kapitlet inkluderer også et feltanalytisk nedslag i dansebandkulturen og en diskusjon av dansebandsjangerens potensielle legitimeringsveier. Avslutningsvis ses dansebandkultur i et homologisk perspektiv. Her settes først stil, verdier og identitet i sammenheng med hverandre før det diskuteres i hvilken grad kulturell praksis innefor dansbandkultur innebærer forsvar av egne verdier og identitet. Helt til slutt gis det en kort konklusjon som sammenfatter de viktigste funnene i oppgaven.

Bakgrunn

Både for å kunne gripe an dansebandkulturens sosiologiske dimensjoner og for å kunne kontekstualisere nærlesning av medierte dansebandtekster trengs der generell bakgrunnskunnskap. I dette kapitlet retter jeg et forsøksvis deskriptivt fokus mot dansebandsjangerens historie og mot sjangeren slik den fremstår i dag. Forenklet kan man si at jeg spør; *hva* kjennetegner dansebandsjangeren og *hvordan* har sjangeren utviklet disse kjennetegnene? I første del av kapitlet tegner jeg kulturhistorisk riss av endringene innenfor skandinavisk samfunn og kultur som utgjør betingelsesrammene for fremveksten av dansebandsjangeren. Her forsøker jeg å vise hvordan dansebandsjangeren kan forstås på bakgrunn av samspillet mellom demografiske forandringer, teknologiske nyvinninger, økonomisk utvikling, globalisering og tradisjon. Parallelt med mer generelle utviklingstrekk har jeg også funnet plass til å gi en kort fremstilling av den vekslende moralske statusen danseband og folkelig dansemusikk har hatt gjennom 1900-tallet. Gitt denne oppgavens format er den historiske fremstillingen selvfølgelig betydelig forenklet. Den er også selektiv i forhold til hvilke historiske moment jeg trekker frem som sentrale innenfor dansebandsjangerens utvikling. I andre del av kapitlet presenterer jeg et tidsbilde av dansebandsjangeren slik den fremstår i dag. Her har jeg lagt vekt på sjangerens utbredelse og popularitet, hvilken plass sjangeren har i norsk offentlighet, og hvilke estetiske kjernetrekk som kjennetegner dansebandsjangeren.

Dansebandsjangerens prehistorie

Et blikk mot dansebandsjangerens prehistorie kan hjelpe oss å forstå hvordan sjangeren har antatt den formen den har i dag. Dansebandsjangeren slik vi kjenner den har en forholdsvis kort historie. Sjangeren har på den ene siden en tydelig forankring i populærkulturen som etablertes på 1950- og 1960-tallet, men bærer også ved seg en rekke trekk som sporer mye lengre tilbake i tid. Siden litteraturen om danseband i Norge er ytterst sparsommelig har jeg i hovedsak vært nødt til å benytte meg av svensk litteratur, under den forutsetning at hovedtrekkene i norsk og svensk kulturhistorie vesentlig er de samme.

I *Dans – kontinuitet i förändring* trekker etnologen Mats Nilsson historiske linjer fra opplysningstiden og frem til vår tids dansepraksis.¹³ I kjølvannet av opplysningstidens idealer om fornuft og rasjonalitet, i kontrast til det kroppslige og dyriske, ble dans i tiltakende grad sett på som primitivt og umoralsk. Folket fortsatte å danse, men møtte fordømmelse fra borgerskapet og fra kirken. Denne fordømmelsen av folkelig dans er fortsatt synlig i dansebandsjangerens lavkulturelle status og i sjablongbildet av dansebandtilstelningen som en arena for fyll og seksuelle utskielser. Nilsson skriver at utover på 1800-tallet ble pardansen vanlig i Skandinavia. Mazurka, polka og vals, danser som vi i dag omtaler som ”gammeldans”, dominerte blant de folkelige klassene. Elitens dans på sin side fjernet seg siden 1500-tallet seg mer og mer fra folkets. Dans og dansemusikk var i all hovedsak den samme i byene som på bygda, skillene var heller sosialt enn geografisk betinget.

Mot slutten av 1800-tallet og fremover gjennomgikk Skandinavia dyptgripende samfunnsmessige forandringer i form av industrialisering, teknologiske nyvinninger, forbedret kommunikasjon og urbanisering, som igjen påvirker dans og dansemusikk. Nilsson kommenterer:

Med jernvågarnas utbyggnad efter 1850 går förändringarna snabbare och når längre på kortare tid. Härtill kommer också arbetskraften ökade rörlighet som resultat av folkökningen, urbaniseringen och industrialiseringen. Ännu mer betydde troligen cykeln under 1900-talet men framför allt genom bilen från 1950-talet påverkas ungdomarnas geografiska rörlighet och därmed också deras dansvanor. Man får möjlighet att välja bland flere dansställen – och man reser längre för att dansa. De tekniska nyheterna radio och grammofon betydde mycket främst vad gäller tillgången till ny musikk, medan filmen gav ökade möjligheterna för människor att ta del av nya rörelser och nya danser.¹⁴

Kulturhistorikerne Tor Larsson og Gustav Svensson skriver at i perioden fra 1920 og frem til krigen dukket danseplassene opp i høyt tempo og at ”Dansande blev som social vana en svensk folkerørelse”.¹⁵ Danseplassene etablertes både fra offentlig og kommersielt holdt, og av ideelle organisasjoner, fra for eksempel arbeider- og avholdsbevegelsen.

¹³ Nilsson, M. (1998) *Dans – kontinuitet i förändring*, s. 75

¹⁴ Nilsson, M. (1998) *Dans – kontinuitet i förändring*, s.79

¹⁵ Larsson, T., Svensson G. (1992) *Twilight Time: Studier i svensk dansmusikk*, s. 80

Etnologen Kurt Genrup påpeker at i de rurale delene av Sverige har ”logdansen”, eller på norsk ”låvedansen”, stått sentralt.¹⁶ Videre hevder han at låvedansen har vært utbredt på den svenske landsbygda fra midten av 1800-tallet og frem til i dag. Dans og dansemusikk ble fra 20-tallet av påvirket av trender fra Amerika. Gammeldansen ble til en viss grad erstattet av ”moderne dans” som foxtrot, tango moderne vals og slowfox, mens det tradisjonelle musikalske repertoaret ble sterkt påvirket av jazz og storbandmusikk.¹⁷ Sammen med den germansk forankrede ”schlageren”, som også for alvor gjorde sin entré på 20-tallet, dominerte disse stilene skandinavisk populærmusikk.¹⁸ Foxtrotten, som i fornyet form er den dansestilen som blir praktisert til dansebandmusikk, ble introdusert på begynnelsen av 1900-tallet, og har siden vokst frem som den dominerende dansestilen innenfor den svenske populærkulturen. Nilsson bemerker at ”Foxtrot har blitt en del av kulturen, en självklarhet, som finns kvar samtidig som den förändras över tid”.¹⁹

Babyboomens ny-tradisjonelle bastard

I perioden mellom 1950 og 1970 trer konturene av dansebandsjangeren tydeligere frem, før sjangeren på 1970-tallet antar en form tilnærmet lik i dag. Tiårene etter krigen var preget av dyptgripende forandringer i skandinavisk samfunn og kultur, og dansebandsjangeren er nødt å forstås i lys av disse. Økonomi og levestandard forbedres, noe som igjen frigjør tid og ressurser til dans og musikk. Det fødes store barnekull, ”the babyboomers”, som utgjør en forutsetning for den nye ungdomskulturen som vokser frem. Den oppvoksende ungdomsgenerasjonen har i sammenligning med tidligere generasjoner mer kjøpekraft som brukes identitetsforsterkende ved kjøp av for eksempel klær, grammofonspillere og grammofonplater. Forbedret medieteknologi, samt amerikansk markedsekspansjon, muliggjør importen av amerikansk populærkultur og stil, som igjen har tung påvirkningskraft på skandinavisk populærkultur og ungdomskultur.

På mange måter handler dansebandkultur om 1950- og 1960-tallet og den generasjonen som var unge da. Det musikalske repertoar og instrumentering lyder fortsatt som et tydelig ekko av denne perioden og bandformatet er i all hovedsak det samme som rocke- og

¹⁶ Genrup, K. (1999) ”’Tacka vet jag logdans’. Mogensdansen i Sverige med tonvikt på logdansen utifrån ett deltagarperspektiv”, s. 86

¹⁷ Nilsson, M. (1998) *Dans – kontinuitet i förändring*, s. 93

¹⁸ Strand, K. (2000) ”Illusjonsindustri eller folkpoesi”, s. 171

¹⁹ Nilsson, M. (1998) *Dans – kontinuitet i förändring*, s. 95

poppgruppene fra den gangen. Hovedvekten av dansebandpublikummet hadde sin ungdomstid på 50- og 60-tallet, og mange av de mest populære dansebandene opp til i dag (for eksempel Ole Ivars, Vikingarna og Sven Ingvars) startet karrierene sine som tidstypiske poppgrupper fra denne perioden. Biografien om Ole Ivars – *Spellemansblod*²⁰ og selvbiografien til Vikingarna-vokalist Christer Sjøgren – *Med mine egne ord*²¹ forteller samme historien om hvordan de startet som typiske 60-tallsband, hvor inspirasjonskildene var Shadows, Elvis, Beatles og Rolling Stones, og hvor de først på begynnelsen 70-tallet av utviklet seg til å bli danseband slik vi kjenner dem i dag.

En av årsakene til at dansebandsjangeren etablerte seg på begynnelsen av 70-tallet er at det var på dette tidspunktet at generasjonen som vokste opp på 60-tallet ble voksne og begynte å se tilbake på den ”gylne ungdomstiden”. Dermed skapte de også et marked for den tilbakeskuende og ”nytradisjonelle” dansebandsjangeren. Populærmusikkforskeren George H. Lewis påpeker i sin artikkel ”Bringing it all Back Home: Uses of the Past in the Present (and the Future) of American Popular Music” hvordan publikum vender tilbake til den musikken som de hørte på i de formative ungdomsårene.²² Lewis argumenterer videre at musikk etablerer identitet på generasjonsnivå, hvor ungdomstiden utgjør et autentisk ”moment of identification”, som medlemmene av den aktuelle generasjonen vender tilbake til for å få bekreftet sin identitet. På samme måte er det nærliggende å tro at dansebandpublikummet (i hvert fall den delen som hører til 50- og 60-talls generasjonen) dyrker musikken de vokste opp med, for på den måten å forsterke og bekrefte sin egen identitet.

En annen årsak til at dansebandene vokste frem som konverterte popband, på begynnelsen av 70-tallet, er strukturelle forandringer i populærmusikklivet generelt. Larsson og Svensson peker på at det mot slutten av 60-tallet og fremover skjedde en kommersiell konsentrasjon i platemarkedet og på arrangementssiden.²³ Plateutgivelser og konsertjobber ble nå forbeholdt relativt sett færre artister, som igjen førte til at band som hadde profilert seg som popband på 60-tallet måtte orientere seg andre veier for å få kunne leve av musikken sin. Ole Ivars prøvde for eksempel tidlig på 70-tallet å etablere seg som et jazz-rock ensemble a lá Blood Sweat & Tears, men falt etter manglende kommersiell suksess raskt inn i dansebandfolden igjen.²⁴ Nilsson og Svensson kommenterer at

²⁰ Møllersen, B.H. (2006) *Spellemansblod – Historien om Ole Ivars*

²¹ Sjøgren, C., Thunberg, K. (1998) *Med mine egne ord*

²² Lewis, G.H. (1993) “Bringing it all Back Home: Uses of the Past in the Present (and the Future) of American Popular Music”, s 63

²³ Larsson, T., Svensson G. (1992) *Twilight Time: Studier i svensk dansmusikkiv*, s. 95

²⁴ Møllersen, B.H. (2006) *Spellemansblod – Historien om Ole Ivars*

för att kunna försörja sig som året-om-verksamma turnérande musiker, erfordrades att orkestrarna spelade sådan dansant musik som folket efterfrågade på basis av sina tradisjonella kulturella handlingsbehov.²⁵

Selv om dansebandene senere også skulle markere seg kommersielt som plateartister, etablerte de seg på 70-tallet først og fremst som band som spilte live for et dansende publikum. Forenklet kan man si at det typiske dansebandrepertoaret ble etablert på 50 og 60-tallet (riktignok med innslag av den mer tradisjonelle schlagerstilen) mens de strukturelle rammene for sjangeren i stor grad var de samme som i tiden før krigen, hvor orkestre spilte for et dansende publikum snarere en å livnære seg som plateartister.

”en orgie i sprit och lösaktighet”: Vekslede status og kulturkamp

Dans og dansemusikk har opp igjennom historien hatt vekslende estetisk og moralsk status. Genrup hevder at årene mellom 1920 og 1950 var preget av en viss dualisme i forholdet til dans og dansemusikk. Genrup siterer fra M.S. Allwood og I-B. Ranemarks *Medelby. En sociologisk studie* (1943) og G. Lindahl og A.Lundbergs *Möte på en torsdag. Et sociologisk reportage* (1947) for å tydeliggjøre denne dualismen.²⁶ I førstnevnte studie beskrives dansetilstelningene som en akseptert og integrert del av ”Medelbys” (en svensk omskrivning av den amerikanske ”Middle Town”) sosiale liv, hvor til og med de frireligøse gruppene er med; ”.. ingen sexualitet av suspekt typ, inget fylleri, inget busliv. Allt var korrekt, och den poliskonstapel, som uppenbarade sig vid tiotiden var alldeles överflödig” Sistnevnte studium tegner et helt annet, og i følge Genrup sjablongpreget bilde av dansetilstelningen; ”..ohämmad, ansvarslös, präglad av andtruten utlevelse, en orgie i sprit och lösaktighet. Inte vin, kvinnor och sång men hembränt , fruentimmer och fyllskråll”. I sin bok *Dansbaneeländet* gir etnologen Jonas Frykman vitne om den moralske panikken og de nærmest apokalyptiske visjonene som tok mye plass i den borgerlige offentligheten i forbindelse med fremveksten av den breie svenske dansebevegelsen i tiden før krigen.²⁷ Her peker Frykman på hvordan inntoget av amerikansk populærkultur, med sine filmer sin jazz og sin foxtrot mobiliserte en

²⁵ Larsson, T., Svensson G.(1992) *Twilight Time: Studier i svensk dansmusikk*, s.95

²⁶ Genrup, K. (1999) ”’Tacka vet jag logdans’. Mogensdansen i Sverige med tonvikt på logdansen utifrån ett deltagarperspektiv”, s 91

²⁷ Frykman, J. (1988) *Dansbaneeländet*

relativt sett samlet borgerlig offentlighet til moralsk og estetisk fordømmelse av den folkelige dansen og dansemusikken.

Siden den gang har kulturbildet forandret seg og populærkulturen generelt sett økt sin legitimitet. Fordømmelsen av dansebandsjangeren har like fullt fortsatt, noe som igjen bekrefter sjangerens status som ”det andet” i kontrast til den legitime populærkulturen. Kritikken som har blitt rettet mot dansebandsjangeren, med særlig tyngdepunkt på tidlig 90-tall (Genrup identifiserer en ”dansebandkrise” i denne tidsperioden)²⁸, bærer tydelig gjenklang av den kritikken som ble rettet mot den eskalerende populærkulturen på 40-tallet, med den forskjellen at den nyere kritikken er gjort på estetisk snarere enn moralsk grunnlag grunnlag. For å tydeliggjøre den etablerte offentlighets holdning til dansbandsjangeren på tidlig 90-tall refererer Genrup til tidstypiske avisartikler med titler som ”Dansbandsfeber: klokkan tio kan man känna doften av sex” (*Aftonbladet*) og ”Bespottade och ringeaktad – men genren lever vidare” (*Dagens nyheter*).²⁹

At danseband ikke omfattes av kulturpolitiske støtteordninger er et annet tegn på at sjangerens lave status. Dansebandtilstelninger var også frem til 2006 rammet av den såkalte ”dansemomsen” hvor arrangører av konserter måtte legge til 25% moms på billettene.³⁰ Dette var en ordning ingen av de andre konsertarrangører ble rammet av. Nrk.no melder også at dansebandkomponister mottar lavere TONO-vederlag en komponister fra andre sjangrer.³¹ I Sverige har kringkastingsmyndighetene vært under kritikk fra aktører tilknyttet dansebandsjangeren på grunn av det som fra dansebandhold omfattes som nedlatenhet i forhold til sjangeren. Svensk P4 hvor spillelistene ”skall avspegla det nutida, mångkulturella Sverige” blir blandt annet kritisert for ikke å spille dansebandmusikk i det hele tatt, til tross for sjangerens omfattende popularitet.³²

Etnologen og ungdomsforskeren Mats Trondmans retter i artikkelen ”Självbedrageriets och Misskännandas Princip – till Kritiken av Dansbandskritiken” fra 1994 krass kritikk mot dansebandkritikken. Med teoretisk bakgrunn i Bourdieus kultursosiologi og Sartres eksistensfilosofi argumenterer han for at fordømmelsen av dansebandsjangeren har rot i kritikerens eget selvbedrag og mangel på sosiologisk selvrefleksjon. Artikkelen er også interessant fordi den identifiserer, og imøtegår, hovedtrekkene i kritikken av dansebandsjangeren. I følge Trondman er det 8 myter som går igjen i dansebandkritikken: (1)

²⁸ Genrup, K.(1999) ””Tacka vet jag logdans”. Mogendansen i Sverige med tonvikt på logdansen utifrån ett deltagarperspektiv” s. 90

²⁹ Ibid, s. 90

³⁰ Verdens Gang (16.03.2005) ”Nå må det betales DANSE-MOMS-...men ikke hvis du sitter”

³¹ Nrk.no (15.07.05) ”Ta musikken på alvor” www.nrk.no

³² Radio P4 (18.08.2007) ”diskriminerar dansbandsmusiken”

Danseband er ikke musikk, (2) Dansebandmusikk er uttrykk for smakløshet og dermed dårlig smak, (3) Dansebandmusikk savner autentisitet og originalitet, (4) Historien kommer til vise at dansebandmusikken savner kvaliteter, (5) Dansebandmusikere kan ikke spille, (6) Dansebandmusikk er kommersiell, beregnende og forløyen, (7) Dansebandmusikk er antiopplysning, (8) Dansebandmusikken bidrar til etableringen av kjøttmarkeder.³³

Fra slutten av 90-tallet av og frem til i dag er det mye som tyder på at dansbandsjangeren relativt sett har økt sin status på kulturfeltet. Opprettelsen i 1996 av en egen dansebandklasse av Spellemannsprisen, samt utgivelse av et album bestående av coverversjoner av Ole Ivars-låter i 2004³⁴, hvor blant annet nordisk råds litteraturprisvinner og pianist Ketil Bjørnstad, jazzgruppen The Real Thing, og Nidarosdomens Guttekor med Trondheim Symfoniorkester gjør sine coverversjoner, er begge tegn på økt legitimitet. Videre har aktører innenfor dansebandfeltet selv blitt tydeligere i offentligheten, noe lørdagsportrettene i *Dagbladet* av Ole Ivars-vokalist Tore Halvorsen³⁵ og platemogul Audun Tylden³⁶, begge portrettert i 2002, er en indikasjon på. *Dagbladets* helsides anmeldelse av Ole Ivars-biografien *Spellemannsblod* peker også i retning av økt legitimitet og representasjon av dansebandkultur.³⁷ Andre forhold som peker mot økt legitimitet er at Ole Ivars i 2007 opptrådte både på Storåsfestivalen, en rockefestival som ellers fikk mye positiv medieomtale på grunn av kredibelt program, samt under Olavsfestdagene som har knutepunktstatus.

Kongen av campingplassen: Dansebandsjangerens omfang i dag

Repertoaret som etablertes på 50-og 60-tallet er i stor grad det samme, men der dansebandene før i hovedsak markerte seg turnerende band som spilte opp til dans, har de siste 10 årene for alvor begynt å markere seg som plateartister. Både fra kommersielt hold og fra utøverne selv snakkes det om en drastisk økning i interessen for danseband. Larry Bringsfjord, formann i FONO (interesseorganisasjonen for uavhengige norske plateselskaper), melder at musikkbransjen generelt rammes av salgssvikt, mens dansebandmusikk og mer folkemusikkinspirerte grupper som Vamp opplever økning i salget.³⁸ En årsak til dette kan

³³ Trondman, M. (1994) ”Självbedrägeriets och misskännandets princip : till kritiken av dansbandkritiken”, s. 198-208

³⁴ *Dagens Næringsliv* (17.01.2000) ”Kramgoda Tradisjoner”

³⁵ *Dagbladet* (05.10.2002) ”Han i Ole Ivars”

³⁶ *Dagbladet* (06.07.2002) ”Platearbeideren”

³⁷ *Dagbladet* (12.08. 2006) ”Et lite stykke Norge”

³⁸ *Dagens Næringsliv* (16.10.2006) ”Rammes av salgssvikt”

være at dansebandpublikumet hovedsakelig hører til generasjonen musikkonsumenter som ikke laster ned musikk fra internett, men fortsatt kjøper den i cd-format. Nrk P1 melder at dansebandpublikum i 2007 har fanget interessen til internasjonale plateselskap på jakt etter lojale og forutsigbare platemarkeder.³⁹ Et annet markant utviklingstrekk er at dansebandsjangeren som før var synonymt med ”svensktopp”, de siste årene til dels har skiftet tyngdepunkt fra Sverige til Norge. Der svenske danseband som Vikingarna og Sven Ingvars hver har solgt flere hundre tusen plater i Norge, er det nå tegn som tyder på at trenden er i ferd med å snu. Salgsmessig preges det svenske dansebandmarkedet av ”krise”, mens norske danseband aldri har solgt mer og videre har begynt å rette seg mot det svenske markedet.⁴⁰

Det er mye tallmateriale som tyder på at dansebandsjangeren har en sterk posisjon i relativt store deler av den norske befolkningen. I følge musikkritiker og kultureddaktør i *Ny Tid* Øyvind Holen blir NRK P1 sitt program ”På Dansefot” fulgt av rundt 250.000 lyttere hver lørdagskveld fra klokken ti til tolv.⁴¹ Da ”Årets Dansbandmelodi” for første gang ble kåret på NRK TV i 1999, ble programmet fulgt av 800.000 seere. Innen interaktive tv-programmer, der publikum velger innholdet via sms, troner *Danseband Jukeboks*” suverent over både *Svisj, Mess-TV* og *Autofil Jukeboks* med 23.000 seere i snitt hver natt til søndag.⁴² I en undersøkelse nylig gjort av Sentio for Nynorsk Pressekontor hvor spørsmålet var ”Kva slags musikk vil du helst høre i radio?” kommer det frem at 11,9 % av de spurte (anslagsvis 550.000 av Norges totale befolkning) svarte at de helst ville høre danseband/svensktopp.⁴³

At norske danseband oppnår høye salgstall er også en kjent sak. Alle de syv siste platene til Ole Ivars har solgt til gull (over 20.000 album), Heidi Hauge solgte for sin del til trippelgull i 2001, og Anne Nørdsti solgte i fjor over 50.000 plater.⁴⁴ Til sammenligning kommenterer musikk- og kulturforskeren Odd Arne Berkaak at ”det er ytterst få norske artister som selger mer enn 20.000 plater. De aller fleste selger langt mindre, oftest kanskje kun en tiendel av dette.”⁴⁵ Hvor mange danseband som holder konserter og som er aktive på det norske platemarkedet finnes det ingen eksakte tall på, men bare på plateselskapet Tylden & Co er det signert over 140 artister, nesten utelukkende innenfor dansebandsjangeren⁴⁶

³⁹ Nrk P1 (26.08.2007) *Norsk på Norsk*

⁴⁰ *Dagens Næringsliv* (2006) ”Rammes av salgssvikt”

⁴¹ Holen Ø. (2006) ”En dans på løvetann” *Ny tid*

⁴² Ibid

⁴³ Haugen, A. S. (2006): ”Folket er i utakt med radiomusikken”, *Ballade*

⁴⁴ *Dagsavisen* (12.01.2006), (online)

⁴⁵ Berkaak, O.A. (2002): ”Ikke la meg ta meg. Livsbilder i popmusikkens tid”, s. 337

⁴⁶ *Tylden tidene* (nettside)

Tylden & Co alene solgte i 2005 over 300000 plater, og omsatte for over 15 millioner kroner.⁴⁷ ble det Hvor mange som regelmessig går på gallaer eller tilstelninger hvor det danses og lyttes til dansebandmusikk har jeg innenfor rammene av denne oppgaven ikke funnet tid til å samle tall på.

Utestenging fra distribusjonsnettverk og medieoffentlighet

Dansebandmusikkens utestengning fra legitim kultur manifesterer seg på flere områder. De store plateforhandlerne som blant annet Free Record Shop og Platekompaniet har inntil nylig nektet å ta inn dansebandutgivelser i butikkhyllene sine. Salget av dansbandplater har i stedet hovedsaklig blitt distribuert gjennom bensinstasjoner og diverse dagligvarekjeder. Et resultat av dette er at danseband har hatt liten synlighet på Norges offisielle salgsliste VG-Lista, som henter tallene sine fra de etablerte platekjedene. Synlighet på VG-lista er i seg selv kjent for å generere videre salg. Dansebandenes posisjon utenfor de etablerte distribusjonskanalene ser imidlertid til å være under forandring. NrK P1 meldte sommeren 2007 at flere store internasjonale plateselskap, med Warner i spissen, forhandler om oppkjøp av norske plateselskap med dansebandprofil.⁴⁸ Fraværet av dansebandkritikk og anmeldelser i mediene, vitner også om dansbandkulturens posisjon langt ute i offentlighetens utkanter. Hvis en til sammenligning ser på dagsavisenes anmeldelser av jazzalbum, som det kanskje selges noen tusen av, blir dansebandenes utkantposisjon tydelig når vi vet disse kjøpes av et langt større publikum. Et talende eksempel på dansebandenes forhold til kritikere og omvendt, er en dansbandmusikers noe lakoniske svar på spørsmålet fra *Ny Tid* om hvem som 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 alle fall slaktet. Det er jo også et slags framskritt.”⁴⁹

⁴⁷ *Dagsavisen* (03.01.06): ”Dansebandkongen”

⁴⁸ NrK P1 (26.08.2007) *Norsk på Norsk*

⁴⁹ Holen Ø. (2006): ”En dans på løvetann”, *Ny tid*

Når aktører fra dansebandsjangeren blir intervjuet i etablert media er ofte den journalistiske vinklingen fokusert mot hvorvidt dansebandmusikk er ”harry” eller ikke. Om forhold mellom svensk etablert offentlighet og dansbandkulturen går kulturforskeren Mats Trondman så langt som å si at svenske musikkkritikere utøver ”symbolsk vold” mot den svenske dansebandkulturen.⁵⁰

Dansebanddemografi

Bourdieu-inspirerte undersøkelser gjort av musikksmaken til ulike sosiale grupper i Stavangerområdet i 1994, og av studenters musikkpreferanser i Bergen i 1998, bekrefter bildet av dansebandmusikk som et musikalsk fenomen knyttet til lav sosial status. Undersøkelsen fra Stavanger området, gjort av Lennart Rosenlund, viser at ”kultureliten” i Stavanger viste klar preferanse for Stravinskij og Radka Toneff, og viste aversjon for country, trekkspill og svenske dansband.¹ Blant arbeiderklassen og de med lavest utdanning var forholdet snudd på hodet. Her fant Rosenlund generell aversjon mot ”finkultur” og tydelige preferanser for blant annet svenske danseband og Sputnik. Peter Larsen kommenterer at ”De sterkeste modsætninger på den musikalske smag/afsmag-akse går mellom den legitime og den folkelige smag eller, som Bordieu formulerer det i andre sammenhænge, mellom den ’rene’ og den ’barbariske’ smag”.¹

Forholdet mellom sosial status og dikotomien mellom den ”rene” og den ”barbariske” smak gjentar seg i Jostein Gripsrud og Jan Fredrik Hovden sin undersøkelse av studenters musikkpreferanse i Bergen: studenter med foreldre som har høy utdanning likte funk og rap men ikke country og dansband og vise versa.¹ Et interessant trekk her ved Gripsrud og Hovdens undersøkelse er at den ikke bare viser hvordan preferanse for klassisk, jazz og populærmusikk henger sammen med sosial status, hvor den tradisjonelle høy/lav-aksen er virksom, men også hvordan det *innenfor* populærmusikken finnes klare distinksjoner. Funk og rap hadde for eksempel høy sosial status, mens danseband og country ender opp i den motsatte enden av det populærmusikalske smakshierarkiet. Hvis en tilsvarende undersøkelse av distinksjon hadde blitt gjort innenfor dansebandfeltet kunne det gi interessante resultater. En slik undersøkelse kunne gi svar på hva slags distinksjoner og smakshierarki som er

⁵⁰ Trondman, M. (1994) ”Självedrägeriets och misskännandets princip : till kritiken av dansbandkritiken” , s.177

virksomme innenfor dansebandfeltet, og om slike distinksjonsforhold i det hele tatt like sentrale innenfor dansebandfeltet som innenfor andre musikkfelt. Innenfor tidsrammene for min oppgave har jeg dessverre ikke funnet til å forske på dette. En svakhet som bør nevnes ved både Roslund, Gripsrud og Hovdens undersøkelser er at de begge tar sitt datamateriale fra geografisk sett urbane forhold. En undersøkelse av smak sett i forhold til sosial klasse gjort i rurale miljø i Norge ville kunne tegnet et annet bilde. Dansebandsjagerens tyngdepunkt på det indre Østlandet og i Trøndelagsfylkene kan tyde på at sjangeren der nyter høyere grad av legitimitet enn den gjør i byene.

Estetiske kjennetegn

Et ”klassisk” dansbandrepertoar inneholder i følge Larsson og Svensson en blanding mellom raske 50- og 60-talls låter, tradisjonelle schlagerer, moderne ballader og coverversjoner av aktuelle hitlistelåter.⁵¹ Selv om svensk og norsk dansebandtradisjon i all hovedsak er den samme, avviker norsk dansebandmusikk fra den svenske tradisjonen ved at den i større grad har tatt opp i seg country-element på bekostning av schlagerpreget. Øyvind Holen tilbyr en enkel, men treffende beskrivelse av norsk dansebandmusikk:

Som blues og heavy metal er danseband en konservativ sjanger. De fleste dansband sverger til følgende formel: En hverdagslig historie med fengende og dansbar melodi, sunget på norsk. Musikkstilen er dypt rotfestet i Sverige og Norge, med tysk dansemusikk og amerikansk country som nærmeste slektninger.⁵²

Tekstmessig er den ”hverdagslige historien” et typisk trekk i norsk dansebandmusikk, mens dansebandtradisjonen i Sverige er mer schlager-orientert. Litteraturforskeren Karin Strand argumenterer i artikkelen ”Gennom vatten och eld” for at svenske dansbandtekster ofte har en tilnærmet religiøs dimensjon til seg hvor den livslange kjærligheten og par-forholdet blir hyllet og opphøyet til metafysiske størrelser.⁵³ Et typisk eksempel er hit'en og schlageren ”Jag trodde englarna fanns” hvor en i utgangspunktet religiøs motivkrets blir brukt til å hylle,

⁵¹ Larsson, T., Svensson G. (1992) *Twilight Time: Studier i svensk dansmusikk*, s 32

⁵² Holen Ø. (2006): ”En dans på løvetann”, *Ny tid*

⁵³ Strand, K., (2000) ”Illusjonsindustri eller folkpoesi” s. 49

ikke Gud, men den evige kjærligheten mellom mann og kvinne.⁵⁴ Hit'en ble riktignok skrevet av William Kristoffersen i norske Ole Ivars, men teksten ble typisk nok skrevet på svensk og fremført i duett sammen med svenske Kikki Danielson. Den typisk norske vridningen mot det hverdagslige eksemplifiseres tydelig i Ole Ivars hittene "Nei så tjukk du har blitt" og "Kongen av campingplassen", hvor henholdsvis overvekt etter juletiden og snobberi på campingplassen blir muntert tematisert.⁵⁵

I sin doktorgradsavhandling *Känsliga bitar- Text-och kontextstudier i sentimental populärsång* holder Karin Strand frem følelsesladet sentimentalitet og nostalgi som et av de definerende trekkene ved den svenske schlagertradisjonen.⁵⁶ Hun fastholder også at den svenske schlagertradisjonen nådde sitt høydepunkt i mellom- og etterkrigstiden, men at det er tydelige etterlevninger av tradisjonen også de siste tretti årene. Dansbandsjangeren er kanskje den sjangeren som i størst grad har videreført schlagertradisjonens lengsel og nostalgi. I dansebandsjangeren gis lengselen retning både i tid og rom. Først og fremst lengter man etter ungdomsforelskelsen, men man lengter også etter "gamle dager" generelt, bygda, naturen, syden, amerika, og barndommen. Tematisk sett har fremtiden liten plass i dansebandtekstuniverset. Lengselen kommer ofte til uttrykk som gjennomgående tone, snarere en som motiv i tekstene.

I likhet med Øyvind Holen peker også medieforskeren Leif Johan Larsen på dansebandsjangerens konservative natur hvor tekstene ofte er preget av 50-og 60-tallsnostalgi med henvisninger til "den gangen vi var unge", og hvor tekstene i liten grad tar opp kontroversielle emner.⁵⁷ Videre skriver Larsen;

Og det er glad musikk: Til og med på plate kan man høre vokalistene smile, selv når de synger om 99999999 tårer på ditt kinn. Men helst er det livets lyse sider det dreier seg om, som ferieturer til Mallorca og bygdefester med dans, 'spiralbrus og jodlevann'.⁵⁸

Det alltid tilstedeværende humøret er også typisk for Ole Ivars musikk hvor tema som død og savn blir fremført i munterhet og til svingrytmer ment for dansegulvet. Dansebandsjangeren

⁵⁴ Kikki Danielsson (2006) *I dag & i morgen* (CD)

⁵⁵ Ole Ivars (2002) *Ole Ivars 40 beste* (CD)

⁵⁶ Strand, K. (2003) *Känsliga Bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*

⁵⁷ Larsen, L.O. (2002): "Populærmusikkens tekster", s. 337

⁵⁸ Ibid, s. 175

kan ikke forstås uten å også ta i betraktning selve dansen som praktiseres til musikken og på dansetilstelningene. Til dansbandmusikk er det vanlig å danse swing eller jitterbug, som igjen er varianter av foxtrot.⁵⁹ I de siste årene har også linedance blitt vanlig på dansegulvet. Betegnende for dansebandkulturens konservative natur er at man innenfor sjangeren har holdt fast ved pardansen, mens populærdansen ellers siden diskotekenes inntog på 70-tallet har gjennomgått et paradigmeskifte hvor singeldans har blitt den dominerende danseformen.⁶⁰

⁵⁹ Arrakhi, J. (2002): "Intresse för dans och musik", s. 72

⁶⁰ Nilsson, M. (1998) *Dans - kontinuitet i förändring*

2. Teori

I dette kapitlet presenterer jeg teorien som analysen min utgår fra. Det er hovedsakelig tre teoretiske innfallsvinkler jeg finner relevante for oppgaven min – diskursteori, kultursosiologisk teori og subkulturell teori. I tillegg gis en kort presentasjon av semiotisk tegnteori. Hovedbegrunnelsen for dette valget av teoretiske innfallsvinkler er at disse utfyller hverandre og sammen gir et mer sammensatt og helhetlig bilde av fenomenet jeg undersøker. Grovt sett kan man si at diskursteorien gir den teoretiske bakgrunnen for å undersøke konkrete tekstlige uttrykk for dansebandkultur, kultursosiologien gir meg muligheten til å sette dansebandtekst og dansebandkultur inn i en sosial kontekst, mens den subkulturelle teorien gir anledning til å undersøke hvilken grad det er samsvar mellom identitet, verdier og estetisk praksis. Den semiotiske tegnteorien gir de konkrete metodiske redskapene som behøves i nærlesningen av de spesifikke tekstene.

Diskursteori og semiotikk utgjør her mikroperspektivet, mens kultursosiologi utgjør makroperspektivet. Denne måten å kombinere ulike perspektiver på har lange tradisjoner innenfor studiet av populærkultur. Theodor Adornos i dag klassiske om enn notoriske nærlesning av jazznotasjon i kombinasjon med marxistisk orientert estetisk teori, er et tidlig eksempel som viser at kombinasjonen av makro og mikroperspektiv har vært til stede siden populærkultur ble etablert som eget forskningsfelt. Dette kapitlet begynner med en presentasjon av den diskursteoretiske tilnærmingen samt semiotisk teori, deretter følger en presentasjonen av kultursosiologisk teori, før kapitlet avsluttes med en kort presentasjon av de begrepene fra subkulturelle teori som anvendes i forhold til danseband.

Diskursteori

Det er hovedsakelig to årsaker til at jeg finner diskursteori- og analyse hensiktsmessig i møte med dansebandtekst. For det første er det innenfor denne fagtradisjonen et sterkt fokus på det dynamisk forholdet mellom tekst og sosial virkelighet. Det gjør det mulig for meg å si noe om den sosiale virkeligheten som kjennetegner dansebandkultur gjennom analyse av spesifikke tekster. Dansebandtekst gir meg tilgang på ”dansebandvirkelighet”. For det andre omfatter diskursteorien et begrepsapparat som gjør det mulig å identifisere, begrepsliggjøre og

strukturere abstrakte elementer ved dansebandkultur. På den ene siden fremholder denne fagtradisjonen at kultur og samfunn kjennetegnes av strukturelle mønster, og på den andre siden strukturerer diskursteorien mitt eget blikk i møte med dansebandkultur.

Diskursteori utgjør et vidt teoretisk felt med forskjellige retninger og forskjellige skoler. Det samme gjelder diskursanalyse som også rommer et uttall metodiske tilnærminger. I *Metodebok for Mediefag* skriver Hillesund og Østby at ”Diskursanalyse er ikke en teknikk som kan leses ut av en manual, men et sett av tilnærmingsmåter som må skreddersys for den enkelte problemstilling og få frem viktige elementer i en tekst.”⁶¹ Jeg kommer i min oppgave ikke til å følge en bestemt diskursanalytisk tilnærming, men heller bruke de begrepene fra diskursteorien som er best egnet til å kaste lys over mitt utvalg av tekstmateriale. I dette kapittelet klargjør jeg hvordan jeg forstår diskursteori og hvilke dimensjoner ved denne teoritradisjonen jeg finner nyttige i møte med dansebandtekst.

Diskursbegrepets bakgrunn

For å bedre kunne forstå diskursbegrepet og hvordan det kan brukes det i forhold til dansebandkultur er det nødvendig å gjøre et kort riss av den filosofiske tradisjonen diskursteorien har sitt utgangspunkt i. Diskursbegrepet slik det brukes i den humanistiske fagtradisjonen i dag er i stor grad preget av tenkningen til Michel Foucault, og må i denne analysen også forstås på denne bakgrunn. Foucault blir ofte betegnet som poststrukturalist i den betydning at han ikke gir filosofiske kategorier som sannhet, estetikk eller moral en metafysisk eller transendental forankring.⁶² Tvert i mot hevder han at vår oppfatning av hva som er sant, skjønt og riktig, kort sagt vår virkelighetsoppfatning, er et resultat av skiftende historiske og sosiale forhold. Idéhistorikeren Trond Berg Eriksen kommenterer at det innenfor Foucaults radikalt historiserte og sosiologiserte måte å forstå kultur på ikke er plass til noen sannhet med stor S eller mening med stor M.⁶³ Mening og sannhet finner kun sin legitimitet innen for den spesifikke historiske og sosiale konteksten som de fremtrer i. Skiftende historiske og sosiale forhold produserer igjen ulike diskurser, hvor ulike måter å oppfatte virkeligheten kommer til uttrykk. På samme måte må også diskurser innenfor dansebandkultur forstås innenfor rammene av spesifikke historiske og sosiale forhold. Disse

⁶¹ Østbye, H., Helland, K., Hillesund, T., Knapskog, K. (1997) *Metodebok for mediefag*, s 68

⁶² Schaanning, E. (2000) *Modernitetens oppløsning: sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*

⁶³ Berg Eriksen, T. (2000) *Nietzsche og det moderne*, s 253

forholdene har jeg i sterkt forenklet form forsøkt å gi et omriss av i denne oppgavens bakgrunnskapittel.

Virkeligheten som språklig konstruksjon

Ut i fra et diskursteoretisk perspektiv må kultur forstås som konstruksjon, eller på det som diskursteoretikerne Winther Jørgensen og Philips kaller et ”socialkonstruksjonistisk grunnlag”⁶⁴. En måte å kartlegge og forstå en slik konstruksjon på er gjennom å identifisere hvilke diskurser som er virksomme, og i hvilket forhold disse diskursene står til hverandre. Å se kultur som konstruksjon innebærer her ikke fornektelsen av en fysisk og empirisk virkelighet, slik radikale postmodernister tenderer mot. Den fysiske og geografiske størrelsen ”hav” vil for eksempel alltid eksistere, men betydningen vi tillegger ”hav” og hvordan vi forstår ”hav” er kulturelt og språklig betinget. Uttrykk som at ”havet er en lunefull venn”, ”havet er alle tings mor” eller ”havet er en skjøge” viser at man gjennom språket tillegger havet ulike betydninger. ”Vår tilgang på virkeligheten går gjennom språket.” konstaterer Winther Jørgensen og Philips.⁶⁵

På samme måte vil jeg gjennom å undersøke tekstlige uttrykk for dansebandkultur kunne si noe om hva slags livsanskuelse og virkelighetsoppfatning som kjennetegner denne kulturen. Hvilken betydning gis for eksempel kategoriene ”mann” og ”kvinne” i dansebandtekster? Hvilke egenskaper og verdilandinger knyttes til disse kategoriene? Gjennom å undersøke tekstlige uttrykk for dansebandkulturen håper jeg å kunne avdekke mønstre i måten å beskrive for eksempel kjønn på og på den måten identifisere en kjønnsdiskurs innenfor dansebandkulturen. Et helt sentralt poeng ved diskursbegrepet, i hvert fall slik Norman Fairclough bruker det, er at tekst står i et dynamisk forhold til sosial virkelighet.⁶⁶ På sammen måten har også kjønnsdiskursen innenfor dansebandkulturen, slik den fremtrer på tekstnivå, også rot i den sosiale virkeligheten. Mønstrene som kommer frem på tekstnivå vil også si noe om hvilke muligheter og begrensinger som karakteriserer dannelsen av kjønnsidentitet innenfor den sosiale virkeligheten som medlemmene av dansebandkultur lever i.

⁶⁴Winther, M., Jørgensen, L. (1999) *Diskursanalyse som teori og metode*, s 13

⁶⁵ Ibid, s 13

⁶⁶ Fairclough, N. (1995) *Critical discourse analysis: the critical study of language*

En diskursanalyse av dansebandtekster vil også kunne si noe om andre diskurser innenfor dansebandkultur enn bare kjønnsdiskursen, som for eksempel diskurser knyttet til modernitet, urbanisering, klasse etc. Sammen kan man si at disse diskursene utgjør en *diskursorden*. Fairclough definerer en diskursorden til å være et analytisk begrep som betegner et sosialt rom hvor forskjellige diskurser delvis dekker det samme terrenget, og eksisterer i konflikt og harmoni med hverandre.⁶⁷ Ved å identifisere ulike diskurser på tekstnivå håper jeg å kunne si noe mer helhetlig om hva slags verdi- og identitetskonstruksjoner som karakteriserer dansebandkultur og i hvilken grad dansebandkultur i det hele tatt er preget av en slik helhet.

Tekst og sosial virkelighet

Diskursteoretikerne Michell Foucault og Norman Fairclough tematiserer begge forholdet mellom representasjon og sosial virkelighet. Hos Foucault er ikke tekst bare en refleksjon av subjekt(ene) som skapte teksten, teksten skaper også sine subjekt.⁶⁸ I likhet med Foucault ser også Fairclough språk, eller tekst, som en sentral del av den sosiale virkeligheten. I følge Fairclough virker diskurs konstituerende på den sosiale verden samtidig som diskurs også blir konstituert av sosial praksis. For Fairclough er tekst dialektisk forbundet med andre elementer av sosial virkelighet der man gjennom diskursanalyse vil kunne avdekke forhold mellom tekst og strukturelle mønster i kulturen.⁶⁹ Innenfor konteksten av danseband kan et eksempel på det dialektiske forholdet mellom tekst og sosial virkelighet være den svenske TV-serien "Leende guldbruna ögon" som handler om et danseband som hovedsakelig består av innvandrere.⁷⁰ En slik iscenesettelse av dansebandkultur ville ikke vært mulig om det ikke var latente strømninger i kulturen som tillot det. Videre kan serien tenkes å igjen legitimere nye elementer i dansebandkulturen, som for eksempel musikere med innvandrerbakgrunn, og således virke formende på fremtidig dansebandkultur.

Når det er sagt har dansebandkultur fra etablert hold blitt kritisert for å være konservativ og lite sosialt progressiv. Her kan man i et diskursteoretisk perspektiv argumentere for at tekst og sosial virkelighet har vært "låst" i et gjensidig bekræftende forhold, snarere enn et dialektisk forhold som i større grad antyder progresjon. I konteksten av min

⁶⁷ Ibid, s.69-70

⁶⁸Barker, C. (2003) *Cultural studies theory and practice*, 104

⁶⁹ Fairclough, N. (1995) *Critical discourse analysis: the critical study of language*

⁷⁰ SVT1 (2006) *Leende guldbruna ögon*

oppgave åpner den diskursteoretiske tilnærmingen opp for at jeg kan bruke spesifikke tekster til å si noe mer generelt om dansebandkultur. Dansebandrepresentasjoner er en del, og ikke kun en refleksjon, av dansebandkulturen og kan således gi meg en mer ”direkte” tilgang på fenomenet jeg ønsker å utforske. Noe forenklet kan man altså si at DVD’en CD coverne og sangtekstene i tekstutvalget mitt ikke bare speiler dansebandkultur, de *er* også dansebandkultur. Det er gjennom diskursene som fremtrer i disse mediale uttrykkene at virkeligheten gis betydning.

Diskurstilnærming i populærmusikkforskning:

Innenfor nyere populærmusikalsk forskning er fokus på forholdet mellom tekst og sosial virkelighet viktig. Når Simon Frith diskuterer identitet og populærestetikk vender han seg til dels vekk fra homologibegrepet, hvor populærkulturelle uttrykk blir sett på som refleksjon av populærkultur, til fordel for en tilnærming som i langt større grad vektlegger prosessen hvor møtet mellom individ, sosiale grupper og populærmusikk finner sted.⁷¹ Hos Frith står sosial identitet helt sentralt i den populærmusikalske estetikken, og i følge ham blir den sosiale identiteten til i møtet med populærmusikalsk tekst. Tekst og subjekt former altså hverandre gjensidig, og inngår således i et dialektisk forhold som både Foucault og Fairclough fremhever som konstituerende for diskursbegrepet. I sitt ikke-essensialistiske syn på identitet er Frith her også på linje med Foucault når han hevder at identitet ikke er noe man har, men noe man får eller skaper seg.

I Johan Fornäs *Moderna Människor – Folkhemmet och jazzen* er den diskursteoretiske orienteringen enda tydeligere en hos Frith.⁷² I boken bruker Fornäs jazz-sjangeren og dens fremvekst som inngangsport til å forstå kultur- og samfunnsforhold som langt overskrider grensene for jazzsjangeren i seg selv. Fornäs er gjennomført Foucaultdiansk i at han ser fremveksten av jazzen som et resultat av historiske og sosiale forhold, og i at han viser hvordan jazzen igjen påvirker disse forholdene. Gjennom å peke på samspillet mellom ulike generer, medieringer, kontekster og funksjoner, og hvordan disse virket sammen med sosiale og demografiske prosesser oppnår Fornäs et sofistikert grep på hvordan og hvorfor jazzen vokste frem i Sverige. Med jazzen som kikhull sier han også noe om generell samfunnsutvikling i Sverige. I forhold til min analyse av dansebandkultur er Fornäs’

⁷¹ Frith, S. (1996) *Performing rites: on the value of popular music*

⁷² Fornäs, J. (2004) *Moderna Människor – Folkhemmet och jazzen*

tilnærming på mange måter eksemplarisk. For det første demonstrerer han hvordan man kan forstå sosiale og kulturelle forhold på bakgrunn av populærkulturelle tekster. For det andre viser han hvordan diskurser fremtrer på ulike nivåer og at disse nivåene står i sammenheng med hverandre. Han setter spesifikke tekster som jazzplakater og sangtekster i sammenheng med utviklingen på jazzfeltet generelt, og setter videre fremveksten av jazzsjangeren i sammenheng med generelle bevegelser innenfor svensk kultur- og samfunnsliv. I likhet med Fairclough forstår Fornäs diskursbegrepet som ”tekst i en kontekst” – diskursen kommer til uttrykk på ulike nivå som igjen står i sammenheng med hverandre.

Semiotikk

Semiotikk kan kort beskrives som læren, eller vitenskapen, om tegn. I følge den semiotiske teorien er tegnet den minste meningsbærende enheten i tekst. For Filosofen Stuart Sanders Pierce kan tegn virke på tre forskjellige måter: Et tegn kan virke *ikonisk*, hvilket vil si at tegnet ligner på objektet det står for. Et tegn kan virke *indeksikalsk*, som vil si at tegnet henger sammen med objektet det står for i en nærhets- eller årsaksrelasjon. Et tegn kan virke *symbolsk*, som vil si at sammenhengen mellom objekt og tegn er konvensjonsbestemt.⁷³ De enkelte tegnene kan igjen settes i sammenheng med hverandre i henhold til bestemte koder. Et eksempel på dette er hvordan enkelte tegn settes sammen til ord, som senere settes sammen til setninger. For at ordet eller setningen skal gi mening må tegnene være satt sammen i en kodebestemt rekkefølge. I en semiotisk analyse av tekst vil det derfor være viktig å kartlegge koden for å gripe an tekstens mening.

Tegn kan tolkes på flere nivåer. I min analyse av tekst tolker jeg primært tegnene på to nivå: det *denotative* og det *konnotative* nivået. I følge lingvisten Daniel Chandler kan denotasjon beskrives som ”the definitional, 'literal', 'obvious' or 'commonsense' meaning of a sign.”⁷⁴ Konnotasjon forklarer han som “ the term [...] used to refer to the socio-cultural and 'personal' associations (ideological, emotional etc.) of the sign.”⁷⁵ Videre er det spesielt to semiotiske begrep som er nyttige i min nærlesning av tekst. Det første er *metafor* og det andre er *metonym*. I følge Hillesund og Østbye betyr begrepet metafor at ”ord eller uttrykk fra ett

⁷³ Østbye, H., Helland, K., Hillesund, T., Knapskog, K. (1997) *Metodebok for mediefag* s 60

⁷⁴ Daniel C., *Semiotics for beginners*, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem06.html>

⁷⁵ Ibid

bruksområde flyttes over til ett annet.”⁷⁶ Videre betyr metonym det begrepet vi bruker ”når et enkelt tegn trekker med seg assosiasjoner til et større område.”⁷⁷

Kultursosiologi

I min analyse er det kultursosiologiske perspektivet viktig fordi at det gir meg anledning til å tematisere forholdet mellom dansebandkulturens estetikk, det sosiale og makt. Der diskursanalysen muliggjør nærlesning av spesifikke dansebandtekster gjør den kultursosiologiske tilnærmingen det mulig å sette tekstene inn i en større sosial sammenheng. Kultursosiologien slik den fremkommer i Bourdieus nøkkelverk *Distinksjonen* er deskriptiv samtidig som den skisserer opp kultursosiologisk metode. Den er deskriptiv i at den beskriver maktstrukturene, og at den beskriver typiske preferanser og erkjennelsesformer som finnes innenfor de ulike sosiale sjiktene innenfor kulturfeltet. Bourdieus metodiske tiltrekningskraft ligger i at han presenterer et omfattende sett med analytiske begreper, for eksempel felt, habitus og kulturell kapital, som gjør det mulig å sette kulturuttrykk i sammenheng med den sosiale og materielle virkeligheten. Dette har gjort Bourdieu til en sentral teoretiker og forsker innenfor samfunnsfag og humaniora. Her i dette kapitlet presenterer og diskuterer jeg noen utvalgte emner fra Bourdieus kultursosiologi som gir sosiale perspektiv på dansebandkulturen.

For Pierre Bourdieu er estetiske fenomen en helt sentral del av det sosiale liv. Der Emmanuel Kant fremholdt at estetikken utgjorde en selvstendig og autonom verdisfære, er den for Bourdieu uløselig knyttet til sosiale og materielle forhold. I så måte står Bourdieu for en radikal sosiologisering av den kantianske estetikken. Spørsmål om hva som er pent og stygt kan i følge Bourdieu ikke løsrives fra sitt sosiale utgangspunkt. I så måte er Bourdieu tilsynelatende marxistisk orientert, men betoner klassifiseringskamp, hvor det kjempes om distinksjonsmidler, snarere enn klassekamp, hvor det kjempes om produksjonsmidler. I innledningen til *Distinksjonen* kommenterer Dag Østerberg at for Bourdieu er lik posisjon i det sosiale rommet og delt habitus det nærmeste man kommer tradisjonelle marxistiske klasser.⁷⁸

⁷⁶ Østbye, H., Helland, K., Hillesund, T., Knapskog, K. (1997) *Metodebok for mediefag*, s, 63

⁷⁷ Ibid, s, 63

⁷⁸ Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen*

Tilnærmingen til estetiske objekt er avhengig av sosial bakgrunn. På den ene siden er vår sosiale bakgrunn avgjørende for hvilke estiske preferanser vi har, og på den andre siden er den avgjørende for hvilket ”blikk” vi møter estetiske objekt med. Høykulturens ”rene” blikk innebærer kantiansk desinteresse og distanse mens lavkulturens ”barbariske” blikk innebærer nærhet og innlevelse. Med sine kultursosiologiske one-liners kommenterer Bourdieu at ”Den intellektuelle tror på forestillingen i seg selv, mens ’folket’ tror på det som forestilles”⁷⁹, og knytter dette videre til sosial og materiell bakgrunn når han skriver at ”Et ubesværet liv begunstiger den aktive avstanden til nødvendigheten”⁸⁰.

Makt

Der man innenfor diskursteorien opererer med et relativt sett abstrakt maktbegrep, hvor maktbegrepet forstås insubstansielt, relasjonelt og *innvevd* i språklig og sosial praksis, er Bourdieu mer konkret og knytter makt til bestemte strukturelle forhold og til bestemte aktører. Bourdieus vektlegging av makt og maktkamp som det sentrale motivet på kulturfeltet utgjør både en klar styrke og en klar svakhet i hans kultursosiologi. På den ene siden gjør hans kultursosiologi det mulig å gripe an og tydeliggjøre makt og statusforholdene på kulturfeltet. Han viser hvordan de ulike kulturuttrykkene kan organiseres i felt som står i ulike maktforhold til hverandre samtidig som han viser at det er maktstrukturer innad i hvert enkelt felt. Innad i felt besitter aktørene ulik mengde kulturell kapital som kan investeres for beskytte eller forberede aktørens posisjon på det kulturelle feltet. På den andre siden reduseres kultur og estetikk til et spørsmål om makt. Ved å lese *Distinksjonen* kan man få inntrykk av at kulturfeltet kun er en arena for strategisk kamp om sosiale posisjoner og makt. Hvis så er tilfelle gjør Bourdieu seg skyldig i forenkling og reduksjonisme. Anders Öhman og Kjell Jonsson skriver i *Populära fiktioner* at hos Bourdieu har distinksjon blitt viktigere enn den erfaringen tekstene tilbyr.⁸¹ Likeledes kritiserer Johan Fornäs Bourdieu for å tendere mot å redusere kultur til ”..bara et en fråga om kvantifierande mått, status och makt.”⁸². Maktdimensjonen er selvfølgelig en sentral dimensjon ved musikk-kulturer, også dansebandkulturen, men det er viktig å minne seg selv om at kultur og kulturelle uttrykk også har andre dimensjoner en bare kamp om makt og status.

⁷⁹ Ibid, s.51

⁸⁰ Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen* s. 51

⁸¹ Jonsson, K.og Öhman, A.(red.) (2000) *Populära Fiktioner*

⁸² Fornäs, J. (2000) ”Modernt och populärt i svenska jazzdiskursar”, s 150

Et annet problematisk men interessant aspekt ved den Bourdieuske kultursosiologien er at den i utgangspunktet hadde som viktig mål å beskrive den høykulturelle smaken og estetikken samt å beskrive maktstrukturene på høykulturens felt. Gjennom oppdelingen av kultur i ulike smaksunivers som ”legitim” smak, ”middels” smak og ”folkelig” smak bidrar Bourdieu til å kartlegge kulturens felt i sin helhet, men i hans analyser ligger hans fokus i all hovedsak på den legitime smak, altså høykulturens smak. Et spørsmål i konteksten av min oppgave er hvilken grad av gripeevne Bourdieus kultursosiologi har i forhold til den typisk lavkulturelle dansebandkulturen. Er for eksempel den strategiske maktkampen Bourdieu fremhever som et kjennetegn ved høykulturen et like sentralt trekk ved dansebandkulturen? Samtidig etterlater Bourdieus systematiske, og implisitt kritiske, beskrivelse av det høykulturelle rom for en positivt populistisk og til dels arbeiderklasseromantisk forståelse av lavkulturelle fenomen. Dette igjen kan skape naive forestillinger om at lavkulturen er mer ”ekte”, autentisk og fri for de negative og kalkulasjonsrettede egenskapene Bourdieu tilskriver høykulturen. Lignende forestillinger om den ”ekte” og ”ubesudlede” folkelige kulturen kan vi finne helt tilbake til for eksempel Rousseaus idé om ”the noble savage”. Filosofen Otto M. Christensen kommenterer at Bourdieu gjør seg skyldig i heroisering av folket og den folkelige kulturen ved at han fremhever den sanseorienterte, kroppslige og kollektivistiske tilegnelse av kulturuttrykk som mer ”naturlig” en den høykulturelle tilegnelsesmåten.⁸³

I denne sammenhengen utgjør kulturforskeren John Fiske en interessant figur. På den ene siden oppgraderer han lavkulturen gjennom å peke på dens iboende ressurser. På den andre siden peker han på hvordan lavkulturen også kan ses som felt, med tilhørende maktstrukturer og feltspesifikk kapital. I sin bok *Understanding popular culture* peker han blant annet på hvordan for eksempel en heavy metal-fan oppnår en viss posisjon på sitt felt gjennom hvor inngående kjennskap han har til aktuelle band, hvor mange fan-effekter og hvor mange konserter han har vært på.⁸⁴ På den måten flytter Fiske Bourdieus feltanalyse av det høykulturelle over på det lavkulturelle. Avslutningsvis setter han disse feltene i sammenheng med hverandre gjennom å peke på hvordan lavkulturens betegnelse på ekspert; ”fan” og høykulturens betegnelse; ”kjenner” eller ”afficionado” gir ulik status og henger sammen med aktørenes økonomiske og materielle rammebetingelser.

⁸³ Christensen, O. M. (1995) ”Pierre Bourdieus kunstsyn – en kritisk presentasjon av *La distinction*, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant”

⁸⁴ Fiske, J. (1989) *Understanding Popular Culture*

Stil, homologi og motstand

At dansebandsjangerens sangtekster, coverestetikk og DVD-estetikk er mediale uttrykk for en distinkt kulturform, dansebandkulturen, er en forestilling som ligger til grunn for arbeidet med denne oppgaven. I likhet med metalkultur, hip hop-kultur og ravekultur utgjør dansebandkultur en egenartet kulturform som kjennetegnes gjennom bestemte verdier og bestemt stil. Gjennom begrepene homologi og motstand, som begge er sentrale innenfor den subkulturelle teoriens begrepsapparat, belyser jeg avslutningsvis i denne oppgaven hvilke egenskaper ved dansebandkultur som gjør at den må forstås som en kulturform preget av enhet i forhold til stil og verdier, og i hvilken grad den kulturelle praksisen innenfor dansebandkulturen innebærer motstand eller forsvar i forhold til press fra dominant hold. Det er her viktig å påpeke at dansebandkultur i selv ikke kan karakteriseres som en subkultur, men at begrepene homologi og motstand, som i utgangspunktet ble anvendt i studiet av subkulturer, også gir interessante perspektiv på dansebandkultur.

Begrepet subkultur er i seg selv tett knyttet til cultural studies tradisjonen, og betoner bant annet forholdet mellom musikk, stil, fritidsaktiviteter og sosiale grupperinger. I følge kulturforskeren Paul Willis karakteriseres subkulturer av at kulturell praksis, symboler og artefakter står i et samsvarende, eller homologisk, forhold til sosiale strukturer.⁸⁵ Musikologen og populærmusikkforskeren Richard Middleton definerer homologier til å være ”structural ’resonances’ [...] between the different elements making up a socio-cultural whole”⁸⁶ Slik sett vil en homologisk innrettet analyse av dansebandkultur gjøre det mulig å tegne et tidsbilde av forholdet mellom sosial struktur og kulturelle symbol, og på denne måten presentere en mer helhetlig forståelse av dansebandkultur.

Innenfor cultural studies har det også vært en sterk tradisjon for å tematisere forholdet mellom musikalske subkulturer og symbolsk motstand. Subkulturene som har blitt studert har ofte blitt sett på i et motstandsperspektiv, hvor medlemmene av subkulturene yter motstand mot dominant kultur gjennom kollektiv symbolsk aktivitet. Dick Hebdiges studie av punkkulturen er et klassisk eksempel på koblingen mellom motstand og symbolsk produksjon, hvor punkens distinkte stil blir sett på som symbolsk motstand mot, og respons til, etablert kultur. Med utgangspunkt i punkekulturen sier Hebdige i *Subculture: The Meaning of Style*;

⁸⁵ Willis, P.E. (1978) ”Symbol och praxis: Rockmusikens sociala betydelse hos ett motorcykelgäng”

⁸⁶ Middleton, R. (2002) *Studying Popular Music*, p. 9

Subcultures represent 'noise' (as opposed to sound): interference in orderly sequence which leads from real events and phenomena to their representation in the media.⁸⁷

Et spørsmål i oppgaven min blir hvordan dansebandkulturen plasserer seg i forhold til en slik "støy"-orientert innfalsvinkel til musikkulturer, hvor den høylytte artikuleringen av motstand betones på bekostning av musikkulturer hvor det estetiske uttrykket er relativt sett mer dempet.

⁸⁷ Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style.*, s. 90

3. Metode

For å best å kunne svare på problemstillingen jeg presenterte i innledningen har jeg valgt følgende metodiske fremgangsmåte. Gjennom semiotisk analyse av mediale fremstillinger av dansebandkultur identifiserer jeg de mest sentrale verdi- og identitetskonstruksjonene. Dette er min inngang til å forstå hvilke identitetskonstruksjoner som er virksomme innenfor dansebandkultur og hvilke verdier som kjennetegner denne kulturen. De mediale fremstillingene har også gjennomgående estetiske kjennetegn. Gjennom nærlesning identifiserer jeg disse kjennetegnene og analyserer dem siden ut i fra et kultursosiologisk perspektiv. På denne måten setter jeg dansebandkulturens estetiske kjennetegn inn i sosial kontekst. Til slutt settes verdi- og identitetskonstruksjonene i sammenheng med estetisk praksis, for å på denne måten vise hvordan dansebandkultur er preget av homologi mellom sosial struktur og stil.

Den diskursteoretiske tilnærmingen er helt vesentlig i forhold til min problemstilling fordi at den tydeliggjør tekstens forbindelse til konkret sosial virkelighet. Diskursene som fremtrer på tekstnivå, både reflekterer og produserer sosial virkelighet. På denne måten blir diskursteorien den metodiske garantien for at jeg gjennom analyse av mediale fremstillinger av dansebandkultur også kan si noe om den sosiale virkeligheten som kjennetegner dansebandkultur. Samtidig som diskursteorien utgjør det teoretiske fundamentet for analysen, bruker jeg semiotisk analyse som metode i selve nærlesningen av tekstene.

Gjennom semiotisk metode leser og tolker jeg tegnstrukturene i tekstene som er objektene for min analyse. Tekstene er betydningsfulle i bokstavlig forstand, som i *fulle av betydning*; og derfor er disse objekter for min analyse. Semiotisk analyse er det metodiske redskapet for å hente ut denne betydningen, og diskursteorien utgjør den metodologiske bakgrunnen. I så måte springer den semiotiske analysen ut av diskursteorien. Diskursbegrepet er sentralt gjennom hele analysen, mens semiotikken tilbyr de metodiske verktøyene som trengs for å identifisere diskursive formasjoner på tekstnivå og de estetiske kjennetegnene ved de spesifikke tekstene.

Tekstanalyse

Fremgangsmåten i analysen av både sangtekst, CD-cover og DVD er i all hovedsak den samme. Først identifiseres tekstens ulike tegn på denotativt nivå, for således å gripe an tekstens primære betydning. Deretter identifiseres tekstens sekundære betydning, gjennom tolkning av de samme tegnene på konnotativt nivå. For at teksten skal kunne gi relevant informasjon er det en forutsetning at man identifiserer hvilke tegn som er viktige i forhold til det jeg som forsker ønsker å finne svar på. Når for eksempel Ole Ivars avbildes på CD'cover, vil bandets positur, eller hvordan de henvender seg til kamera, i seg selv være et viktig tegn fordi at det avgir informasjon om hvilket forhold det er mellom utøver og publikum. Tolkingsprosessen innebærer at de enkelte tegnene kontinuerlig ses i lys av tekstens helhet. Slik sett er det enkelte tegnets mening kontekstavhengig. Videre er identifiseringen av metaforer, metonymer og symboler i de ulike tekstene viktig,

Tekstutvalg

For å begrense teksttilfanget i oppgaven har jeg valgt å utelukkende benytte meg av tekstmaterial produsert av og om Ole Ivars. Bandet Ole Ivars er valgt som kasusstudie av flere grunner. Den viktigste årsaken er at Ole Ivars fremstår som en typisk representant for dansebandsjangeren, både i egenskap av stil, repertoar og tekstlig tematikk. De har i lengre tid vært Norges mest populære og mestselgende danseband, noe som igjen tyder på at de sjangermessig representerer danseband slik som dansebandkulturens publikum vil ha det. Videre har *Ole Ivars* vært virksomme som danseband i over førti år, og er således tradisjonsbærere av dansebandkultur.

Analysen er synkront innrettet i den forstand at jeg hovedsakelig ønsker å tegne et tidsbilde av hvordan dansebandkulturen fremstår i nåtid. Men for å få tilstrekkelig bredde i tekstutvalget har jeg valgt å også benytte meg av tekstmateriale som daterer noe tilbake i tid. Tekstutvalget i analysen består av tekstene fra syv av Ole Ivars utgivelser, utgitt mellom 1986 og 2005, som til sammen utgjør hundre og fem tekster. I tillegg består utvalget av tolv cd-omslag fra samme periode, samt DVD'en *Historien om Ole Ivars* fra 2002. Ved å velge tre forskjellige typer tekstuttrykk blir det større bredde i tekstutvalget, og dermed mulighet til undersøke i hvilken grad de samme verdi- og identitetskonstruksjonene er gjennomgående for hele tekstutvalget, samt hvorvidt tekstutvalget kjennetegnes av gjennomgående estetiske

trekk. For å få oversikt over hvilke verdi- og identitetskonstruksjoner som er typiske for Ole Ivars tekster har jeg først lest gjennom hele tekstutvalget. I neste omgang har jeg valgt ut de tekstene hvor disse konstruksjonene kommer tydeligst til uttrykk, og gjennom tekstanalyse vist *hvordan* de kommer til uttrykk. Den samme fremgangsmåten har jeg valgt i forhold til analysen av cd-omslag. I DVD'en har jeg i hovedsak valgt å fokusere på intervjudelen, da nettopp portrettintervju med bandmedlemmene er en presentasjonsform hvor det bevisst konstrueres bestemte verdier og identiteter.

Konsertopptakene, fremstillingen av Ole Ivars tidlige historie, og opptakene fra turnéliv, som utgjør de andre delene på DVD'en, har jeg ikke brukt som analysemateriale i direkte forstand, men som bakgrunnmateriale. For å gi ytterligere bakgrunn har jeg intervjuet William Kristoffersen i Ole Ivars og selv vært deltagende observatør på dansebandgalla.

Metodiske begrensninger

Den kvalitative tilnærming jeg anvender i møtet med dansebandkultur har flere begrensninger. Den innebærer begrensninger for *hva* jeg kan si om dansebandkultur generelt, og med hvilken *sikkerhet* jeg kan si det. For det første innebærer den kvalitative metoden problemer i forhold til generalisering. Funnene jeg har gjort gjennom analyse av spesifikke Ole Ivars tekster må ikke nødvendigvis være gjeldene for dansebandkultur generelt. Like fullt er det en relativt høy grad av sannsynlighet for at diskursene som identifiseres gjennom min kasusstudie er diskurser som også reflekterer dansebandkultur generelt. Om for eksempel kjønnsdiskursen som fremtrer i Ole Ivars sangtekster er identisk med kjønnsdiskursen slik den fremtrer i sangtekstene til andre danseband, er ut ifra mitt analysegrunnlag umulig å si. Men det er høy sannsynlighet for at de ulike bandenes sangtekster i vesentlighet kjennetegnes av diskursive likheter.

Subjektiviteten, som kjennetegner kvalitativ metode, innebærer også metodiske utfordringer i forhold til vitenskapelige idealer om reliabilitet, validitet og generaliserbarhet. Troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet foreslås av sosiologen Tove Thagaard som alternative kvalitetskrav til kvalitativ metode.⁸⁸ Bak disse kravene ligger en premiss om at kvalitative studier ikke hevder å skulle analysere en objektiv virkelighet eller finne en objektiv sannhet. Mine analyser av dansebandkultur må snarere forstås som sannsynliggjorte

⁸⁸ Thagaard, T. (1998), *Systematikk og innlevelse*, s 169

fortolkninger. Det er i møtet mellom meg som forsker og dansebandkulturens tekstuttrykk at mening konstrueres. Gjennom sammenstilling av teori, beslektet forskning og metode søker jeg å gi mine fortolkninger troverdighet og sannsynlighet. På samme tid har jeg forsøkt å tydeliggjøre den metodiske fremgangsmåten i undersøkelsen, for å på denne måten åpne for større grad av etterprøvbarehet.

Også den diskursteoretiske tilnærmingen innebærer potensielle begrensninger med hensyn til validitet. Hele analysen min hviler på den grunnforutsetningen at tekst reflekterer virkelighet, og omvendt. Tekstlige uttrykk er likevel bare en av flere mulige innganger for å forstå verdi- identitetsdannelse innenfor dansebandkulturen. En antropolog for eksempel, ville kanskje hevdet at tekst i seg selv ikke er tilstrekkelig som analysemateriale når identitet og verdier skal undersøkes, og at forskeren for å få en mer direkte tilgang til disse størrelsene burde anvende seg av feltarbeid som metode. Hadde oppgavens rammer tillatt det kunne slik sett etnografiske undersøkelser blant dansebandkulturens medlemmer validert, avkrefte, eller mest sannsynlig justert de funnene jeg har gjort gjennom tekstanalyse.

4. Tekstanalyse

Sangtekst

”Fem mann i et danseband”: kollektiviteten, anstendighet og feiring

”Fem mann i et danseband” er skrevet av William Kristoffersen og kom første gang ut på LP'en *Jubileum*⁸⁹. Samme året ble den også nummer én på *Norsktoppen*. Det har i ettertiden blitt spilt inn en rekke coverversjoner av sangen deriblant av Lasse Johansens Orkester. Sangen går i svingrytme og inneholder kun ett tekstvers til fordel for hyppigere gjentakelse av refrenget. I ”Fem mann i et danseband” kommer noen av dansebandkulturens kjerneverdier tydelig til uttrykk. Ikke bare kommer kjerneverdier som kollektiviteten, anstendighet og feiring implisitt til uttrykk, disse verdiene blir i teksten også bevisst artikulert. I så måte kan teksten nærmest leses som en danseband-verdierklæring. Tematisk sett handler teksten om dansebandet selv, dets publikum og forholdet mellom band og publikum. Sangteksten er metatekstuell i den forstand at den i all hovedsak tematiserer konsertsituasjonen og musikken i seg selv.

Sangen åpner med refrenget:

Vi er fem mann i et danseband

Nok en kveld skal vi stå på

Nok en kveld skal dansen gå,

For nye venner

Det har gått et år, det var i fjor vår

⁸⁹ Ole Ivars (1986) *Jubileum* (CD)

At vi kjørte samme vei

For å spille litt for deg

Og de du kjenner

Henvendelsesformen i teksten er personlig og direkte, noe vi kan lese ut i fra strofene ”Vi er fem mann..”, ”..spille litt for *deg*”, ”Og de *du* kjenner”. På den ene siden tematiseres dansebandmusikerne selv og på den andre siden tematiseres publikum. Samtidig søker den personlige og direkte henvendelsesformen å skape nærhet mellom musikere og publikum, som igjen forenes i den umiddelbare og konkrete konsertkonteksten. Publikum omtales i teksten som ”venner” som ytterligere forsterker tendensen til nærhet mellom utøver og publikum. På samme vis artikuleres dansebandkulturens sosiale og kollektive trekk - dansebandtilstillingen blir vellykket fordi musikere og publikum engasjerer seg i hverandre og sammen skaper den teksten som er dansebandtilstillingen.

Vers:

Hver lørdag du har fri

Men det har ikke vi

Og nå har vi kjørt tjue mil igjen

Men er du fornøyd og gla'

Da liker vi oss bra

Og vi ønsker å få ha deg som vår venn

Nærheten mellom utøver og publikum, og kollektiviteten som uttrykkes i refrenget forsterkes ytterligere i verset hvor det igjen benyttes en personlig og inkluderende henvendelsesform. Et annet tema som kommer frem i verset er forholdet mellom helg og arbeid. Når publikummet

har fri på lørdagen er musikerne på jobb. De har til og med kjørt tjue mil. Slik sett iscenesetter teksten både musikerne og publikum som ”skikkelige arbeidsfolk”, noe som igjen minsker avstanden dem i mellom. Dermed motsetter dansebandmusikeren seg idealene innefor rocken eller den tradisjonelle høykulturen hvor utøverne gjerne inntar den mer romantiske rollen som rockestjerne eller kunstner. I stedet for iscenesetter dansebandmusikerne seg selv som vanlig arbeidende, hvor arbeidets hensikt er å gi publikum det de fortjener etter en uke på jobb. Helg/arbeid tematikken reflekterer et tradisjonelt arbeidsmønster hvor man går på jobb i uken og har fri i helgen.

I verset kommer det frem at formålet med konserten er at publikum blir ”..fornøyd og gla”. Ordvalget her er betegnende for dansebandsjangeren. Innenfor rockesjangeren ville man kanskje i stedet for brukt adjektiv som for eksempel ”..vill og gal” og på den måten synliggjort den hedonistiske impulsen som er en del av den tradisjonelle rockediskursen. I dansebandtekstene oppfordres det ikke til overskridelse og villskap men heller til munterhet og trivsel. I Dansebandkulturen er det ikke hedonismen men tvert i mot anstendigheten som er idealet. I så måte kan man si at dansebandkultur er preget av hva vi kan kalle en anstendighetsdiskurs - det handler om skikkelige arbeidsfolk som bruker lørdagskvelden til å hygge seg på dans.

Teksten må også forstås i lys av konteksten den blir fremført i. Dansebandmusikk generelt må i stor grad kunne karakteriseres som bruksmusikk, i den forstand at den blir skrevet og spilt med tanke på et dansende publikum. I tilfellet ”Fem mann i et danseband” danser publikum til en sang som tekstmessig direkte omhandler dem selv og konsertsituasjonen de i øyeblikket befinner seg i. Teksten fungerer nesten som en direktekommentar til dansetilstelningen. I et identitetsperspektiv er dette interessant. For Simon Frith handler musikk først og fremst om konstruksjon av identitet, hvor subjektets forestilling om seg selv kommer til live i møte med musikken, og der musikken både produserer og reflekterer identitet.⁹⁰ ”Fem mann i et danseband” kan i så måte ses som en intensivert utgave av denne identitetsprosessen, der publikum danser til fortellingen om seg selv. Slik sett ikke bare bekrefter teksten dansebandidentitet, den feirer også denne identiteten.

⁹⁰ Frith, S. (1996) “Music and Identity”

”Født på solsida ta livet”: svingende hverdagsmoralisme og humør

Der mange dansebandtekster tematiserer fest, tematiserer også mange av tekstene eksplisitt festens motsetning: hverdagen. Det hverdagslige i Ole Ivars-tekstene er gjerne problemorientert; det dreier seg om hverdagens små og store praktiske problem. Et tilleggsmoment i tekstene som tematiserer hverdagen er at de også presenterer en moral, eller en ”livsvisdom”, som skal fungere som ”løsning” på hverdagens problem. I de to første versene av ”Født på solsida ta livet”, hentet fra albumet *Vi tar det tel manda'n*⁹¹, er fokuset rettet mot problem som dårlig søvn, problemer med bilen etc.;

*Du kan ha litt vondt i kroppen
du kan henge litt med leppa,
kanskje sov du litt for dårlig nå i natt.
Tenker fremdeles på floppen,
som du gjorde og blir deppa,
du har dårlig tid, det snør og det er glatt.*

*Forrige uke røk bilen,
Du fekk nok en kreditor,
Litt krise for budsjettet,
for regninga ble stor,
og i kveld så er det møte,
i ditt eget borettslag,
der vet du, det blir ganske hett i dag*

Her ser vi at det i utgangspunktet ikke er de store eksistensielle, moralske eller politiske problem som beskrives, slik tradisjonelle høykulturelle uttrykk pretenderer mot, men hverdagens små og store praktiske problem. Gjennom beskrivelsen av høyst dagligdagse og konkrete problem som ”folk flest” kan kjenne seg igjen i, tydeliggjør også teksten dansebandkulturens inkluderende og kollektive impuls. Der versene utelukkende beskriver, kommer det et klart normativt element frem i refrenget:

⁹¹ Ole Ivars (2001) *Vi tar det tel manda'n* (CD)

*Detta her er sjølve livet, detta her er livet ditt,
detta her er sjølve livet, og det ligne litt på mitt,
vi to er født på solsida, vi er født på solsida,
tenk på det i morra, kanskje du bør smile litt.*

I refrenget får vi beskjed om at det er slik livet er og at vi *bør* være fornøyd med det, og inneforstått klage mindre. Tonen er her personlig ("vi to", "mitt/ditt"), noe som også understreker dansebandsjangerens typiske kollektive trekk: vi er alle i samme båt. Teksten har et tydelig *budskap* som kanskje kan sammenfattes som "vær fornøyd med det du har". Innholdsmessig er dette et budskap som går igjen i mange av Ole Ivars tekster. Født på solsida ta livet er typisk for dette aspektet ved Ole Ivars tekstunivers ved at teksten i utgangspunktet er problemorientert og hvor problemene i all hovedsak er av hverdagslig og praktisk art. Videre gis disse problemene "løsning" gjennom at det i teksten insisteres på at "vi to er født på solsida". De to siste versene ligner de to første, med den forskjellen at det humoristiske, eller humørfylte kommer tydeligere frem:

*Den forbanna gamle tv'n,
svikta midt i fotballkampen,
både du og tv-skjermen gikk i svart,
og da nabo'n laga leven,
tok forsvar for pøbelslampen
ta en sønn, da ble det tala hardt.*

*Du har tenkt litt og angre,
at du kalt'n psykopat,
at'n bare var en snylter,
kun arbes'sky og lat,
men når sønn hass plaga sønn din,
og raserte sykker'n hass,
da var det kanskje greit og helt tel pass.*

De to siste versene har et tydelig humoristisk innslag, som for eksempel representeres ved bruk av skjemteord som "pøbelslampen" og bevisste overdrivelser som at en kalte naboen for en "psykopat". Humoren som kommer til uttrykk er ikke uvesentlig. Hverdagen skal ikke

problematiseres i en slik grad at det bikker over i alvor og tungsinn. Dansebandmusikk handler i stor grad om musikk som skal danses til på fest, hvor det ikke er plass til et slikt alvor. På dans skal man kose seg, og det gjør man kanskje nettopp ved å distansere seg fra hverdagen. Født på solsida ta livet går typisk nok i en uptempo svingtakt. Med andre ord tas her hverdagen og tilhørende moralske betraktninger inn i konteksten av fest og dans. Selv om hverdagen som presenteres er full av stress og irritasjon, og de moralske rådene oppriktige og direkte, ”svinger” det av teksten når man ser den i sin performative og reseptive kontekst. Nettopp humøret og dansevennligheten, uavhengig av tekstens grad av alvor, er en av dansebandsjangerens betegnende egenskaper.

”Den gamle låven”; livslang kjærlighet, ungdomsminner og svunnen bygdeidyll

I ”Den gamle låven”, opprinnelig fra albumet *Spellemannsblod*⁹² kommer noen av dansebandsjangerens typiske verdier tydelig til uttrykk. Tematisk sett handler sangen om det gamle paret som oppsøker den gamle låven, hvor de hadde sitt aller første kyss, og hvor de i sin alderdom nå gjenopplever sin ungdoms forelskelse. Med henvisninger til ”Sommeren førtini, i deres ungdomstid” henvender nok sangen seg i første omgang til dansebandkulturens eldre medlemmer, men er likevel typisk for kulturen i sin helhet, gjennom sin nostalgiske omgang med fortid og ungdomskjærlighet.

Vers 1

*De går arm i arm, i den lyse natten
Hun er like varm som da hun var atten
Her på samme sti gikk de med hverandre
Sommeren førtini, i deres ungdomstid*

Vers 2

*Det var juninatt, og de mines begge to
deres første kyss på en gammel låvebro
Det var der og da han vant hennes hjerte
da hun ga sitt ja til den hun ville ha*

⁹² Ole Ivars (1993) *Spellemannsblod* (CD)

Teksten kan først og fremst leses som en hyllest til den livslange kjærligheten mellom mann og kvinne. I versets to første linjer blir det poengtert at kjærligheten selv i alderdommen er ”nesten like het som da de var atten”. Den livslange kjærligheten er på ingen måte noen umulighet. Hyllesten av det livslange heterofile parforholdet er et gjennomgangstema i hele teksten, men blir tydeligst artikulert i siste vers:

*Gammel kjærlighet blir som ny i natten
nesten like het som da de var atten
de har delt et liv, delt på sorg og glede
felles livsarkiv gir krefter og ny giv*

I versets to siste linjer opphøyes den snarere til en norm; ikke bare er den livslange kjærligheten mulig, den gir også ”krefter og ny giv”. Slik sett føyer teksten seg også inn den mildt moraliserende tonen som mange av Ole Ivars tekster er skrevet i. Der man innenfor den musikalske tradisjonen innenfor bedehuskulturen, som geografisk og sosialt har mye til felles med dansebandkultur, ville uttrykket den livslange kjærligheten som et moralsk imperativ, er dette snarere en norm som man innenfor dansebandkulturen *oppmuntrer* til. Denne relativt sett mindre rigide holdningen til parforholdet og monogamiet forsterkes av at sangen går i svingtakt og skal danses til. I et kjønnsperspektiv er teksten typisk for dansebandtekster i at den iscenesetter mannen som aktiv og kvinnen som passiv; det var han som *vant* hennes hjerte, og det er hun som ”sa ja”.

Valget av en gammel låve som scene for dyrkingen av den livslange kjærligheten er ytterst betegnende for dansebandkulturens nostalgiske og romantiserende forhold til fortiden og til bygda. Fortiden, som i teksten helt klart gis positive assosiasjoner gjennom henvisninger til lyse juninetter og ungdomsforelskelse, knyttes i teksten opp til den gamle låven. Den gamle låven fungerer her som et symbol på en forgangen tid og kultur, som det med lengsel ses tilbake på. Den gamle låven symboliserer en hensvinnende landbrukskultur, samtidig som også bruken av låven som bakteppe for kjærlighetstemaet har klare geografiske konnotasjoner som knytter dansebandkultur til det rurale Norge, til bygda. Låvens funksjon som symbol for tapt men kjær bygdekultur forsterkes ytterligere av at låven tradisjonelt sett, før samfunnshusenes og folkeparkenes tid, ble brukt som lokale for dans og fest i bygde-

Norge. Begrepet ”låvedans”, eller på svensk ”logedans”, henspiller til denne nå utdøende formen for kulturpraksis.

Ref:

Kjærligheten blomstrer som før

i natt på samme sted

ingen bryr seg om hva de gjør

alt er ro og fred

Og de følger sin tradisjon

i juni hvert år

går de for å se om den gamle låven står

I refrenget kommer dansebandkulturens iboende nostalgiske eller lengtende impuls klart til uttrykk. Her får minnene om det kjære og det forgangne fritt spillerom, minnene blir gitt sin egen verdi, og er et poeng i seg selv. Gjennom å romantisere sin fortid bekrefter også deltakerene i dansebandkulturen seg selv og sin egen identitet. På samme måte oppsøker paret i teksten den gamle låven ”i juni hvert år” hvor de ”i ro og fred” kan dyrke minnet om sin ungdoms forelskelse. Denne dyrkingen av fortiden har klare likhetstrekk med ”idylldiktningen” som Karin Strand holder frem som betegnende for den svenske schlagertradisjonen.⁹³

Som en del av et identitetsprosjekt er ungdomsforelskelsen eller ”det første kysset” her et sentralt element i prosjektets ”formative” ungdomsfase, eller kanskje til og med identitetsprosjektets formative øyeblikk, med dansebandmusikk som soundtrack. I dansebandkulturen er den livslange kjærligheten normgivende, hvor det første kysset/ungdomsforelskelsen representerer et skjellsettende omdreiningspunkt. Det er dette øyeblikket ”Den gamle låven” både feirer og forsøksvis gjenoppliver. Denne bekreftelsen av identitetskonstruksjon har både en individuell og en kollektiv dimensjon. På individnivå bekrefter teksten den enkeltes forestilling om seg selv, samtidig som denne bekreftelsen skjer på et dansegulv sammen med en gruppe som deler samme forestilling.

Tematiseringen av rosenrød fortid kunne potensielt blitt lest som motstand til modernitetsprosesser som urbanisering og rasjonalisering. Men, typisk nok for den gjennomgående konservative men apolitiske dansebandsjangeren, så kommer motvilje til

⁹³ Strand, K. (2003) *Känsliga Bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*

slike prosesser heller til uttrykk som nostalgi og svermeri for fortiden, snarere enn som artikulert motstand.

”Du gir drømmene mening”: Den romantiske kjærligheten, paradiset på jord og den ventende kvinnen

Den romantiske kjærligheten er et sentralt motiv i Ole Ivars tekstunivers og innenfor dansebandsjangeren generelt. Som fremhevet i tidligere analyseeksempel er det livslange og heterofile parforholdet som hylles når kjærligheten tematiseres. I så måte er ”Du gir drømmene mening” ikke noe unntak. Men der for eksempel ”Den gamle låven”, som er hentet fra albumet *Spellemannsblod*⁹⁴ tematiserer kjærligheten med et tilbakeskuende blikk, hvor fortiden, bygda og ungdomsforelskelsen blir feiret i svingtakt, er ”Du gir drømmene mening” et typisk eksempel på den delen av dansebandrepertoaret som i svulmende baladeformat tematiserer kjærligheten i seg selv. Her snakker vi om Kjærligheten med stor K, hvor kjærligheten blir tematisert som en semireligiøs eller nærmest metafysisk størrelse.

*Hver gang som du ser på meg, så sier dine øyne
de ord du hittil aldri har sagt
Men så lenge som ditt blikk røper det du ville si
da venter jeg, jeg har nok av tid
Det finns ord man ikke strør omkring seg til alle langs sin vei
og jeg håper at du har gjemt til meg
Så du er nær, jeg venter ikke mer*

Den lengtende impulsen, som kjennetegner mange dansebandtekster, er i første verset tydelig tilstede. Men i stedet for fortidens bygdeidyll eller fordums ungdomsforelskelse, er det her øyeblikkets lengsel etter sin kjære som i høystemte ordelag besynges. Her er det den romantiske kjærligheten som står i fokus. Den romantiske kjærligheten står i kontrast til det som Karin Strand kaller ”pasjonskjærligheten” hvor den fysiske tiltrekningen mellom mann og kvinne i langt større grad blir tematisert.⁹⁵ I ”Du gir drømmene mening” benevnes kvinnen, kjærlighetens objekt, som ”du” eller i egenskap av hennes ”øyne” eller hennes

⁹⁴ Ole Ivars (1993) *Spellemannsblod* (CD)

⁹⁵ Strand, K., (2003) *Känsliga Bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*

”blikk”. Her er det ikke plass til hentydninger av mer erotisk karakter. Det er den ”rene” og opphøyde kjærligheten som dyrkes. På den ene siden kan dette forstås i tråd med idealet om anstendighet innenfor dansebandkulturen, slik jeg argumenterte for i analysen av ”Fem mann i et danseband”. På den andre siden kan teksten forstås i et kvasireligiøst perspektiv hvor den livslange kjærligheten mellom mann og kvinne opphøyes til livets store mål.

I refrenget blir denne religiøse undertonen forsterket:

Ref:

*Du gir drømmene mening, du gir tankene svar
i en herlig forening er du drømmen jeg bar
Du gir hverdagen farger som jeg aldri før så
hvis drømmer kan vinnes vil jeg vinne nå*

Her ser vi at det er kvinnen (”du”) som er svaret på mannens søken. Refrenget har klare konnotasjoner til lavkirkelig lovsang, hvor subjektet søker eksistensiell mening og finner den i Gud. I siste verset forsterkes denne tendensen ytterligere;

*Når jeg holder din hånd, så kan jeg føle varmen
og jeg kan kjenne pulsen din slå
Du er himmel, du er jord, du er livet, du er alt
og jeg er nær det målet jeg vil nå
Jeg kan aldri helt beskrive mine følelser med ord
men jeg vet hva jeg vil, og jeg tror
tror på det som jeg kan se i dine vakre øyne
Jeg vil ha deg, du velger tid og sted*

Tredje tekstlinje ”Du er himmel, du er jord, du er livet, du er alt” kunne vært hentet fra en hvilken som helst lovsang. Forskjellen er at det er kvinnen, ikke Gud, som besynges. Videre gjøres kvinnen til objekt for mannens ”tro”: ”og jeg tror, tror på det som jeg kan se i dine vakre øyne”. Om ikke Kjærligheten fullt og helt har erstattet Gud som meningsgarantist i dansebanduniverset, så viser i hvert fall dansebandsjangerens mange høystemte kjærlighetssanger at den livslange, romantiske kjærligheten står som et helt sentralt ideal innenfor dansebandkulturen.

Dansebandsjangerens kjærlighetsballader er også interessante i et kjønnsperspektiv, da de alltid tematiserer forholdet mellom mann og kvinne. Med noen få unntak er dansebandvokalistene utelukkende menn, noe som igjen tydeliggjør at kjærligheten innenfor dansebandsjangeren i all hovedsak blir sett i et mannspektiv. I ”Du gir drømmene mening” iscenesettes mannen som den aktive og kvinnen som den passive. Kvinnens rolle er som passivt objekt for et aktivt og handlende mannlige subjekt. Mannen inntar her ikke en aggressiv rolle som ”jegeren” eller ”forføreren”. Rollen er heller lengtende og svermerisk, noe som igjen samsvarer med den romantiske kjærlighetsdiskursen som kommer til uttrykk i teksten. Kvinnen på sin side er passiv, men er den som til syvende og sist bestemmer når hun vil gi seg over til mannen. Kvinnens status som objekt blir understreket av at hun refereres til ved hennes ”vakre øyne” og hennes ”blikk”. I teksten har hun ikke noe handlingsrom utover det å endelig kunne gi seg hen til mannen.

CD-cover

Vi tar det tel manda'n: fest og hverdag, bygderomantikk og utopi, mannefelleskap og popnostalgi

Verdiene og livsanskuelsen som kommer til uttrykk gjennom Ole Ivars platecover reflekterer i stor grad verdiene som kommer til uttrykk i sangtekstene. I likhet med tekstene hvor et sett med tema dominerer, går det i coverene igjen et tilsvarende sett med visuelle tema. Coveret til albumet *Vi tar det tel manda'* er typisk for Ole Ivars visuelle uttrykk, både i forhold til tematikk og implisitte verdier og livsanskuelse. På det denotative nivået gir fremsidecoveret til *”Vi tar det tel manda'n* et typisk eksempel på dansebandenes visuelle tematikk. Her ser vi seks menn, alle over femti, kledd til fest. De sitter oppløst langs et gjerde i ryddig, men uformel positur, alle smiler muntert med fast blikk inn i kameranlinen. I bakgrunnen ser vi grønne jorder og grønne skogsåser. Ole Ivars-logoen preger den øvre delen av bildet, i gullfargede font, mens albumtittelen inntar en litt mer beskjeden plass, i mer diskrete hvite font.



Forsidecover: "Vi tar det tel manda'n"⁹⁶

Fest og hverdag

Bandmedlemmenes positur, bekledding og ansiktsuttrykk avgir også informasjon om hvilke verdier som dominerer innenfor dansebandkulturen. For det første ser vi på coveret hvordan Ole Ivars ønsker å fremstå, og for det andre sier coveret mye om hvilket forhold bandet står i til sitt publikum. På den ene siden konnoterer bandmedlemmenes festpregede bekledding og deres opplinete positur langs tregjerdet fest, og det vi kan kalle det ekstraordinære. I kraft av å være dansebandet som skal komme og lage fest for sitt publikum er de "stjerner". På den andre siden søker coverportrettet å gi inntrykk av et band hvor medlemmene er helt vanlige mennesker, som til tross for sitt virke som artister deler de samme gledene og bekymringene som alle andre. Tittelteksten "Vi tar det til manda'n" som er plassert rett mellom Ole Ivarslogoen og hodene på bandmedlemmene forankrer denne tolkningen av bildet. Tittelen fungerer som en meddelelse til publikum om at også bandet, i likhet med publikum, må vende tilbake til hverdagen. Slik sett fungerer "mandag" metonymisk og betegner uken og hverdagen i sin helhet. Mandagen må ses i kontrast til dansebandsjangerens gjentakende bruk

⁹⁶ Ole Ivars (2005) *Vi tar det tel manda'n* (CD)

av ”lørdag” som metonym for hverdagens motsetning, helgen og festen. Den åpne munterheten som preger Ole Ivars på bildet gir inntrykk av bandmedlemmene som hyggelige og liketil mennesker, samtidig som den også reflekterer stemningen som råder på dansetilstelninger. I så måte tematiserer coveret motsetningen mellom fest og hverdag, hvor det gis inntrykk av at Ole Ivars egen virkelighet på samme måte også er preget av denne motsetningen. Forholdet mellom bandlogoen på coveret og tittelteksten er også betegnende for dansebandens tematisering av forholdet mellom fest og hverdag. Der tittelteksten er skrevet i dagligdags dialekt, i diskre hvite fonter, er bandlogoen gullfarget og trykket i langt mer sirlige og skjønnskriptpregede fonter. Bandlogoen konnoterer her det ekstraordinære og feststemte mens titteltekst i kontrast både artikulere og konnoterer det hverdagslige.

Bandmedlemmenes ”vanlighet” og liketilhøet forsterkes av hvordan de på coveret henvender seg til publikum. Som i tekstene, hvor henvendelsesformen er ”du”/ ”deg”/”dere”, er henvendelsesformen på coveret rettet direkte og personlig mot sitt publikum. Samtlige bandmedlemmer ser muntert, åpent og fortrolig inn i kameralinsen og henvender seg på denne måten direkte til sitt publikum. Coveret inviterer til identifikasjon og til engasjement med teksten, hvor skillet mellom utøver og publikum minimaliseres. Når de med tittelteksten sier ”Vi tar det tel manda’n” så omfatter ”vi” ikke bare bandet selv, men også publikum. Her er alle i samme båt. Likeledes er tittelteksten skrevet på dialekt og i hverdagslig og uformell tone noe som igjen minimaliserer distansen mellom utøver og publikum.

Motsetningen mellom fest og hverdag gjentas og forsterkes i bildene som supplerer tekstene i cd-coveret. Her blir hver enkelt av bandmedlemmene viet en dobbelside hvor de presenteres gjennom et stort og et lite bilde. Det store bildet er et nærbilde av bandmedlemmet i samme positur, ansiktsuttrykk og bekledning som på fremsidebildet, mens det lille bildet er av samme medlemmet på jobb i studioet ikledd helt ordinært hverdagstøy. Gjennom bildene i coverheftet forsterkes også den direkte henvendelsesformen. Der publikum på fremsiden av coveret ”blir kjent” med bandet i sin helhet, blir de introdusert for hvert enkelt medlem inne i coverheftet. Henvendelsesformen blir her enda mer personlig, på grensen til det intime, gjennom nærbildemoduset som bildene av de enkelte medlemmene er tatt i.

Fest-/hverdagstematikken er den mest fremtredende tematikken i coverdesignet, men med unntak av bildene fra coverheftet som viser Ole Ivars medlemmene i studio er bakgrunnen for samtlige andre motiv natur- og bygdelandskap. På fremsidefotografiet er Ole Ivars fotografert med grønt landbruk og skogholdt som bakgrunn. Slik forankrer Ole Ivars seg selv innenfor det rurale Norge og innenfor bygdekulturen. Denne tendensen forsterkes ytterligere av natur- og bygdemotivene i coverheftet. Her får natur- og bygdeidyllen fritt

spillerom. Idyllen forsterkes gjennom bildene av rødgledende solnedganger over vannet, høstløvets fargespill langs motorveien samt regnbue over gårdsbruk.

Bygderomantikk og utopi

I fotografiet som preger selve innsiden av plastcoveret fremtrer bygderomantikken i intensivert utgave. I forgrunnen ser vi et gammelt gårdsbruk i tre, bygget i tradisjonell stil opplyst av det som ser ut som kveldsol. Bakgrunnen er skogskledde dalsider, som strekker seg ut i horisonten. Over himmelen strekker det seg en fargesterk regnbue som ender i den ene dalsiden. Ikke bare har bildet klare bygderomantiske konnotasjoner men det konnoterer også nasjonalromantikk. Fotografiet slik sett mange trekk til felles med de typiske bilde- motivene fra tiden med nasjonsbygging som for eksempel malerier av Adolph Tidemann, Hans Gude og August Dahl som alle malte motiver som kombinerte tradisjonell gårdsdrift med storslått natur. Fjellgården som preger forgrunnen i bildet fungerer symbolsk med henvisning til bygda, norskhet og stolt fortid. I nasjonalromantikken var nettopp denne kretsen av symbolverdier helt sentral.

Natur- og bygderomantikken har også klare utopistiske trekk. Disse trekkene kommer tydeligst frem i motivet på innsiden av plastcoveret hvor blikket dras mot skybruddet i horisonten og hvor regnbuen danner rammen for bygdeidyllen. Regnbuen kan i seg selv ses som et symbol for det utopiske, hvor man gjennom overskridelse av den reelle virkeligheten kan finne ufattelig rikdom ved regnbuens ende. Utopien som kommer til uttrykk i dette bildet kan både forstås som en stemning og som en bestemt forestilling om hvordan ting burde vært. Stemningen kan i dette tilfellet beskrives som lengsel eller nostalgi. Objektene for lengselen er bygda, naturen og fortiden, som sammenvevd utgjør de viktigste bestanddelene i den utopien som kommer til uttrykk i fotografiet. I fotografiets helt nedre del er albumets titteltekst gjentatt, som det eneste verbale innslaget. Tittelteksten fungerer i på denne måten forankrende for lesningen av bildet i lys av utopi. For det første sier den noe om fra hvilken posisjon lengselen etter utopien rettes fra, nemlig mandagen og hverdagen. For det andre tydeliggjør den bildets utopiske dimensjon gjennom å minne om utopiens motsetning som også er hverdagen. Der man i sangtekstene til Ole Ivars finner kjærligheten i sublimert utgave, sublimeres naturen i coverdesignet. Naturen slik den fremstilles i coverformat blir gjort til gjenstand for det storslagne, mystiske og semireligiøse. Dramatiske og fargeintense

fotografier av skybrudd, regnbue og skyformasjoner med himmelen eller den uavbrutte horisonten som bakteppe gir eksempler på dette.



Fra coverheftet til "Vi tar det tel manda'n"

Mannefellesskap og popnostalgi

På det konnotative nivået gir fremsidebildet en rekke nøkler til å forstå dansebandsjangerens verdiunivers. At det er seks menn som er avbildet på coveret kan forstås på to måter. For det første peker dette valget av motiv mot dansebandenes utpregede homososiale trekk. Å være dansebandmusiker er hovedsakelig forbeholdt menn. I så måte fungerer motivet som et indeksikalsk tegn, hvor de seks avbildede mennene reflekterer en mannsdominert virkelighet utenfor bildet. Med unntak av et knippe artister, som Septimus og Jenny Jensen hvor vokalisten er kvinnelig, er dansebandene i all hovedsak sosiale sammensetninger dominert av menn. Utøversiden av dansebandkulturen er altså klart dominert av menn, mens publikum er sammensatt av begge kjønn. Denne mannsdominansen gjenspeiler seg for eksempel i kjønnsperspektivet i tekstene, som også tar utgangspunkt i mannens erfaringer.

For det andre refererer motivet intertekstuellet til tradisjonen innenfor platecover design hvor artistportrettet står sentralt. I følge populærmusikkforskerene Steve Jones og Martin Sorger ble artistportrettet, med direkte avbildning av artistene på forsiden av coveret, dominerende innenfor design av cover på midten av femtitallet.⁹⁷ Slik sett knytter portrettet av Ole Ivars bandet til femti- og sekstitalts-tradisjonen innenfor rockehistorien. Et blikk mot utviklingen til coverdesignet til The Beatles setter Ole Ivars cover i kultursosiologisk og kulturhistorisk relieff. I 1963 ga The Beatles ut sitt første album *Please please me*¹, hvor fremsidecoveret portretterer bandmedlemmene smilende i en tidstypisk trappeoppgang. I 1967 har The Beatles gjennomgått transformasjonen fra pikevennlig popprodukt til mer kunstnerisk ambisiøs rock, som gjenspeiler seg i coveret til *Sgt. Pepper* utgitt samme året. På *Sgt. Pepper* er det tradisjonelle artistportrettet erstattet med kunstferdig collage og en generelt mer abstrakt estetikk, hvor det mystifiserende fremdyrkes på bekostning av det oppklarende. Ole Ivars coverdesign, anno 2005, knytter tydelig an til Beatles og populærmusikkens tidlige fase. *Vi tar det tel manda'n* har tydelige likhetstrekk med covermotivet på *Please please me*, med den hovedforskjell at bakgrunnen til førstnevnte er grønt bygdelandskap, ikke den mer urbane trappeoppgangen. Ole Ivars gjenbruk av motivkretser som dominerte på tidlig sekstitall forsterker inntrykket av dansebandsjangeren som en typisk tilbakeskuende sjanger, hvor fortidens estetikk og verdier dyrkes, og hvor ungdomstiden en gang på sekstitallet utgjør en slags formativ fase.

I et kultursosiologisk lys er det også talende at Ole Ivars holder fast ved den coverestetikken som preget popmusikken før popmusikken fikk kunstneriske ambisjoner, og dermed hevet sin kulturelle legitimitet. Dansebandene ble ikke med da deler av popen på seksitallet foretok sin klassereise fra tilsynelatende uskyldig og masseprodusert underholdningsmusikk, assosiert med arbeiderklassekultur, til kunstnerisk ambisiøs og til dels problemorientert rock, som i større grad reflekterte den tradisjonelle middelklassens kunstideal. Nettopp *Sgt. Pepper* blir av populærmusikkforskeren Keith Negus identifisert som ikonisk for denne dreiningen innenfor popmusikken, hvor deler av popkulturen ble opphøyet til middelklassekultur.⁹⁸ Ole Ivars hadde riktignok en kort periode på begynnelsen av syttitallet hvor også deres cover var preget av tidstypisk hippieestetikk med lett psykedelia og flowerpower motiv, men allerede på midten av syttitallet var stilen igjen sentrert rundt sekstitallets artistportrett.

⁹⁷ Jones, s., Sorger, M. (1999, 2000) "Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design"

⁹⁸ Negus, K. (1996) *Popular music in theory: an introduction*

På cruise og tvers: Ferieidyll og utopi

Tematisk, grafisk og motivmessig har coveret til *På cruise og tvers*⁹⁹ mange likhetstrekk med coveret til *Vi tar det tel manda'n*. I denne analysen viser jeg hvordan tendensene som kom til uttrykk på *Vi tar det tel manda'n* forsterkes og tas i bokstavlig talt nye retninger på herværende cover. Motsetningen mellom fest og hverdag er fortsatt det sentrale temaet, men denne gang med ferie og syden som bakteppe. Albumet ble gitt ut i 1998, etter at Ole Ivars hadde hatt engasjement som artist på såkalt dansebandcruise til Karibien og U.S.A.

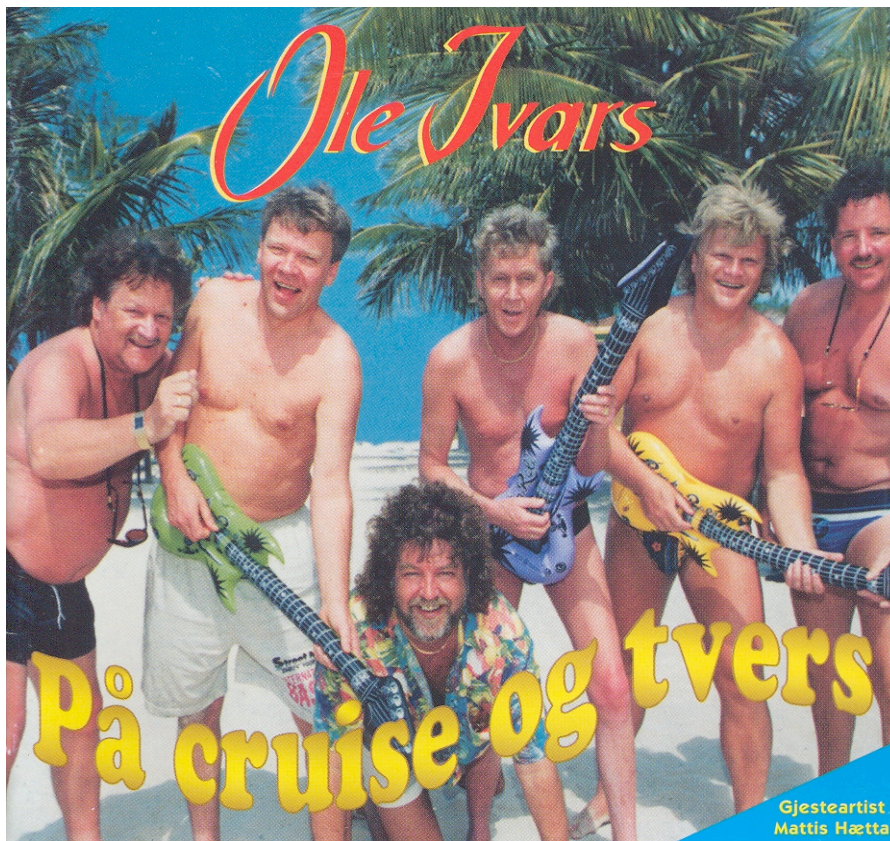
I forgrunnen av coverfotografiet ser vi Ole Ivars seks medlemmer oppstilt på en strand. Posituren er uformel og mindre ryddig en hva tilfellet var på *Vi tar det tel manda'n*. Det kan se ut som bandmedlemmene er i bevegelse da bilde ble tatt, og vokalisten Tore Halvorsen ligger på knærne. Samtlige ser mer eller mindre lattermilde rett inn i kameralinsen. I tillegg til oppblåsbare badegitarer har bandmedlemmene kun på seg badetøy. I bakgrunnen ser vi hvit sand som strekker seg ut i havet og grønne palmeblader. Ole Ivars-logoen er printet i relativt liten font, i rødt og gull, mens tittelteksten er printet i langt større font i gull.

Ferieidyll

Der coveret til *Vi tar det tel manda'n* tematiserte både hverdag og fest er fokuset her i større grad rettet mot fest alene. Festen utgjør altså igjen et hovedtema, men denne gangen er festen forskjøvet tidsmessig fra helg til ferie, og georafisk fra hjemlige trakter til syden. Bildet konnoterer feriestemming. I sammenligning med fremsidecoveret til *Vi tar det til manda'n* er posituren langt mer løssluppen og mindre kontrollert, dressene er tatt av til fordel for badetøy, vokalisten bryter den tradisjonelle og relativt sett ryddige dansebandformasjonen ved å ligge på knærne, og munterheten har bikket over i latter. De oppblåsbare gitarene, eller luftgitarene, forsterker konnotativt den spøkende stemningen. At bandmedlemmene er avbildet i badeshorts, uten de sedvanlige tuxedoene, bryter også med de andre coverne hvor fest/helg og

⁹⁹ Ole Ivars (1998) *På cruise og tvers* (CD)

ikke ferie/syden blir tematisert. På ferie er det litt andre regler som gjelder. En tydelig visuell eller verbal forankring av hverdagen som motstykke til fest og ferie uteblir.



Forsidecover til *På cruise og tvers*

Avbildingen av bandmedlemmene i bar overkropp er i seg selv interessant. Der bildet på den ene siden presenterer det vi her kan kalle "sydenidyll", med palmesus og hvite strender, bryter bandmedlemmenes litt tilårskommne kroppsform med den rene idyllen. Ole Ivars kroppsform kan i seg selv leses som et tegn. For det første konnoterer det "vanlighet" i motsetning til "pop-stjerne", hvor publikum blir invitert til identifikasjon selv om settingen er fjern og eksotisk. Innenfor de aller fleste andre musikk sjangrer ville en tilsvarende lite atletisk fremtoning vært gjenstand for kamuflering snarere enn fremvisning. Og for det andre konnoterer kroppsformen generasjon; Ole Ivars henvender seg til de "godt voksne".

Utopi

I likhet med *Vi tar det tel manda'n* har motivalgene i *På cruise og tvers* utopistiske trekk. Men der lengselen som kommer til uttrykk i *Vi tar det tel manda'n* rettes mot det lokale og det kjente og kjære, rettes lengselen her i mot det fjerne og eksotiske. I den grad albumet kan sies å ha noe helhetlig konsept, så utgjør eksotisme til en viss grad et forenende tema i utgivelsen. Et lite blikk mot låtrepertoaret på albumet viser at flere av låtene har geografisk fjerne reisemål som hovedtema. Åpningssporet og hitlåten "Samefolkets land", åpner med joiking og handler om lengselen ("je lengte dit") mot "midnattsol" og "vidda kledd i vinterskrud". I en streng forstand hører ikke tekstinnholdet i sangene til den visuelle analysen, men gir likevel verdifulle nøkler til å forstå coverets visuelle kode.

At det er lengsel etter det eksotiske som kommer til uttrykk i coverdesignet er ingen uproblematisk lesning. For det første er den visuelle tonen gjennomgående "tøysende", noe som går på bekostning av det alvorlige eller innstendigheten som lengsel ofte innebærer. For det andre bærer hele coveret til dels preg av reisebrosjyre eller sydenreklame. Samtidig som Ole Ivars her speiler drømmen om det fjerne og det eksotiske, hvor livet er lett, solen skinner og latteren sitter løst, selger de også drømmen om å dra på dansebandcruise i Karibien. Like fullt knytter coverdesignet tydelig an til dansebandkulturens typisk utopistiske trekk. I selve coverheftet blir for eksempel asurblått hav som møter himmelen i horisonten brukt som bakgrunnsmotiv for de trykte tekstene. Foruten å støtte opp om albumets cruisetema fungerer også havet som et symbol på det evige og det uutgrunnelige, noe som igjen gir fremstillingen av cruiset en mer drømmende og lengtende karakter.

Cruiset i seg selv kan ses som det fysiske rommet hvor drømmen om det fjerne og eksotiske kan iscenesettes. I en avgrenset tidsperiode er det da altså mulig å ta del i den idylliserte virkeligheten som cruiset tilbyr. Cruise og ferie kan ses som en forlengelse av dansetilstelning og helg, hvor cruiset og ferien i kraft av sin spatiale atskillelse fra hverdagen utgjør et rom hvor utopien kan iscenesettes i mer intensivt form. Motsetningen mellom hverdag og fest, virkeligheten og utopien, blir ikke bare opprettholdt, den blir også utvidet.

Representerer her cruiset en "scene" så markert atskilt fra hverdagen at hverdagens sosiale orden og normer slutter å gjelde? Er cruiset, slik det fremstilles gjennom coverdesignet, preget av det karnevalistiske, hvor den sosiale orden blir snudd på hodet? Det er lite som tyder på det. Fremsidecoveret kan med vokalist og frontfigur Tore Halvorsens halvt liggende positur kan riktignok sies å ha karnivalistiske trekk. I motsetning til den vanligvis respektfulle fremtreden som frontmann, iscenesetter han seg her i en positur som

mange vil forbinde med underdanighet eller mangel på verdighet. Men det som i all hovedsak preger coverdesignet er idyll. I stedet for sosiale forhold snudd på hodet ser vi i coverheftet bilde av et kyssende par langs skipsrekka, stemningsbilder fra buffeen etc. Tullet og tøysen, som muliggjøres av feriens avstand fra hverdagen, får derfor aldri noen alvorlig eller kritisk dimensjon, men forblir nettopp tull og tøys, med ferieidyll som bakteppe.

DVD

Intervjuer: Den myke machomannen, bygderomantikk og harmoni (bilen, hjemmet bygda og fortiden)

Intervjudelen av DVD'en *Historien om Ole Ivars*¹⁰⁰ består av seks enkeltintervju med hvert medlem av Ole Ivars. Vi blir således "kjent" med hvert enkelt medlem hvor fokuset er på det aktuelle medlemmets posisjon og historie i bandet, hans interesser og hans forhold til ektefelle og familie. Hvert intervju er supplert med innklippede kommentarer om den intervjuede fra andre bandmedlemmer, samt klipp med intervjuobjektet i sitt hjemmemiljø. Intervjuene er tilnærmet identiske med tanke på struktur og tematikk. I intervjuene fremstår også bandmedlemmene som forbløffende homogene i forholdt til verdier, bakgrunn og interesser. Hvorvidt disse intervjuene gir et realistisk bilde av de enkelte bandmedlemmene er i denne sammenhengen ikke det mest interessante. Det som er mer interessant er hvordan Ole Ivars har valgt å iscenesette seg selv, og hvilke trekk de velger å fremheve ved seg selv og sine liv. Gjennom intervjuene bedriver bandmedlemmene aktiv identitetskonstruksjon. I et diskursteoretisk perspektiv er disse identitetskonstruksjonene interessante fordi de kan ses både som reflekterende og som produktive i forhold til identitet blant medlemmene i dansebandkulturen generelt. I så måte fungerer identitetskonstruksjonene normerende samtidig som de på identitetsnivå også representerer idealkonstruksjoner.

Jeg tar i denne analysen utgangspunkt i intervjuet med Arild Engh, men refererer også til intervjuene med de andre bandmedlemmene. Intervjuet med Engh er eksemplifiserende både for intervjuenes narrative struktur, og for identiteten og verdiene som

¹⁰⁰ Ole Ivars (2002) *Historien om Ole Ivars* (DVD)

er gjennomgående for intervjuene. Intervjuet begynner med at de andre bandmedlemmene kort kommenterer trekk ved hans person, hvor gjennomgangstonen er at han er ”en glad gutt” og en ”humørspreder”. Deretter blir Engh intervjuet i sin egen stue, hvor han forteller om sin rolle som trommeslager i bandet. Så følger en sekvens hvor han først koser med katten sin før han følges ned i kjelleren hvor han viser frem jazzplatene sine og forteller om jazzinteressen sin. Denne sekvensen kuttet kontant og avløses av en scene ute på parkeringsplassen hvor han viser frem den nye kabrioleten sin og forteller om sin bilinteresse. Deretter følger en scene hvor han forteller om og viser bilder av barnebarna sine. Denne sekvensen følges av en ny sekvens der Engh forteller mer om sin bilinteresse mens han kjører gjennom jordbrukslandskap med sikte på Mjøsa. Ved bredden av Mjøsa, som Engh omtaler som ”den fineste plassen på jord”, forteller han om hvordan han i sin ungdom drømte om å jobbe som musiker på cruisebåt, og hvordan han pleide å leke langs Mjøsas bredder som barn. Intervjuet avsluttes med en scene fra kjøkkenet sammen med kona, hvor de har kake og kaffe og hvor kona forteller om at det til tider kan være vanskelig å ha en ektemann som er musiker, men at det går fint siden det er hans store lidenskap. Den samme narrative strukturen gjentar seg i alle intervjuene.

I et kjønnsperspektiv er intervjuet interessant da det presenterer seeren for en bestemt type maskulinitet, og indirekte også for en bestemt type kvinnelighet. Den maskuline identiteten som her blir iscenesatt vil jeg beskrive som ”den myke machomannen”. Samtidig som intervjuobjektet fremstår som en mann med tradisjonelle maskuline verdier og interesser, viser intervjuobjektet at han også har myke eller feminine sider. Et vesentlig poeng, som gjelder alle bandmedlemmene, er at de myke og mer feminine sidene som blir presentert aldri truer intervjuobjektets posisjon som ordentlig Mann med stor M. I intervjuet av Arild Engh ser vi for eksempel scener der han koser med katten sin og hvor han forteller om og viser bilder av barnebarna sine, som begge er handlinger som konnoterer kvinnelige og myke verdier. Men disse verdiene er i intervjuet sekundære i forhold til intervjuobjektets interesse for bil og kjøring. Hver gang det i intervjuet fremvises femininiserte egenskaper, balanseres det i neste klipp med scener fra bilen eller kjøring.

Bilen fungerer her som et symbol på maskulinitet. I samtlige av intervjuene blir intervjuobjektet filmet kjørende i sin bil. I to av intervjuene er det sportsbiler det dreier seg om, i de andre kjøres det pick-up, traktor og motorsykkel. Ikke bare konnoterer bil i seg selv mandighet, hvilken type bil konnoterer også en viss type mandighet. Sportsbiler og motorsykler konnoterer en aggressiv og viril maskulinitet, mens pick-up og traktor konnoterer en mindre aggressiv maskulinitet med mer vekt på det solide og funksjonelle. Gjennom

fokuset på bestemte typer kjøretøy formidler Ole Ivars tradisjonell maskulin identitet, hvor det ikke er plass til små biler eller typiske familiebiler. På den andre siden står bilkulturen som kommer til uttrykk gjennom intervjuene langt fra andre mer hedonistisk orienterte motorkulturer, som for eksempel den vi finner i mc-miljøene.

Intervjuene er narrativt strukturert på en måte hvor klipp som tematiserer myke verdier alltid blir balansert med klipp som tematiserer harde verdier. På denne måten etableres den ”myke machomannen” gjennom den narrative strukturen. Enghs interesse for jazzmusikk, en interesse som synes å ligge utenfor den tradisjonelle maskuline identiteten som formidles gjennom intervjuene, blir umiddelbart knyttet til hans interesse for bilstereo. På denne måten forankres jazzinteressen i tradisjonelt maskuline verdier. I intervjuet med keyboardisten Ole Ødegård gjentar dette mønsteret seg, hvor ”myke” interesser raskt blir forankret i harde og maskuline verdier. I intervjuet er det for eksempel en scene hvor han steller i hagen som umiddelbart etterfølges av en ny scene fra motorsykkerverkstedet hans. Den samme identitetskonstruksjonen blir forsterket gjennom enkeltklippene hvor bandmedlemmenes interesser presenteres. Et eksempel er når saxofonist Arne Willy Foss presenterer oss for sin våpeninteresse. I stedet for å vise intervjuobjektet når han faktisk skyter, for eksempel på en skytebane, vises han heller når viser frem våpnene liggende oppi kunstferdige etui. På denne måten dempes den aggressive maskuliniteten som våpeninteresse konnoterer.

Ved siden av bilen har *hjemmet* en bærende symbolfunksjon i intervjuene. Men der valg av kjøretøy symboliserer en relativt sett aggressiv maskulinitet symboliserer hjemmet mykere familieverdier. Hjemmet utgjør fysisk sett hovedrammen for alle intervjuene. Samtlige bandmedlemmer bor i relativt store eneboliger i landlige omgivelser. Det er til hjemmet de vender tilbake etter at de har vært på turné, og det er til hjemmet de lengter mens de er på turné. Innenfor rammene av hjemmet presenterer intervjuobjektene tradisjonelle verdier og kjønnsrollemønster. Hjemmet er her tett knyttet til familien og tradisjonelle familieverdier. Det er her vi treffer bandmedlemmenes kone og barn. Samtlige er gift, og alle utenom én har barn. Når seeren blir presentert for kone og barn så er det nesten utelukkende i hjemmets kjøkken. Dette igjen konnoterer et tradisjonelt kjønnsrollemønster, hvor mannen er ute og jobber (i Ole Ivars tilfelle turnerer) for så å komme hjem til kvinnen som passer barn og lager mat. Mannen er aktiv, med relativt stort handlingsrom, mens kvinnen er passiv, med begrenset handlingsrom.

Bruken av hjemmet som bakgrunn for intervjuene knytter også an til dansebandkulturens ideal om anstendighet. Riktignok er Ole Ivars hardt turnerende musikere, men de fremstilles aldri i lys av myten om rockemusikeren, hvor rotløshet og hedonisme er

sentrale kjennetegn. Turnèvirksomheten er som et slags arbeid å regne, og når de er ferdig på jobb reiser de hjem til hus, kone og barn. Slik sett blir de potensielt hedonistiske sidene ved livet som dansebandmusiker alltid forankret i tradisjonelle verdier, og dermed anstendiggjort. Anstendigheten og de tradisjonelle verdiene som kommer til uttrykk henger igjen tett sammen med idealet om ”vanlighet”. Publikum skal kunne identifisere seg med medlemmene i Ole Ivars. Og gjennom fokuset på kjerneinteresser som familie, hus og bil posisjonerer Ole Ivars seg på en måte som inviterer til identifikasjon.

Fortid, eller ”gamle dager”, er også et gjennomgående tema i intervjuene, som tydeliggjøres gjennom bandmedlemmenes interesser og hobbyer. Når saxofonisten er interessert i våpen så er det hovedsakelig i gamle våpen. Det samme gjelder både keyboardistens og gitaristens motorsykelinteresse, hvor interessen først og fremst rettes mot gamle veteranmotorsykler. I keyboardistens tilfelle er det endog snakk om gjenoppbygning av gamle motorsykler, noe som kan ses som en metafor for dansebandkulturens hang til å gjenskape eller rekonstruere fortiden gjennom for eksempel sangtekst og dans. Fortiden er også fremtredende som tematikk i bassisten og låtskriveren, William Kristoffersen, sin musikk interesse. Når hans musikkinteresse blir presentert er det blant annet gjennom av da han spilte i farens danseorkester på 60-tallet.



Saxofonist Arne Willy Foss viser frem deler av våpensamlingen sin¹⁰¹

¹⁰¹ Ole Ivars (2002) *Historien om Ole Ivars* (DVD)

Natur og bygdelanskap er også gjennomgående motiv i intervjuene. Samtlige intervjuer inneholder relativt lange sekvenser hvor grønt jordbrukslandskap utgjør bakgrunnen. Boligene er situert i landlige omgivelser, det samme gjelder deler av intervjuene, og bilturene går utelukkende gjennom jordbrukslandskap. Spesielt i kjøresekvensene kommer landbrukstematikken tydelig frem. I intervjuet med Arild Engh ser vi for eksempel intervjuobjektet komme kjørende i sin kabriolet over en langstrakt landevei hvor lydsporet er dansebandmusikk som hyller ”gamle minner”. I denne sekvensen ser vi tre av dansebandkulturens kjerneverdier fremtre sammen; maskulinitet, bygd og fortid. Bilturen ender ved en fergekai ved Mjøsa. Her forteller Engh at det var her han pleide å leke som barn, og forteller videre at han synes dette er ”fineste sted i verden”. Fortidstematikken fremheves her ytterligere ved at idylliserte barndomsminner knyttes til natur- og bygdeidyll. Også i intervjuet med Bjørn Elvestad, gitaristen, kommer bygdeidyllen tydelig til uttrykk. Her er det lengre sekvenser hvor intervjuobjektet er filmet mens han jobber på gården sin og hvor det er klippet inn stemningsbilder av tåkekledd skoglandskap og dalfører, akkompagnert av rolig og harmonisk dansebandmusikk.



Gitarist Bjørn Elvestad er ute for se til sauene sine¹⁰²

¹⁰² Ole Ivars (2002) *Historien om Ole Ivars* (DVD)

Idyll og harmoni går som en rød tråd gjennom alle intervjuene. Idyll og harmoni utgjør ikke i seg selv selvstendige tema, men kommer til uttrykk som en gjennomgående stemning. Det er for eksempel alltid fint vær når intervjuobjektene er ute og kjører, og de landlige omgivelsene blir vist frem i sol og godt vær. De bor i velholdte og ryddige eneboliger, hvor intervjuobjektene til i sekvenser blir filmet sammen med ektefelle og barn mens de hygger seg på kjøkkenet. Alle bandmedlemmene fremstår som muntre, trivelige og åpne. De har ingenting stygt å si om hverandre. I det hele tatt blir bandmedlemmene presentert som en gruppe preget av homogenitet hva interesser og verdier angår. Konflikt og problem er ikke et tema. I den grad bandmedlemmene avviker fra stereotypen som kommer til uttrykk i intervjuene så er det gjennom personlige karaktertrekk som at den ene er veldig opptatt av å ha det ryddig rundt seg, en annen er veldig glad i mat, en er glad i jazz, en er ekstra opptatt av bil og motor, mens en annen fremstilles som ekstremt musikkinteressert. Fremstillingen av medlemmenes interesser og egenskaper fungerer først og fremst som et virkemiddel for antyde individuelle karaktertrekk, slik at seeren kan "bli kjent" med hver enkelt av dem. De utfordrer aldri den stereotype identiteten som etableres gjennom intervjuene.

Potensielle problem eller avvik blir alltid "løst" og gitt forankring i det harmoniske. Når Engh for eksempel viser oss jazzsamlingen sin, er han raskt ute og nærmest unnskylder denne interessen ved å fortelle at dette er interesse han forstår er litt sær og som han kun dyrker alene, eller sammen med et par likesinnede kompiser. Når bandmedlemmene svarer på spørsmål om hvordan det er å leve som turnerende dansebandmusiker er svaret at det til tider er vanskelig å være borte fra familien, men at de alt i alt er heldige fordi at de både får leve av sin store interesse – musikken, samtidig som de har god tid til kone og barn når de kommer hjem. Begge deler er "helt topp". Ektefellene på sin side adresserer det samme problemet, men har alle akseptert at det er prisen de må betale for å være gift med en musiker, og at det alt i alt fungerer veldig bra.

5. Verdi- og identitetskonstruksjoner i dansebandtekst

Gjennom sangtekstene, CD-covene og DVD'en som utgjør tekstutvalget i analysedelen fremtrer tydelige verdi- og identitetskonstruksjoner. Disse forskjellige mediale uttrykkene for dansebandkultur er homogene i den forstand at de presenterer oss for et relativt sett enhetlig sett med verdier og en bestemt type identitet. Verdi- og identitetskonstruksjonene blir ikke artikulert i en aktiv eller erklærende forstand; de kommer snarere til uttrykk som mønster og struktur i tekstene. Motivene som går igjen i tekstutvalget kan grovt sorteres i festen, hverdagen, bygda, naturen, fortiden og kjærligheten. Dette er gjennomgangsmotiv i både sangtekstene, CD-coverne og DVD'en. Gjennom behandlingen disse temaene gis i de forskjellige tekstuttrykkene har det vært mulig å identifisere diskursive trekk i forhold til verdier og identitet.

I møtet med de ulike tekstlige uttrykkene for dansebandkultur har det pekt seg ut et sett med dikotomier, eller motsetningspar, som alle er sentrale i konstruksjonen av verdier og identitet. Når verdier og identitet konstrueres på tekstnivå utgjør disse dikotome størrelsene det vi her kan kalle ”navigeringspunkt”, som konstruksjonene forholder seg til og plasserer seg i forhold til. Følgende dikotomier peker seg ut som sentrale:

Hverdag - fest

Maskulinitet – femininitet

Modernitet - tradisjon

Anstendighet – hedonisme

Ruralitet– urbanitet

Kollektivitet – individualitet

Virkelighet - utopi

Som vi skal se avslutningsvis i dette kapitlet kan man ved hjelp av disse dikotomiene gi en mer systematisk fremstilling av verdi- og identitetskonstruksjonene som kommer til uttrykk i tekstutvalget.

Den myke machomannen, den ventende kvinnen, den livslange kjærligheten

Gjennom tekstutvalget fremtrer det en tydelig kjønnsdiskurs. For det første ses alt gjennom mannens øyne; sangtekstene er skrevet av menn og de er sunget av menn, CD-coverne og DVD'en fokuserer også på mannen og det maskuline. Dansebandene er også gjennomgående homososiale fellesskap bestående av menn. Slik sett handler dansebandkultur på sett og vis om menn, samtidig som kvinner utgjør en viktig del av dansebandsjangerens publikum. Kvinnen er tildelt tilskuerrollen. Mannen posisjoneres som produsent og kvinnen som mottaker. I sangtekstene bekreftes dette mønsteret, hvor mannen blir fremstilt som et aktiv og handlende subjekt, mens kvinnen blir fremstilt som et passivt og ventende objekt. Kvinnen er sjeldent et tema i seg selv, og når hun er det er det som objekt for mannens kjærlighet. Hun gis sjeldent egenskaper utover det å ha vakre øyne eller pent smil. Det samme mønsteret gjentar seg i intervjuene, hvor mannen er ute på turne eller kjører bil, mens kvinnen er hjemme og venter, gjerne på kjøkkenet, sammen med barna.

Kjønnsdiskursen som kommer til uttrykk er utpreget konservativ og knytter an til tradisjonelle kjønnsrollemønstre og kjønnsidentiteter. Ikke bare blir mannen fremstilt som aktiv og handlende, i motsetning til den passive og ventende kvinnen, han blir også fremstilt med typisk maskuline egenskaper og interesser. I intervjuene ser vi at mannen blir fremstilt med interesser som bil, mekking og våpen, samtidig som han er hjemme- og familiekjær. Slik sett fremstilles mannen som tradisjonelt maskulin, samtidig som han har myke og mer følsomme sider. Denne myke maskuliniteten gjentar seg også i sangtekstene, hvor mannen alltid opptrer høvisk, forsiktig og ansvarsfullt når han tilnærmer seg kvinnen. Det er aldri tale om direkte seksuelle tilnærmelser, det nærmeste hentydningene til fysisk samkvem er kysset. Kysset igjen settes aldri inn i en erotisk kontekst, men representerer starten på den livslange, romantiske kjærligheten, med retning mot barn og familieliv slik vi ser i intervjuene.

Fortidens idyll

Gjennom tekstutvalget fremstår dansebandkultur som en utpreget tilbakeskuende kultur hvor fortiden, og minnet om den, står sentralt. I sangtekstene fremtrer fortiden både som hovedmotiv, hvor minnene om ”de gode gamle dager” dager blir besunget, og som bakgrunnsmotiv for fest og forelskelse. På CD’coverne blir fortiden feiret gjennom bruk av motiv som for eksempel gamle fjellgårder. Fortidstematikken gjentar seg tydelig i DVD’en hvor medlemmene i Ole Ivars blir fremstilt med interesser som restaurering av gamle motorsykler og samling av gamle våpen. I tillegg til intervjuene inneholder DVD’en også en seksjon kalt ”Starten”, hvor videoklipp fra Ole Ivars helt tidlige periode på syttitallet er satt sammen til en sekvens.¹⁰³ Sekvensen, hvor nettopp fortiden er temaet, viser klipp hvor bandmedlemmene tullelås med hverandre, slår jul på plenen eller spiser is, noe som igjen etterlater et inntrykk av denne tidsperioden som preget av moro og fravær av bekymringer. Denne lengselen tilbake til en idyllisert og ukomplisert fortid er betegnet for dansebandsjangeren, og utgjør i så måte et diskursivt trekk. Fremtiden på sin side blir sjeldent tematisert. Og når den tematiseres er det ofte i form av drømmen om en bedre fremtid. I ”Kjærlighetens tre”, fra albumet *Hverdag og fest*, synges det foreksempel om drømmen om et samfunn hvor alle verdens barn kan leke sammen.¹⁰⁴ Denne tematikken igjen antyder et mer problemorientert forhold til samtiden.

Den svenske kulturforskeren Sverker Hyltén Cavallius skriver i sin artikkel ”Et land som inte längre finns” om hvordan svensk pensjonistkultur er preget av en tilsvarende tilbakeskuende impuls.¹⁰⁵ I følge Hyltén-Cavallius konstrueres samtidens Sverige som en negativ motsetning til 1940-tallets og ”folkhemets” Sverige, hvor pensjonistene gjennom musikken tas med tilbake inn i et gammelt minnelandskap. Parallellene til norsk dansbandkultur er tydelige, men med den forskjell at det innenfor dansebandkulturen i hovedsak er 1960-tallet som rekonstrueres. Likeledes konstrueres samtiden som negativ motsetning til ”det glade sekstitallet”, men denne konstruksjonen forblir innenfor dansebandkulturen uartikulert. Samtiden kommer i hovedsak til uttrykk som en taus negasjon av fortiden. I pensjonistkulturen som Hyltén-Cavallius beskriver, er felles generasjon, med felles erfaringsgrunnlag, nettopp det samlende elementet. Generasjon er også helt klart et samlende element innenfor dansebandkulturen, men det er samtidig viktig å påpeke at

¹⁰³ Ole Ivars (2002) *Historien om Ole Ivars* (DVD)

¹⁰⁴ Ole Ivars (2003) *Hverdag & fest* (CD)

¹⁰⁵ Hyltén-Cavallius, S.,(2000) ”Et land som inte längre finns”

dansebandkultur har gjennomslagskraft utover det aldersegmentet som var unge på sekstitallet, og at generasjon således er én blant flere definerende faktorer.

Bygdas idyll

Bygda og det rurale utgjør et sentralt motiv i de forskjellige tekstlige uttrykkene for dansebandkultur. Samtidig utgjør dansebandkulturens idyllisering av det rurale og livet på bygda et diskursivt trekk. I sangtekstene utgjør bygda ofte scenen for dans, fest og forelskelse. CD-coverne er gjennomgående preget av idylliserte bygdemotiv. Likeledes utgjør bygda det sceniske bakteppet i DVD'en. Byen og det urbane er kun til stede som en taus negasjon. Ingen av sangtekstene i utvalget tematiserer byen eller livet i byen. Slik sett forankrer dansebandkultur, med høy grad av selvfølgelighet, seg i bygdekultur. På den ene siden står dansbandsjangeren geografisk sett klart sterkest på bygda, hvor nettopp erfaringen av det å bo på bygda er det som kommer til uttrykk gjennom dansebandkultur. På den andre siden kommer det i de ulike tekstuttrykkene til uttrykk et normativt element, hvor bygda og den livsførselen som knytter seg til livet på bygda blir opphøyet til ideal. Bygda er et motiv som i all hovedsak gis positive konnotasjoner og hvor resultatet i all hovedsak er idyll.

Nostalgi utgjør en av grunnstemningene innenfor de tekstlige uttrykkene for dansebandkultur. Hyltén-Cavallius definerer begrepet "nostalgi" hen i mot "hjemlengsel" eller som "Vemodig men njutningsfylld saknad hem eller tillbaka till et miljø el. dyl."¹⁰⁶ Den samme type lengselen utgjør ofte det stemningsbærende elementet når fortiden og bygda tematiseres i dansebandtekst. Når det for eksempel synges om ungdommens første forelskelse er det ikke med smertefullt savn som stemningsleie, men heller i form av sødmefylte minner. I så måte fungerer minnene i seg selv som en kilde til glede. Det samme gjelder den visuelle representasjonen av bygda slik den fremkommer i albumcoverne, hvor romantiserte fremstillinger av gamle gårdstun er blant motivene. Fortids- og bygdenostalgien som kommer til uttrykk i dansebandtekstene karakteriseres av den tilsynelatende tvetydigheten at den både representerer savn etter det som en gang var samtidig som den innebærer feiring av felles identitet. Om lengselen innenfor den beslektede schlagertradisjonen kommenterer Karin Strand;

¹⁰⁶ Hyltén-Cavallius, S.,(2000) "Et land som inte längre finns"

”Som eksempel kan nämnas den nostalgiska längtan hem som med växlande styrka har formulerats i denna texttyp under hela 1900-talet, som et slags kulturell andrastämna till modernitet och framstegsoptimism.”¹⁰⁷

Sett innenfor den generelle konteksten av norsk populærkultur representerer dansbandkulturens lengsel hjem, mot kjent og kjær bygdefortid, representerer også en slags ”kulturell andrestemme” til modernitet og urbanitet.

Fest og hverdag, utopi og virkelighet

Festen og hverdag er sentrale motiv innenfor dansebandkulturen, og sammen med nostalgien utgjør feststemthet og humor de to sentrale grunnstemningene innenfor tekst og musikk. Albumtitler fra Ole Ivars diskografi som *Vi tar det tel manda'n*, *Lørdagskveld*, *Hverdag & Fest* og *Dans på en Skjermertopp*, gir en klar pekepinn på at fest/hverdagstematikken er gjennomgående innenfor dansebandkulturen. Et interessant trekk er at både festen, og dens motsetning hverdagen, blir tematisert. Til sammenligning blir ikke nåtiden tematisert, selv om fortiden utgjør et sentralt tema. Det samme gjelder byen og det urbane, selv om bygda er tematisk sentral. I tekstutvalget blir temaene fest og hverdag behandlet hver for seg, og presentert som to størrelser som utelukker hverandre. I sangtekstene blir for eksempel festen kategorisk presentert i lys av feiring, dans og humor, mens hverdagen blir presentert i lys av plikt og praktiske problemer. På denne måten konstrueres et markert skille mellom fest, helg og dans på den ene siden, og hverdag og plikt på den andre siden.

Gjennom fest/hverdag tematikken konstrueres kategorier, som livet kan grovsorteres in under. Samtidig reflekterer skillet mellom fest og hverdag dansebandkulturens verdikonservatisme. Skillet mellom fest og hverdag innebærer en tydelig orientering mot et tradisjonelt arbeidsmønster, hvor man arbeider i uka og har fri helgen. Samtidig som skillet mellom fest og hverdag er absolutt, er dette også størrelser som står i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre. For å kunne ta seg en fest i helgen må man ha gjort seg fortjent til det gjennom ukas arbeid og plikt. Slik sett antyder denne tematikken en kultur preget av tradisjonell arbeidsmoral hvor man gjennom arbeid må gjøre seg fortjent til å ha fri og ha det gøy. Ferietematikken, slik den kommer til uttrykk i sangtekstene og på CD-cover,

¹⁰⁷ Strand, K. (2000) ”Illusjonsindustri eller folkpoesi” s. 174

må forstås som en forlengelse av festtematikken hvor motsetningen mellom fest og hverdag gjort enda tydeligere. Konseptet ferie innebærer at man tar ferie *fra* noe; hverdagen.

Virkelighet og utopi

Dansebandkultur karakteriseres av den særegenheten at de tekstlige uttrykkene både tematiserer helt konkrete og praktiske sider ved tilværelsen, mens andre tekster skaper virkelighetsfjerne utopibilder. Gjennom for eksempel sangtekstene tematiseres kroppslig korpulens og magebesvær på den ene siden, og kjærlighetens, bygdas og sydens ”paradis” på den andre. Det samme motsetningsforholdet gjelder de musikalske virkemidlene som blir brukt, hvor utopien ofte er akkompagnert av høystemte orgelharmonier og luftige fløytearrangement, mens tilværelsens mer praktiske sider gjerne ledsages av countrygitarer. Slik sett veksler dansebandkultur ubesværet mellom det nære og det fjerne, det profane og det opphøyde, og mellom det jordnære og patos.

Utopibildene hvor alle problemer eller konflikter er fraværende, hvor lykken og harmonien råder, innebærer en potensiell imaginær reise for sitt publikum. Disse imaginære reisene gis ofte retning bakover i tid, inn i bygde- og naturidyllen, med den opphøyde kjærligheten og ungdomsforelskelsen som sentrale elementer. Festen, hvor humøret alltid er på topp og hvor hverdagens problem er glemt, er i seg selv en del av utopien. Samtidig utgjør den også den praktiske rammen for feiringen av det utopiske. Den imaginære reisen inn i utopien impliserer samtidig en imaginær reise i fra virkeligheten. Dansebandkulturens utopier tilbyr symbolske eller ”magiske” løsninger på de kollektive erfaringene av sosialt eller materielt betingede problem. Og gjennom felles reise inn i bygdas, forelskelsen eller fortidens utopi skapes en kollektiv og individuell identitet som har sitt utgangspunkt et sted *utenfor* de negative erfaringene av sosiale og materielle forhold.

Et interessant trekk ved norsk dansebandkultur er at den gjennom sin hverdagstematikk også forholder seg aktivt til erfaringen av virkeligheten, om enn alltid muntert og humørfyllt. Slik sett motsetter norsk dansebandkultur seg en definisjon som gjennomført utopistisk. I følge flere sentrale aktører på dansebandfeltet, som for eksempel William Kristoffersen og Audun Tylden, er hverdagstematikken et relativt nytt fenomen innenfor dansebandsjangeren som først og fremst har begynt å prege norsk, og ikke svensk, dansebandmusikk.

Anstendighet og kollektivitet

Det tradisjonelle arbeidsmønsteret og den tradisjonelle arbeidsmoralen henger tett sammen med idealet om anstendighet. I tekstutvalget konstrueres det et ideal hvor anstendighet, og ”vanlig” sympatisk fremtreden blir holdt frem på bekostning av moralsk overskridelse, særhet og usympatisk eller sur fremtreden. Spesielt gjennom intervjuene og CD-Coverne iscenesettes Ole Ivars medlemmene selv som åpne, joviale og gjennomsnittlige mennesker, som i likhet med sitt publikum går på jobb, riktignok når de spiller, og liker å bruke fritiden på hjem og familie. Det nærmeste man kommer overskridelse av etablert moral og presentasjonsform, er motivene fra CD-coveret til *På cruise og tvers*, hvor bandmedlemmene er avbildet halvnakne og i til dels krypende positur. Men her utgjør ferie og Syden det tematiske bakteppe, som i egenskap av sin tydelige fysiske og tidsmessige atskillelse fra hverdagen og det vanlige, muliggjør avvik fra den vanlige presentasjonsformen.

Høviskheden og fraværet av seksuelle hentydninger i sangtekstene er et uttrykk for det samme idealet om anstendighet som kommer til uttrykk i coverne og i intervjuene.

Idealet om anstendighet peker igjen mot dansebandkulturens kollektive trekk, hvor vanligheten og deltakelsen i fellesskapet fremstår som et ideal. På den ene siden er det et gjennomgående kjennetegn, for alle de tekstlige uttrykkene for dansebandkultur, at henvendelsesformen er personlig og inkluderende. Alle inviteres til å bli med. På den andre siden konstrueres det en ”normalitet” som betoner likhet og homogenitet, hvor identifisering med det kollektive står langt mer sentralt enn fremdyrking og hevding av individualitet.

Orden i diskursene

Verdi- og identitetskonstruksjonene som her har blitt identifisert viser en kulturform som orienterer seg mot tradisjon snarere enn modernitet, mot det rurale snarere enn det urbane, og som preges av maskuline verdier snarere enn feminine verdier. Her vektlegges det kollektive fremfor det individuelle, anstendighet snarere enn hedonisme, samtidig som kulturen i stor grad orienterer seg mot utopi og i noen grad virkelighet. Slik sett ser vi forskjellige diskursive trekk komme til uttrykk. I et diskursteoretisk perspektiv kan overlappingen og sammenfallet av disse diskursive trekkene kalles en diskursorden, et begrep som videre gir en inngang til en

mer helhetlig forståelse av verdi- og identitetskonstruksjonene som karakteriserer dansebandkulturen.

Idylliseringen av fortiden og idyllisering av bygda er eksempel på to diskursive trekk som står i tydelig forhold til hverandre og som overlapper hverandre. I idyllverdenen som presenteres gjennom tekstutvalget utgjør fortiden idyllens temporale dimensjon, mens bygda er idyllens spatiale dimensjon. Fortiden er nærmest synonymt med bygda; når fortiden tematiseres er det alltid fortiden på bygda det er snakk om. Bygda igjen er uløselig knyttet til fortiden i at den representerer en tradisjonsbundet, og således tilbakeskuende livsform, som kanskje er i ferd med å svinne hen. Som respons på utviklingstrekk i samfunnet hvor det tradisjonelle livet i det rurale Norge er under forandring, som følge av urbanisering, konkuranseutsatt landbruk og en ny mediehverdag, konstrueres en idyllvirkelighet hvor bygda i skjønn forening med fortid utgjør hovedtema. Det jeg her kaller for ”fortidsdiskursen” og ”bygdediskursen” står igjen i sammenheng med den før diskuterte kjønnsdiskursen. Når fortiden, fortrinnsvis på bygda, rekonstrueres, er det med tradisjonelle kjønnsroller, anstendighet og familieverdier som viktige ingredienser.

Dansebandkulturen har et sterkt element av feiring i seg. Festmotivet er helt sentralt, humøret alltid tilstedeværende og musikken er alltid dansbar. Slik sett kan man si at verdi- og identitetskonstruksjonene som er typiske for dansebandkultur ikke bare *kommer* til uttrykk, de blir også *feiret*. Gjennom denne feiringen av fortiden hvor bygda, ungdomsforelskelsen, anstendigheten og tradisjonelle kjønnsidentiteter utgjør det tematiske bakteppe for dans, fest og hygge, konstrueres og feires kollektiv identitet og kollektive verdier.

6. Dansebandkultur i et kultursosiologisk perspektiv

Til tross for brei gjennomslagskraft i den norske befolkningen og relativt sett økende legitimitet må dansebandsjangeren fortsatt forstås, både geografisk og sosialt, som et utkantfenomen i det norske kulturlandskapet. Med bakgrunn i Pierre Bourdieus kultursosiologi påpeker medieforsker Peter Larsen at en dominerende måte å definere musikkjangerer på, er gjennom det respektive publikums demografiske og geografiske kjennetegn, som alder og sosial posisjon. Om populærmusikken sier han at den som sjanger defineres som ”det andet”, og at den avgrenses ”i forhold til de musikkformer, som retter sig mod de ’legitime’ publikumsgrupper, de ældre, de velbjærgede, de højtuddannede”.¹⁰⁸ Det er mye som tyder på at dansebandmusikken, i forhold til den ’etablerte’ populærmusikken, igjen representerer et tilsvarende ”det andet”. Dansbandmusikken står slik sett i et negativt motsetningsforhold til den legitime populærmusikken.

Lennart Rosenlunds undersøkelse av smak og sosial bakgrunn fra Stavangerområdet tegner et tydelig bilde hvor dansebandmusikk opptar en posisjon på bunnen av det musikalske statushierarkiet. Dansebandmusikk blir her stående som motsetning til den legitime musikken, eksemplifisert av Radka Toneff og Stravinskij.¹⁰⁹ Gripsrud og Hovdens undersøkelse blant studenter i Bergen bekrefter dette forholdet, men viser hvordan dansebandmusikk også står i motsetning til legitim populærmusikk, i undersøkelsen eksemplifisert med rap og funk.¹¹⁰ Dansebandkultur blir altså ikke bare konstruert som en motsetning til høykultur, men også som motsetning til legitim populærkultur. I så måte kan kanskje dansebandkultur best karakteriseres som *vulgærkultur*; som den legitime populærmusikkens ”barbariske” motsetning.

I dette kapittelet settes funnene fra analysen min inn i kultursosiologisk sammenheng for således og vise hvilke estetiske egenskaper som gir dansebandkulturen dens marginale status innenfor kulturfeltet generelt, og det populærmusikalske feltet mer spesifikt. I dette

¹⁰⁸ Larsen, P. (2002) ”Populærmusikken og de andre musikalske genrer”, s.106

¹⁰⁹ Larsen, P. (2002) ”Populærmusikken og de andre musikalske genrer”

¹¹⁰ Ibid

kapittelet ses også dansebandsjangeren i et feltperspektiv, hvor maktforhold innad i dansebandfeltet diskuteres. Kapittelet avsluttes med diskusjon av hvilke legitimeringsveier som er mulige for dansebandsjangeren.

Formula og funksjon

Hvor man innenfor den tradisjonelle høykulturen finner modernistiske/romantiske ideal som originalitet, subjektivitet og formal eksperimentering, finner man innenfor dansebandsjangeren trofasthet til formula, funksjonalitet og generell motstand mot eksperimentering. Trofasthet til formula og motviljen til formal eksperimentering er en av egenskapene som bidrar til at dansebandsjangeren forstås som et typisk lavkulturelt fenomen. Dansebandsjangeren er i aller høyeste grad preget av trofasthet til musikalske, tekstmessige og performative konvensjoner. Ole Ivars sangtekster begrenser seg for eksempel til et knippe motiv, som det ytterst sjeldent avvikes fra. Og når for eksempel kjærligheten utgjør hovedmotiv, behandles det i henhold til et mønster hvor det dreier seg om den romantiske kjærligheten mellom den aktive mannen og den passive kvinnen. Også på mottakersiden danses det i henhold til strengt definerte konvensjoner. Et annet interessant trekk som understreker sjangerens trofasthet mot etablert formula, er at konvensjonene har holdt seg relativt like siden syttitallet. Et blick mot den vedvarende gjenbruken av sekstitallets artistfoto som covermotiv, understreker denne tendensen ytterligere.

I likhet med folkemusikk (mange vil argumentere med at dansebandmusikk er nettopp det) baserer dansebandmusikk seg på et gitt repertoar, tekstmessig og musikalsk, hvor sangene i repertoaret gis kvalitet gjennom innholdsmessig og formell bundethet, ikke gjennom subjektivitet og originalitet.¹¹¹ I den grad det er rom for subjektivitet, så er det gjennom musikernes gestaltning av sine allerede gitte roller. Mens man både innenfor høykulturen, og innenfor den legitime delen av populærkulturen, finner et ideal om den ekspressivt subjektive kunstneren, hvor kunstneren virker som *auteur*, kan man si at dansebandmusikeren fungerer mer som en *redaktør*, som forvalter et allerede gitt repertoar.

Ole Ivars-vokalist Tore Halvorsen setter sin egen rolle tydelig i perspektiv, når han i intervju blir spurt om hvilken strategi Ole Ivars har for å opprettholde sin popularitet. På spørsmålet svarer han: ” så lenge vi står på, og serverer det folket vil ha, så tror jeg at vi har

¹¹¹ Strand, K. (2000) ”Illusjonsindustri eller folkpoesi”, s. 180

en fremtid.”¹¹² Denne selverklærte populismen står i tydelig kontrast til forestillingen om den autonome kunstneren, som skaper sin kunst for sin egen skyld, frigjort fra sitt publikum. Innefor jazzen ble til sammenligning sjangerens kanskje mest genierklærte artist Miles Davis i sin tid hyllet mens han spilte hele konserter med ryggen til publikum. Og innefor rocken så man for eksempel at The Beatles med albumet *Revolver* begynte å spille in lydspor baklengs. I motsetning markerer dansebandmusikk seg som en musikkform hvor det å gi publikum det de vil ha, eller det de fortjener, er helt sentralt. Dansebandens konsertbekledning, og bekledning på albumcoverne, som alltid innebærer oppklledning i like dresser, kan ses som et uttrykk for den samme respekten for publikum. Samtidig som bekledningen konnoterer fest og det ekstraordinære, konnoterer de også uniform og jobb; det er deres oppgave og jobb å gi publikum det de vil ha.

Humør vs alvor, det umiddelbare vs motstand

Feststemtheten som signaliseres gjennom dansebandartistenes bekledning peker igjen mot et av de definerende kjennetegnene ved dansebandkultur – humøret og munterheten. Innenfor høykulturen eksisterer det et lenge etablert ideal om å sette ”problemer under debatt”. Dette idealet er innenfor dansebandkulturen snudd på hodet. Dansebandtekstene, CD-coverne og DVD’en orienterer seg nesten utelukkende mot det humørfylte, muntre og behagelige. Bare i intervjuene, hvor ektefellene til medlemmene i Ole Ivars kommenterer at det ikke alltid har vært greit være gift med en turnerende musiker, rettes fokuset mot noe potensielt problematisk. Dansebandkultur er på mange vis helgas, og i forlengelsen festens, kultur, hvor nettopp det problematiske og kompliserte forlates til fordel for hyggen, dansen og det ukompliserte.

Innenfor den avantgardistiske tradisjonen som fortsatt er normerende innenfor høykulturen utgjør tekstens motstand i møte med sin mottaker et estetisk ideal. Det samme idealet preger til dels den legitime populærmusikken, hvor musikken gjerne skal utfordre eller overskride sine egne konvensjoner, eller hvor tematikken er problemorientert. Når Simon Frith holder frem ”the unpopular popular” som populærestetisk ideal, og dermed gjør en ”halv Adorno”, er det en tilsvarende estetikk han tar til orde for.¹¹³ Estetikken som kjennetegner dansebandmusikken på den andre siden, karakteriseres av at det skjønn og det behagelige

¹¹² Ole Ivars (2002) *Historien om Ole Ivars* (DVD)

¹¹³ Frith, S. (1998) *Performing Rites*

sammenfaller. Dansebandmusikk er god nettopp når motstanden er minimal, tematikken munter, og engasjementet i teksten ukomplisert og umiddelbar. Slik sett posisjonerer dansebandsjangeren seg tydelig i de nedre marginene av det populærmusikalske smakshierarkiet. Dansebandestetikkens umiddelbare tilgjengelighet og mangel på eksklusivitet er også egenskaper som gir lav status. Mens den legitime delen av populærmusikken i større grad krever at publikum behersker bestemte koder, som dermed innebærer statusgivende eksklusivitet, er dansebandmusikk åpen og inviterende i forhold til publikums engasjement med teksten.

Kollektivitet og nærhet

Åpenheten og den alltid tilstedværende invitasjonen til å engasjere seg i teksten er igjen egenskaper ved dansebandkulturens estetikk som knytter an til dansebandsjangerens utpregede kollektivistiske trekk. Idealet om det kollektive kommer til uttrykk i sangtekstene hvor budskapet ofte er alle skal ha det moro sammen, eller at alle er i samme båt. Det kollektive kommer også tydelig til uttrykk gjennom CD-coverne og DVD'en hvor Ole Ivars fremstiller seg selv som "vanlige arbeidsfolk", på lik linje med sitt publikum.

Også konsertsituasjonen hvor dansen, det være seg pardans eller linedance (hvor alle på gulvet danser synkronisert), står i sentrum, gir en interessant inngang til å forstå dansebandkulturens kollektive orientering. Et rockepublikum på konsert utgjør også en sterk kollektivitet, men dansen slik man finner den på dansebandtilstelninger kan ses på som en "ekstremversjon" av denne kollektiviteten hvor det å *gjøre* noe sammen er essensielt. Dette forholdet kommer også til uttrykk i måten rocke- og dansebandarrangement benevnes. Innenfor rocken snakker man om "konsert", som antyder en mer betraktende innstilling hvor det er et klart skille mellom utøver og publikum, mens man innenfor dansebandsjargongen snakker om "dansebandgalla", "dansebandfest", eller at man simpelthen går på "dans", som igjen antyder mindre vekt på musikerne og mer vekt på det at man aktivt gjør noe sammen.

Langs den samme aksen av passivitet/aktivitet kan man også argumentere for at det i dansebandkulturen i mindre grad er snakk om "publikum" og mer snakk om "deltaker" eller "danser". Et blikk mot konserttradisjonen i den klassiske høykulturen setter dansepraksisen i dansebandkulturen i enda tydeligere sosiologisk relieff. Mens dansetilstelningen er preget av aktiv dans hvor danserne blir invitert til å ta del i den musikalske teksten, preges en klassisk konsert i langt større grad av distanse mellom tekst og publikum, hvor publikum sitter stille på

hver sin plass og lytter. På en ballett- eller operaoppsetning blir denne avstanden ytterligere understreket ved at utøvere og publikum fysisk adskilles ved en orkestergrav. Dansebandpublikummets tilbøyelighet til nærhet og det kollektive kan igjen knyttes til for eksempel campingliv, tette forbindelser til naboer eller kollektivt engasjement på fotballkamp og slik sett være elementer i et typisk ”dansebandhabitus”.

Anstendighet / hedonisme

Selv om dansebandkultur på mange vis har festen og feiring som hovedfokus er det likevel ingen utpreget hedonistisk kultur. Det er snarere tvert imot anstendighet og beherskelse som peker seg ut som dominerende ideal. Der overskridelsen av moralske grenser er en vesentlig del av rockens ideologi, hersker det innenfor dansebandkulturen et ideal om å leve etter de etablerte moralske normene. Høviskheten og fraværet av seksuelle hentydninger i sangtekstene er eksempler på hvordan man innenfor dansebandkulturen forholder seg til etablerte normer på det seksuelle området. Fest/hverdagstematikken, som igjen antyder et tradisjonelt arbeidsmønster, vitner også om en kultur hvor festen har en bestemt og tilmålt plass; festlighetene er reservert til helgen, i uken er det hverdag og arbeid som gjelder. At dansebandkulturen har begynt å arrangere egne dansebandfestivaler er i så måte et relativt nytt fenomen. Festivalen, som i egenskap av tidslengde overkrider konvensjonene for den tradisjonelle festen, er et fenomen som på sekstitallet for alvor ble introdusert i populærkulturen gjennom rocken, og den gang som et utpreget middelklassefenomen.

Også i forhold til rus holdes det i dansebandkulturen frem et ideal om anstendighet. Alkohol, fyll og rus er aldri tema i sangtekstene. Fyll forekommer sikkert på dansetilstelninger, men tematiseres aldri, og holdes heller ikke frem som ideal. I utvalget av sangtekster fant jeg kun en sang som direkte tematisert bruk av alkohol, ”Je går tel glasset med min glede”, hvor budskapet er at alkohol bare passer når man er glad eller har noe å feire.¹¹⁴ ”Je går tel glasset med min glede” er således et eksempel på dansebandrepertoarets mildt moraliserende og formanende innslag, hvor rådende normer blir antydnet og bekreftet. Rune Rudberg utgjør, med sine etter eget utsagn over tusen kvinnenedleggelse og sin domfellelse for blant annet å ha gitt en kvinnelig publikummer det narkotiske stoffet GHB, en interessant skikkelse innenfor dansebandkulturen. En mulig forklaring på hvorfor Rune

¹¹⁴ Ole Ivars (2001) *En får være som en er* (CD)

Rudberg fortsatt nyter popularitet, til tross for brudd med normene som dominerer dansebandkultur, er at han inntatt klovnenes og fantens rolle og dermed er fritatt for moralsk ansvar.

Mens man innenfor rocken gjør opprør mot sin mor og far, hedrer man innenfor dansebandkulturen sine foreldre. I intervjuene formidles nettopp familieverdier og en livsstil som er i tråd med tradisjonene. Når bandmedlemmene presenteres blir deres livsførsel fremstilt i lys av tradisjon og som en forlengelse av det livet som foreldrene førte. Når Ole Ivars tidlige historie blir fremstilt i et av DVD-kapitlene er det moroen og uskylden fra sekstitallet som blir tematisert.¹¹⁵ Sekstitallets brudd med foreldregenerasjonen og dens verdier, som kanskje er rockens ideologiske hovedpremiss, og et helt sentralt element i sekstiåttens selvforståelse, er her helt fraværende. Slik sett plasserer dansebandkulturens seg tydelig utenfor etablert rockekultur, og innenfor en lavkulturell tradisjon hvor anstendighet og tradisjon er normbærende snarere enn overskridelse og opprør.

Sensualisme og kroppslighet

Dansen, slik den praktiseres på dansebandtilstelninger, befester dansebandkultur som en kulturform hvor det sanselige og det kroppslige spiller en sentral rolle. Der man innenfor høykulturen dyrker en estetikk som krever distanse og analytisk refleksjon, dyrker dansebandkulturens estetikk det sensualistiske og det umiddelbare. Det estetiske uttrykket skal appellere direkte til sansene, med rytme, farger og bevegelse. Bourdieu kommenterer at borgerskapets typiske tilnærming til kunst går gjennom *erhvervelse*, hvor møtet med kunstverket krever kunnskap og analytiske ferdigheter, mens den folkelige måten og tilnærme seg kunst på kan best forstås som *fortryllelse*, hvor den direkte erfaringen av kunstverket er det sentrale.¹¹⁶

Samtidig innebærer det "rene" blikket et ethos hvor man holder avstand fra naturlige og sosiale nødvendigheter. Dansebandkulturen på den andre siden er til dels preget av motsatt ethos hvor naturlige og sosiale nødvendigheter muntert blir tematisert. I den delen av dansebandtekstene hvor det hverdagslige tematiseres er det nettopp livets helt konkrete og praktiske nødvendigheter som opptar fokus. Her handler sangene for eksempel om overvekt

¹¹⁵ Ole Ivars (2002) *Historien om Ole Ivars* (DVD)

¹¹⁶ Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen*, s. 46

og slanking ("Nei så tjukk du har blitt"¹¹⁷), om å ha mageproblemer ("Kvekk i underbuksa"¹¹⁸) eller toalettfasilitetene på campingplassen ("Det lyser rødt, når je er nødt"¹¹⁹). Fremvisningen av halvnakne og relativt tilårskomne kropper på fremsidecoveret til *På cruise og tvers*, antyder også en kulturform som i motsetning til høykulturen gjerne fremhever det kroppslige. Denne tendensen bekreftes i intervjuene hvor bandmedlemmenes matgladhet og korpulens tematiseres, samtidig som de fremstilles med typisk praktisk/fysiske interesser som for eksempel bilmekking eller gårdsarbeid. Det er imidlertid viktig å påpeke at dansebandkulturens orientering mot det kroppslige og sanselige i forsvinnende grad omfatter det direkte seksuelle. I motsetning til mye annen populærmusikk, som for eksempel rock og hip hop, hvor eksplisitte eller implisitte seksuelle referanser utgjør tematiske kjerneelement, tillater ikke dansebandkulturens ideal om anstendighet slike henvisninger.

Kitsch

Den sensualistiske estetikken som preger dansebandkultur gir en inngang til å forstå dansebandkulturen i lys av kitschbegrepet. De estetiske virkemidlene som brukes for å nå publikum er ofte preget av det storslåtte og fargesterke, snarere enn det avdempede og minimalistiske. Når for eksempel kjærligheten besynges er det ved hjelp av smykkestenmetaforer som gull og diamanter, eller religiøse symbol som evigheten eller engler. Slik sett gjør dansebandestetikken seg utstrakt bruk av klisjeer. Kombinert med dramatik og søtladenhet i det musikalske arrangementet, skaper det et uttrykk hvor kjærligheten alltid fremstår opphøyet og idyllisert. Fra etablert hold fører en slik idyllisert og klisjéfylt fremstilling av kjærligheten til en forståelse av dansebandestetikk som kitsch, hvor den opphøyde fremstillingen av kjærligheten ses på som urealistisk, forledende og kanskje til og med uredelig. Ut i fra en kunstoppfatning som betoner erkjennelse og problematisering av livet gjennom kunst, kan dansebandsjangerens kjærlighetsidyll fremstå som et eksempel på eskapisme og forløyenhet, som igjen stenger for erkjennelsen av virkeligheten slik den er.

Bourdieu skriver i *Distinksjonen* at "Den intellektuelle tror på forestillingen i seg selv, mens folket tror på det som forestilles."¹²⁰ Dansebandestetikken er ikke preget av ironisk eller selvbevist forhold til bruken av klisjéfylt metaforikk og symbolikk, som i Odd Nerdrums

¹¹⁷ Ole Ivars (2002) *Ole Ivars 40 beste* (CD-Dobbel)

¹¹⁸ Ibid

¹¹⁹ Ole Ivars (2003) *Hverdag & fest* (CD)

¹²⁰ Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen*, s. 51

selverklærte kitschprosjekt eller Turbonegers ironiske lek med rockemyter, men er snarere en estetikk hvor nettopp det klisjéfylte brukes som virkemiddel for å engasjere mottakeren direkte og umiddelbart. Nettopp forestillingen om at dansebandkulturen ukritisk og distanseløst idylliserer virkeligheten er sentral når dansebandsjangeren nedvurderes fra legitimt hold. På denne måten dannes et bilde hvor dansebandenes estetiske uttrykk forstås som kitsch og billige klisjéer, og dansebandenes publikum som passive objekt for illusjon og bedrag.

Dansebandfeltet

Så langt i kapittelet har dansebandkulturens estetikk blitt sett i sammenheng med estetikken som kjennetegner andre musikkulturer, som innehar ulike posisjoner på det musikalske feltet. I denne seksjonen vendes fokuset fra musikkfeltet i sin helhet til dansebandfeltet i seg selv. I hvilken grad kan vi i det hele tatt snakke om et eget og autonomt ”dansebandfelt”, og hvem er det i så fall som besitter maktposisjonene innefor dansebandfeltet? Et sentralt kjennetegn ved autonome kulturfelt er at spørsmål om legitimitet og status avgjøres av institusjoner og aktører *innenfor* feltet. Kultursosiologene Donald Broady og Mikael Palme skriver at;

”Vi förestillar oss att ett fälts grad av autonomi skulle kunna bedömas exempelvis genom studier av i vilken grad erkännande och auktorisation fördelas *inom* fältet.”

121

Et blick mot høykulturen og litteraturfeltet kan her kaste lys over dansebandfeltets grad av autonomi. I følge Broady er litteraturfeltet et av de feltene som tidlig oppnådde autonomi.¹²¹ Etableringen av litteraturen som eget felt innebar et sett med autorisasjonsinstanser som litteraturkritikere, velrenommerte forlag, litteraturhistorikere, akademikere etc. Disse instansene var avgjørende i forhold til spørsmål omkring hva som var bra eller dårlig litteratur. Dansebandsjangeren utgjør sitt eget felt i den forstand at spørsmål om hva som er bra og dårlig dansebandmusikk blir avgjort av sjangerens egne aktører, institusjoner og publikum. Men sammenlignet med litteraturfeltet er det i dansebandfeltet langt vanskeligere å få øye på tilsvarende autorisasjonsinstanser. Dansebandkultur har frem til nå ikke blitt

¹²¹ Broady, D., Palme, M. (1998) ”Inträdet. Om litteraturkritik som intellektuellt fält”, s.178

¹²² Broady, D. (1998) *Kulturens fält*, s. 16

undervist på universiteter eller høyskoler, dansebandkritikken har glimret med sitt fravær og dansebandhistorikere finnes det svært få av.

Der er like fullt grunner til å hevde at dansebandfeltet i langt mindre grad enn f.eks. litteraturfeltet er preget av eksplisitt statuskamp. I dansebandmagasinet *Jukebox* eller NRK's dansebandportal *På Dansefot*, som sammen potensielt sett kunne utgjort en kritisk medieoffentlighet, er det tydelig at kritikk i en tradisjonell forstand forekommer i svært liten grad. I omtalen av artister, konserter og utgitte plater er tonen i all hovedsak positiv, på grensen til det feirende. Et diskursivt trekk ved dansebandkulturen er nettopp motviljen mot kontrovers til fordel for tilbøyeligheten til det feststemte og muntre. Dette er et diskursivt trekk som kommer tydelig frem i sjangerens estetiske praksis og som gjenspeiler seg i "dansebandkritikken". At for eksempel kritikere med posisjon utenfor dansebandfeltet en sjelden gang omtaler dansebandartister, og da som regel negativt, er en annen sak.

Et annet diskursivt trekk ved dansebandkulturens estetiske praksis som gir en interessant inngang til å forstå maktstrukturene på dansebandfeltet er fraværet av distanse mellom publikum, musikalsk tekst og musikere. Sammenlignet med høykulturelle uttrykk er avstanden mellom publikum og musikere lav. Distansen og respekten man finner i for eksempel den klassiske konsertertradisjonen er minimalisert. Den romantiske forestillingen om den subjektivt skapende og geniale kunstneren er også fraværende. Slik har også dansebandmusikere også mindre definisjonsmakt enn de langt mer autoritative utøverne innenfor høykulturens felt. Måten dansebandmusikken henvender seg er til publikum er direkte, ukomplisert og umiddelbar, og krever i motsetning til høykulturelle uttrykk ingen fortolkende instanser som styrer eller korrigerer opplevelsen av musikken. Dette overflødiggjør "gate-keepers" som kritikere eller eksperter fra akademia. Dansebandsjangerens eksistens på utsiden av etablert kritisk offentlighet med tilhørende kritikere og legitimerende institusjoner, samt dansebandmusikernes forholdsvis lave autoritet, etterlater publikum med relativt mye makt i forhold til spørsmål om hva som er bra dansebandmusikk. I så måte er dansebandfeltet preget av en relativt sett flat og demokratisk maktstruktur.

Dette er imidlertid ingen uproblematisk fremstilling av maktstrukturene på dansebandfeltet. Med bakgrunn i Frankfurtskolens kritikk av kulturindustrien kan man argumentere for at standardiseringen av musikk, tekst og dansepraksis, hvor publikum hele tiden blir gitt akkurat det de tror de vil ha, er en del maktens forledende dynamikk. Slik forleder kulturindustrien underprivilegerte samfunnsgrupper til å være fornøyd med de små ressursene de disponerer. At folk *danser* i takt med den rådende maktens interesser så å si.

Dansebandtekstenes apolitiske, alltid muntre og konfliktunnvikende trekk støtter opp under en slik analyse. I sin bok om svensk sentimentalsang, *Känsliga Bitar*, adresserer Karin Strand dette aspektet ved populærmusikkens felt.¹²³ Samtidig fastholder hun at den svenske sentimentalsangen også representerer folkepoesi der publikum i stor grad selv former og bestemmer hva slags musikk de vil høre på. Strand konkluderer med at svensk populærsang både representerer folkepoesi og illusjonsindustri. Denne dobbelheten er også betegnende for dansebandsjangeren.

Et annet forhold som problematiserer fremstillingen av dansebandfeltet som publikumsstyrt og demokratisk er at der på feltet markerer seg noen få men tydelige aktører og institusjoner. Audun Tylden, eneveldig sjef for Tylden Records, er en av dem. Tylden Records er det suverent største plateselskapet på dansebandscenen og har i kraft av distribusjonsavtaler og markedsføringskapasitet stor innflytelse på hva som blir gitt ut og promotert. Samtidig har Audun Tylden selv vært en tydelig aktør i media hvor han blant annet har blitt portrettintervjuet i *Dagbladet* og ofte blir brukt som intervjuobjekt når mediene trenger kommentarer om dansebandforhold. En annen fremtredende aktør som også henter mye av sin makt i kraft av å representere en viktig institusjon er Erik Forfod, dansebandprogramsjef i NRK. Gjennom sitt populære radioshow *På Dansefot* styrer han mye av den dansebandmusikken som blir spilt på NRK radio. Forfod har i media gjentatte ganger blitt kritisert for å favorisere artister utgitt på Tylden Records. En tredje aktør som har markert seg tydelig i media er William Kristoffersen i Ole Ivars. I likhet med Audun Tylden blir Kristoffersen ofte brukt av pressen som talsmann for dansebandmiljøet. Kristoffersen er kanskje den fra dansebandmiljøet som i media mest eksplisitt har tatt til orde for en estetisk oppvurdering av dansbandmusikk på det øvrige kulturfeltet. Samtidig har han kommet med krasse utfall mot danseband som bruker playback på konserter. William Kristoffersen og Ole Ivars igjen er i artiststallen til Tylden Records. Slik sett representerer Audun Tylden og Tylden Records, William Kristoffersen og Ole Ivars sammen med Erik Forfod og NRKs *På Dansefot* en maktkonsentrasjon på dansebandfeltet. Disse aktørene besitter en vesentlig mengde symbolsk kapital, gitt sin tilgang til å uttale seg i media. Den forestående etableringen av et studium i dansebandkultur ved Høyskolen i Hedmark, hvor William Kristoffersen skal inneha ett av to planlagte professorater, tyder også på at dansebandsjangeren er i ferd med å utvikle seg som et autonomt felt hvor distinksjonsmakt er knyttet opp mot utdanningsinstitusjoner.

¹²³ Strand, K. (2003) *Känsliga Bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*

I følge Bourdieu kjennetegnes autonome felt av feltspesifikke trosforestillinger, eller i Bourdieusk terminologi *doxa*, som ligger til grunn for estetisk praksis.¹²⁴ Musikalsk sett har dansebandene i stor grad holdt seg til det samme repertoaret de siste førti årene. Instrumentering, bandformat, dansepraksis og tekstmotiv har også i stor grad holdt seg konsistente. Mye av kritikken som er rettet mot dansebandsjangeren har nettopp gått på mangelen av bevegelse innenfor feltet. De siste årene har man likefullt registrert heterodexe tendenser som utfordrer feltets etablerte estetiske praksis. Der ser ut til å være en viss vilje til å fornye dansebandsjangeren. Denne viljen kommer blant annet til uttrykk gjennom etableringen av ”ungdoms”-danseband som Pegasus, som har markert seg med et langt mer poppreget repertoar, mer ungdommelig image og en røffere scenefremtoning enn de tradisjonelle dansebandene. Countryelement har også blitt langt vanligere de siste årene. Samtidig som tradisjonelle danseband som Ole Ivars i stigende grad har gjort seg bruk av countryelement i musikken sin, har man også på dansebandscenen sett etableringen av crossover-artister som Jenny Jensen, Anne Nørdsti og E6. Countryens inntog på dansebandscenen kommer også til uttrykk i dansebandmagasinet *De Danseglade* hvor de ved siden av tradisjonelt dansebandstoff har en seksjon viet til countryartister.

På klassetur

Er dansebandsjangeren for all fremtid dømt til sin statusmessig marginale posisjon på kulturfeltet? Gripsruds og Hovdens undersøkelse forteller oss indirekte at makt- og statusforholdene på kulturfeltet er dynamiske, snarere enn essensielle og fastlåste. I undersøkelsen fra 1998 kom det som nevnt frem at danseband sammen med country representerte den nedre delen av det populærmusikalske smakshierarkiet. Man trenger ikke være kultursosiolog for å konstatere at countrysjangeren siden den gang har vært gjenstand for et betydelig statusløft. Der lyden av en steelgitar for 5-10 år siden forårsaket høylydte mishagsytringer eller kanskje bare overbærende latter, er countryartister som Johnny Cash, Hank Williams, Gram Parsons og Dolly Parton i dag rehabilitert som garantister for et autentisk og genuint kulturuttrykk. Samtidig gjør kulturelt legitime artister som Thomas Dybdahl, St. Thomas, Motorpsycho og Ane Brun åpent bruk av stilelement fra

¹²⁴ Bourdieu, P.(1995) *Distinksjonen*

countrysjangeren. Legitimeringen av country som sjanger er et faktum, årsakene til hvorfor noen sjangere blir gjenstand for statusløft, og andre ikke, er derimot mer uklare.

Et blikk mot jazzsjangerens relativt sett grundig dokumenterte og teoretiserte kulturhistorie vil kanskje kunne fortelle noe om mulige legitimeringsveier for dansebandsjangeren. Siden jazzens etablering i Skandinavia på 20-tallet har sjangeren vært gjenstand for en formidabel ”klassereise”. Fra å i utgangspunktet representere afroamerikansk underklassekultur har jazzsjangeren i dag gått til å være blant det etablerte kulturborgerskapets foretrukne musikkformer. Da Theodor Adorno på 30-tallet utviklet sin i dag klassiske kulturkritikk, var det nettopp jazzen han holdt frem som kroneksempelen på pasifiserende og undertrykkende kulturindustri.¹²⁵ I dag er ironisk nok mye av argumentasjonen som fra høykulturelt hold rettes mot dansebandsjangeren den samme som den Adorno i sin tid rettet mot jazzsjangeren.

Johan Fornäs skriver i sin artikkel ”Modernt och populärt i svenska jazzdiskurser” om hvilke legitimeringsstrategier som lå til grunn for jazzens reise fra bunn- til toppsjiktet i det svenske kulturfeltet. Forenklet kan man si at Fornäs skisserer opp to sett strategier; (1) jazzen ble opphøyet til *kunstmusikk*, hvor man etablerte sjangeren som en motsetning til det populære, (2) Man valgte den stikk motsatte løsningen og fastholdt *jazz som lavkultur*, insisterte på lavkulturens iboende kvalitet, for å på denne måten å snu kulturbildet på hodet, (a) Jazz ble legitimert som *uttrykk for tradisjon*, henimot klassisk- og folkemusikk, (b) Man valgte motsatt løsning og legitimerte jazz som *uttrykk for det moderne*, hvor man så jazz i lys av estetisk avantgardisme.¹²⁶ I følge Fornäs var alle disse strategiene i ulik grad virksomme på musikkfeltet. Dette betyr ikke at jazzsjangeren i sin helhet ble en del av den legitime kulturen, men det førte til at det innenfor jazzfeltet etablerte seg distinksjoner mellom de ulike typene jazz, hvor deler av jazzen senere ble tatt opp som en del av den legitime kulturen.

Det er der i mot vanskelig å se at dansebandmusikk i overskuelig fremtid vil bli opphøyet til kunstmusikk, eller at sjangeren vil bli legitimert i kraft av å rette seg mot estetisk modernisme. I forhold til disse legitimeringsveiene er sjangeren i for stor grad bundet opp i stilistisk formula og for konservativ i sin estetiske praksis. At dansebandsjangeren kan vinne legitimitet ved at man opphøyer nettopp dens ”lave” egenskaper er derimot langt mer plausibelt og kanskje også til en viss grad en allerede virksom mekanisme. Fra akademisk hold er for eksempel kulturteoretikeren John Fiske en tydelig eksponent for den retningen innenfor kulturforskningen som positivt vektlegger nettopp populærkulturens lave

¹²⁵ Adorno, T. (2002) ”On jazz”

¹²⁶ Fornäs, J. (2002) ”Modernt och populärt i svenska jazzdiskurser”

egenskaper. Mindre eksplisitt kan Pierre Bourdieus sosiologiske kritikk av den kantianske estetikken ses på som et angrep på borgerskapets smak og kulturvaner, og indirekte som et forsvar for den lavkulturelle estetikken. Fokuset på de ”lave” egenskapene åpner også for en mer *kitschorientert* forståelse av sjangeren, hvor man med ironisk distanse ler av og liker dansebandmusikk på samme tid. Her er det dog viktig å huske at en slik ironisk distanse krever et distansert ”blikk” som i følge Bourdieu er betinget av et ”ubesværet forhold til livets nødvendigheter. Et eksempel på en slik kitschrehabilitering er hvordan 70-tallsdisco for en stund ble hipt på klubbscenen igjen mot slutten av 90 tallet, hvor nettopp discosjangerens mer outrerte og ”cheesy” elementer ble vektlagt i klubbrepertoaret.

Den mest opplagte legitimeringsveien er å se dansebandsjangeren som *uttrykk for tradisjon* og i lys av folkemusikkbegrepet. I egenskap av sin bundethet til musikalsk og tekstlig formula representerer dansebandsjangeren en etter hvert befestet tradisjon, hvor røttene kan spores langt tilbake. Fra et litteraturvitenskapelig perspektiv argumenterer Karin Strand for at dansebandtekstene i tillegg til å forstås som moderne populærkultur også må forstås i sammenheng med før-romantisk repertoardiktning på samme måte som den etablerte folkemusikksjangeren.¹²⁷ En annen mulig legitimeringsvei som knytter an til folkemusikkbegrepet er at dansebandsjangeren vil bli tilskrevet høyere grad av autenticitet i kraft av å representere en type bygdekultur som er i ferd med å forsvinne. Etter hvert som livet i det rurale Norge forandrer form kan danseband i fremtiden kanskje forstås som et musealt kulturuttrykk, og et autentisk uttrykk for en ikke lenger eksisterende kulturform. Hvis man forstår folkemusikkbegrepet kvantitativt, altså som den musikken de fleste eller mange foretrekker, vil dansebandmusikk i kraft av sin popularitet kunne kalles for folkemusikk. En slik forståelse kompliseres imidlertid av at den vil ekskludere den tradisjonelle folkemusikken, som få hører på og få kjøper, og på den måten sparke bein under legitimeringsgrunnet som begrepet hviler på. En annen implikasjon av en kvantitativ tilnærming til folkemusikkbegrepet er at i prinsippet *alt* som måtte være populært, fra Ravi til Madonna, ville falle inn under begrepet.

¹²⁷ Strand, K. (2000) ”Illusjonsindustri eller folkpoesi”, s. 180

7. Homologi og forsvar

Gjennom funnene fra diskursanalysen som tidligere ble presentert, tegner det seg et tydelig bilde av relativt homogene verdi- og identitetskonstruksjoner. Samtidig tegner den kultursosiologiske analysen av dansebandsjangerens estetiske kjennetegn et klart bilde av danseband som et utpreget lavkulturelt fenomen. Slik sett støtter begge analysene opp under forståelsen av dansebandkultur som en kultur med distinkte estetiske kjennetegn, preget av distinkte verdier og felles sosioøkonomiske betingelser. Cultural studies representerer en fagtradisjon hvor studiet av tilsvarende musikkulturer har utgjort et viktig fokusområde. Fokuset har i hovedsak vært rettet mot subkulturer, hvor subkulturer står i artikulert opposisjon til dominant kultur. Dansebandkultur er ikke en subkultur i streng forstand, da den gjennom sin kulturelle praksis ikke søker en opposisjonell posisjon. Like fullt er det innenfor den subkulturelle tradisjonen analytiske begrep som gir interessante perspektiv på dansebandkultur.

Som vi skal se i dette kapittelet er dansebandkultur en distinkt og egenartet kulturform, i den forstand at den karakteriseres av *homologier* mellom sosial struktur og kulturell symbol/stil. Det jeg her vil vise er at det er en befestet sammenheng mellom verdiene og normene som kjennetegner dansebandkulturens medlemmer og dansebandkulturens stilbærende elementer, med fokus på dansen spesielt. Her er ikke hensikten å presentere en fullstendig homologisk analyse, det tillater ikke de praktiske rammene for oppgaven min, men snarere å gjøre et homologisk innrettet nedslag for å vise sammenhengen mellom sosial struktur og stil innefor dansebandkultur. Til slutt i kapittelet ser jeg dansebandkultur i lys av cultural studies-tradisjonens fokus på *motstand* som bærende konsept innenfor musikalske subkulturer. Her viser jeg hvordan dansebandkultur avviker fra subkulturenes orientering mot til dels aggressive artikulering av motstand, og heller kjennetegnes av *forsvar* eller *vern* om egne verdier og livsanskuelse gjennom kulturell praksis.

Homologier

Innenfor den homologiske tradisjonen har det vært et sterkt fokus på forholdet mellom sosial struktur og meningsbærende objekter/artefakter. I Willis studie av bikerkultur er for eksempel motorsykkelen det sentrale meningsbærende objektet, som igjen blir satt i sammenheng med den sosiale gruppens verdier og musikk smak.¹²⁸ I Hebdiges studie av punkekulturen blir klesstil, med blant annet sikkerhetsnåler og svastika, satt i sammenheng med punkernes verdier og musikksmak.¹²⁹ I disse studiene tydeliggjøres det homologiske forholdet mellom artefakter, verdier og musikkstil, og hvordan disse sammen utgjør en total livsstil, som igjen kjennetegner formasjonen av subkultur. Når en ser dansebandkultur i lys av homologi er det ikke en bestemt type artefakt som utgjør det sentrale og meningsbærende symbolet, men dansen. I så måte flytter jeg det analytiske fokuset fra meningsbærende artefakt til meningsbærende aktivitet.

Dansen, slik som den praktiseres på dansetilstelninger, er kanskje ved siden av musikken det mest sentrale stilbærende elementet innenfor dansebandkulturens estetiske praksis. Gjennom egen observasjon på dansebandgalla, og gjennom konsertopptakene på DVD'en, fremstår dansebandkultur som en kultur sentrert rundt dansen og dansetilstelningen. Dansebandsjangerens eget magasin heter betegnende nok *De danseglade*, hvor dansen i like stor grad som musikken gis oppmerksomhet. Når nye plater her anmeldes gis det for eksempel to karakterer; en for dansbarhet og en for lyttbarhet.

Dansen igjen står i et homologisk forhold til de sosiale strukturene som kjennetegner dansebandkulturen. For det første reflekterer dansen kjønnsrollemønsteret som preger dansebandkulturens publikum. Det dreier seg i all hovedsak om pardans, hvor mannen har den førende rollen. Slik sett er det en sammenheng mellom dansepraksis og kjønnsrollefordelingen, hvor mannen er den aktive og kvinnen den passive, og hvor de møtes gjennom høviske ritualer. For det andre reflekterer dansen de kollektivistiske verdiene som kjennetegner dansebandkulturen. Viljen til å engasjere seg i det kollektive prosjektet som det å delta på dansegulvet innebærer, gjenspeiler kollektive verdier. For det tredje er det en sammenheng mellom dansestil og orienteringen bakover i tid. Mens singel- dansen ble den mest dominerende danseformen med diskotekenes inntog på syttitallet, har dansebandkulturen holdt fast på pardansen og jitterbugen som dominerte dansegulvene på femti- og sekstitallet. Dansingen i seg selv må ses som en bekreftelse og forsterkning av kollektiv identitet gjennom

¹²⁸ Willis, P.E. (1978) "Symbol och praxis: Rockmusikens sociala betydelse hos ett motorcykelgäng"

¹²⁹ Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*

fastholdelsen av de sosiale ritualene som mange av dansebandkulturens medlemmer etablerte i sin ungdom på femti- og sekstitallet. Dansen henger slik sett tett sammen med gjenopplevelsen av ungdomstiden.

Etableringen av dansen på femtitallet, hvor medlemmer fra motsatte kjønn danset swing med hverandre, til de nye rytmene og tonene av rock'n roll, var også en del av etableringen av en ny generasjon ungdom. Dette var kanskje den første generasjonen som definerte og forstod seg selv nettopp som ungdom. Til tross for, eller kanskje nettopp fordi, at mange blant dansebandsjangerens publikum er i ferd med å pensjonere seg, er ungdomstidens feststemthet, bekymringsløshet og løssluppenhet verdier som feieres gjennom dansen. Satt på spissen kan man si at dansebandkultur har den tilsynelatende paradoksale egenskapen at den er i ferd med å bli en pensjonistkultur hvor medlemmene forstår seg selv som ungdom. Samtidig som dansen reflekterer dansebandkulturens orientering mot ungdommens fest og bekymringsløshet, reflekterer den også idealet om anstendighet. Dansen slik den praktiseres på dansetilstelninger er på den ene siden preget av bevegelse, munterhet og fest, men er på den andre siden preget av helt bestemte regler og konvensjoner.

Et blick mot en annen subkultur hvor dansen i seg selv er den sentrale stilbærende aktiviteten, ravekulturen, setter dansebandkulturen i relieff. I likhet med dansebandtilstelningen betegnes ravet av høy grad av engasjement og deltakelse fra publikum. Dreiningen, fra passivt publikum til deltakende danser som man ser på dansebandtilstelningen, fullendes nesten på ravepartiet hvor artistens, eller dj-ens, rolle er minimalisert og hvor hovedrollen spilles av de dansende selv. Spektakulær og fargesterk bekledning, eller mangel på bekledning i det hele tatt, kroppsmaling, glowsticks og medbrakte fløyter, er slik sett et uttrykk for en kulturform hvor deltakerne i seg selv er en del av det estetiske uttrykket. Dansen, slik den praktiseres på raveparties og på klubber som spiller elektronisk dansemusikk, er preget av en langt mer aggressiv og seksualisert dansestil enn innenfor dansebandkulturen, forsterket av relativt sett tunge og aggressive rytmer og aksept for bruk av sentralstimulerende midler. Individuell og personlig dansestil utgjør et ideal på bekostning av mestringen av bestemte stilkonvensjoner. Slik sett reflekterer dansen innenfor ravekulturen en orienteringen mot ekstasen, overskridelsen og det individualistiske, mens dansen innenfor dansebandkulturen reflekterer idealet om humøret, beherskelsen og det kollektivistiske

Dualiteten mellom det feststemte og det anstendige står også i sammenheng med dansebandartistenes scenefremtoning. Artistene formidler humør og løssluppenhet, hvor humøret kanskje er grenseløst men løssluppenheten behersket. Samtidig som fremtoningen

alltid er preget av munterhet, tar det aldri ”helt av” på scenen. Dansebandmusikernes sceneantrekk må også ses i sammenheng med denne dualiteten. Dressene som brukes signaliserer på den ene siden fest og det ekstraordinære, og på den andre siden respekt for publikum og gjeldende konvensjoner for scene fremtoning. Samtidig er det imperativt at musikken alltid er dansbar. Som plateanmeldelsene i De Danseglade viser, vurderes dansebandmusikk på grunnlag av til hvilken grad den engasjerer publikum på dansegulvet. Musikken i seg selv gjenspeiler også publikums verdimeslige orientering mot det feststemte men anstendige, og mot fortid og tradisjon. Samtidig som musikken alltid er rytmisk i den forstand at den inviterer til dans, forholder den seg også strengt til klart definerte, og lenge etablerte, formale konvensjoner. Dansebandsjangerens trofasthet til musikalsk formula kan slik sett ses i sammenheng med publikums verdimeslig orientering bakover i tid, hen i mot tradisjon snarere enn mot nåtid og fremtid.

Forsvar gjennom humor og feiring

Konseptet *motstand* har vært et helt vesentlig fokus i forskningen på subkulturer. Hebdige for eksempel, ser subkulturer i lys av produksjonen av støy (noise), i motsetning til lyd (sound).¹³⁰ Fokuset på ”støyende”, eller ”spektakulære” subkulturer, som punk og hip hop, har tydelige normative implikasjoner i at det favoriserer subkulturer som tydelig artikulere motstand mot dominant kultur, hvor det å aktivt forstyrre etablerte verdier og normer er sentrale ideologiske element. Slik sett legitimerer fokuset på subkulturell motstand rockens klassiske ideologi, hvor hedonisme og brudd med tradisjon fremholdes som ideal. Et annet kjennetegn ved denne tilnærmingen til musikkulturer er at den har fokusert på typiske ungdomskulturer, hvor ungdom har blitt sett på som en opposisjonsvillig, og derfor interessant, sosial gruppe. Denne tilnærming til musikkulturer har rettet fokus bort fra, og til dels blokkert for, interessant belysning av musikkulturer som for eksempel dansebandkultur. Populærkulturforskeren David Hesmondhalgh kritiserer konseptet subkultur nettopp på grunnlag av overdreven fokus på ungdomskultur og ”støyende” estetikk, og på grunnlag av konseptets manglende evne til å gripe an musikkulturer som havner utenfor de tradisjonelle subkulturelle fokusområdene.¹³¹

¹³⁰ Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style.*, s. 90

¹³¹ Hesmondhalgh, D. (2005) “Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above”, s. 22

Dansebandkulturen kjennetegnes på den andre siden av estetiske ideal om behag snarere enn motsand, beherskelse heller enn overskridelse, munterhet i stedet for sinne, og idyll heller enn konflikt. I dansebandkulturen bryter man ikke med sine foreldre, men feirer heller tradisjonelle verdier og et tradisjonelt livsmønster. Den bevisste artikuleringen av motstand mot dominant kultur, som i følge Hebdige kjennetegner subkulturer, er i dansebandkulturen helt fraværende. Ut i fra et slik perspektiv står dansebandkulturen i et hegemonisk forhold til dominant kultur, hvor posisjonen som den dominerte parten i maktforholdet passivt blir akseptert. Dette fraværet av artikulert maktkritikk og motstand har igjen bidratt til dansebandkulturens lave status.

En mindre ”støy”- og ungdomsorientert tilnærming til musikkulturer åpner for en mer fruktbar forståelse av dansebandkultur. Selv om dansebandkulturen ikke målbærer artikulert maktkritikk, og gjennom sitt estetiske uttrykk representerer ”lyd” heller enn ”støy”, er ikke dette en musikkultur som blindt og passivt lar seg styre og manipulere fra dominant hold. En slik forståelse av dansebandkultur lyder som et tydelig ekko av Theodor Adornos til dels unyanserte forståelse av populærmusikk. Dansebandkulturens stil og estetiske praksis innebærer snarere *forsvar* enn *motstand* mot dominant kultur. Der motstand er en metafor som antyder det offensive, hen i mot geriljavirksomhet, er forsvar en metafor som i større grad betoner det defensive, men likevel ikke forsvarsløse.

I følge filosofen og modernitetsteoretikeren Jurgen Habermas kjennetegnes vår tidsalder av en ”kulturell utarming” av ”livsverden”, blant annet som følge av ”institusjonaliseringen i ekspertkulturen”, som igjen innebærer umyndiggjøring og fremmedgjøring av publikum.¹³² Likeledes er urbanisering, oppløsning av det tradisjonelle bygdesamfunnet, globalisering, samt rasjonalisering utviklingstrekk knyttet til modernitetsprosesser. Dansebandkulturens stil og estetiske praksis må ses som en del av en kulturell forsvarstrategi mot den kulturelle utarming av livsverden som disse prosessene potensielt innebærer. Fastholdelsen av de sterke kollektivistiske verdiene som reflekteres i blant annet dansen, må ses som en respons på oppløsningen av tradisjonelle sosiale bånd. Bruken av tradisjonelle estetiske virkemidler kombinert med kjent og kjær tematikk må også ses som et forsvar mot et tiltakende fragmentert verdensbilde. Likeledes er kjønnsrollene som dyrkes gjennom stil og estetikk et vern om tradisjonell maskulinitet og femininitet. Fastholdelsen av det lokale, både gjennom tematikk, tradisjonelle estetiske virkemidler og gjennom praksisen hvor publikum fortsatt går på tradisjonsrike dansetilstelninger må ses som

¹³² Habermas, J. (1991) *Borgerlig offentlighet: dens fremvekst og forfall: henimot en teori om det borgerlige samfunn*

et forsvar mot destabiliserende globaliseringsprosesser. Gjennom kulturell praksis søker dansebandkulturens medlemmer på denne måten å snu følelsen av fremmedgjøring og mindreverd, til en følelse av felles identitet og kulturell egenverd.

8. Avslutning

Verdikonservatisme og tradisjon

Tekstanalysen viser at dansebandkultur kjennetegnes av et sett bestemte verdier og identiteter. Vi har sett at verdier og identitet konstrueres diskursivt i de forskjellige tekstlige uttrykkene for dansebandkultur. Dansebandkulturen kjennetegnes generelt av være en tradisjonalistisk, kollektivistisk og verdikonservativ kulturform, med bygda som ramme for verdi- og identitetsdannelse. Et gjennomgående trekk i de forskjellige tekstlige uttrykkene er at bygda gis positive konnotasjoner og til dels er gjenstand for idyllisering. På denne måten kan dansebandkulturen beskrives som en kultur som vender seg mot rurale snarere enn urbane verdier. Samtidig blir fortiden utelukkende gitt positive konnotasjoner når den tematiseres. Fortiden er også gjenstand for idyllisering. Dette innebærer en verdimessig orientering tilbake i tid, hvor ”det gode gamle” og det tradisjonelle blir fremholdt som ideal.

Konstruksjonene av kjønn er igjen knyttet til både orienteringen mot bygda og fortid. Gjennom tekstene konstrueres en maskulinitet preget av tradisjonelle verdier, hvor mannen iscenesettes som forsørger og hvor mannen inngår i et kjønnsrollemønster som reflekterer tradisjonelle bygdeverdier. Videre konstrueres mannen som subjekt og kvinnen som objekt, hvor mannen er den aktive og kvinnen er den passive. Samtidig som mannen utgjør den aktive parten i kjærlighetsforholdet mellom mann og kvinne, iscenesettes han også med myke verdier, selv om de aldri truer den tradisjonelle maskuliniteten. Kvinnen på sin side blir i liten grad tematisk behandlet i tekstene, men iscenesettes i all hovedsak som passiv, ventende, og med tradisjonelle feminine verdier som hus, hjem og barn.

Anstendighet er annet ideal som diskursivt kommer til uttrykk i tekstene. Respekt for tradisjon og konvensjon, den høviske og livslange kjærligheten, samt tradisjonell arbeidsmoral kommer til uttrykk som positive verdier. Gjennom tekstene fremstår også dansebandkulturen som en utpreget kollektivistisk kulturform, hvor deltagelse i fellesskapet, sosialitet og normalitet konstrueres som ideal.

Den legitime kulturens motsetning

Ut i fra et kultursosiologisk perspektiv plasserer dansebandkultur seg tydelig i de helt nedre marginene av kulturfeltet. Ikke bare står dansebandkultur i motsetningsforhold til høykulturen, den står også i et motsetningsforhold til den legitime populærkulturen. De estetiske virkemidlene som blir brukt i de forskjellige tekstlige uttrykkene tegner sammen et klart bilde av en kulturform med tydelig utgangspunkt i den lavkulturelle estetikken.

Dansebandestetikken kjennetegnes for det første av den følger formula og konvensjon snarere enn en 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. I motsetning til høykulturens problemorientering og dens tilstrebing av alvor, kjennetegnes dansebandsjangeren av alltid tilstedeværende humor og munterhet. Mens legitim kultur ofte kjennetegnes av en estetikk hvor tekstlig motstand og kodemessig eksklusivitet er idealer, kjennetegnes dansebandestetikken av å være åpen og inviterende i forhold til publikums engasjement med teksten. Et annet hovedtrekk ved dansebandkulturens estetiske praksis er at den inviterer til kollektiv deltakelse. Dansen er i seg selv et kollektivt prosjekt som forutsetter kollektiv deltakelse fra publikum. Dansebandkultur er preget av nærhet snarere enn distanse. Mens skillet mellom utøver og publikum innenfor legitim kultur er markert og preget av distanse, minimaliseres avstanden mellom utøver og publikum innefor dansebandkulturen. Samtidig er dansebandkultur en typisk kroppslig og sensualistisk kultur, hvor bevegelse, rytme og farger spiller en sentral rolle. Anstendighet er også et gjennomgående trekk. Der man gjennom rockeestetikken dyrker overskridelsen, følger man innenfor dansebandsjangeren konvensjon og tradisjon. Dansebandestetikk har også tydelige elementer av kitsch i seg. De estetiske virkemidlene er i stor grad preget av klisjeer og idylliserte virkelighetsbilder.

Dansebandfeltet er et felt som i større og større grad kjennetegnes av autonomitet, 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. Ved å anlegge et kultursosiologisk perspektiv er det også mulig å antyde potensielle legitimeringsveier for dansebandsjangeren. Den mest plausible legitimeringsveien er at dansebandkultur i fremtiden vinner status som folkekultur, hvor dansebandmusikk forstås som et autentisk uttrykk for tradisjon.

Forsvar gjennom estetisk praksis

Dansebandkulturen fremstår som en enhetlig kulturform hvor stil og sosial struktur samsvarer med hverandre. Det er en kulturform som kjennetegnes gjennom homologier mellom verdier og identitet på den ene siden, og estetisk praksis på den andre. Dansen er på mange vis den sentrale stilbærende aktiviteten. Dansen, slik den praktiseres på danstilstelninger, reflekterer sentrale trekk ved sosial struktur som tradisjonelle kjønnsrollemønstre, kollektivism, og verdimesig orientering bakover i tid. Dans og sosial struktur samsvarer igjen med de estetiske egenskapene ved musikken og med musikernes scenefremførelse. Samsvaret mellom disse ulike elementene peker henimot en mer helhetlig forståelse av dansebandkultur, hvor kulturen innebærer en total livsstil. Til tross for den estetiske orienteringen mot munterhet, behag og idyll, og bort i fra det konfliktfylte og problemartede, innebærer dansebandkulturens estetiske praksis og livsstil et forsvar av egne verdier, egen identitet og egen livsstil. Fastholdelsen av tradisjonelle, rurale og kollektivistiske verdier må ses som en del av en kulturell forsvarsstrategi mot modernitetsprosesser som urbanisering og oppløsning av tradisjonelle felleskap.

Normalkulturens janusansikt

Er det noe essensielt ved selve musikken som gjør at dansebandsjangeren ”fortjener” sin lave status? Det har jeg vanskelig for å se. Formalt er ikke dansebandmusikk vesensforskjellig fra annen populærmusikk. Jazzens og countriens kulturhistorie viser at forestillingene om hva som er bra musikk og hva som er dårlig musikk ikke kan begrunnes ved å peke på essensielle egenskaper ved selve musikken. Slik sett er det også mulig å rehabilitere dansebandsjangeren. Problemet er kanskje at vi for å kunne ha en forstilling om musikalsk kvalitet, hva som er bra, også trenger en forestilling om hva som er dårlig. Ut i fra et strukturalistisk perspektiv kan ikke ”god” musikk eksistere uten ”dårlig” musikk og heller ikke den ”rene” smak uten den ”barbariske”. Motsetningene konstituerer hverandre. Derfor er vi avhengige av lavstatusjangerer som dansebandmusikk for å ha en noenlunde stabil oppfatning av hva som er bra musikk.

Marcel Proust har skrevet at jo mer egalitært et samfunn er, desto viktigere blir mekanismene for sosial differensiering.¹³³ I Norge i dag, hvor rekordsterk olje-økonomi kombinert med sosialdemokrati har ført til historisk sett eksepsjonelt høy levestandard for de fleste, utgjør kulturfeltet kanskje den viktigste arenaen for sosial differensiering. Musikkfeltet er spesielt egnet, nettopp fordi markering av smak/avsmak er en så sentral del av den populære diskursen rundt musikk. I et samfunn hvor man markerer adelskap gjennom smakspreferanser, har folkelig kultur som dansebandmusikk ingen plass i panteon. Derfor karakteriseres dansebandkulturen tilsynelatende paradoksalt av å være normalkultur og marginalkultur på samme tid.

Simon Frith introduserer i sin bok *Performing Rites* begrepet ”The sociological response” som fanger opp hvordan musikkformer som hip hop, funk og reggae blir estetisk oppvurdert som følge av sin rot i ”autentiske” og sosialt marginaliserte subkulturer.¹³⁴ Dansebandsjangeren må også ses som et tilsvarende autentisk uttrykk for folkelig kultur, men uten samme grad av legitimitet. En årsak til dette kan være at sjangeren ikke er tilstrekkelig sosialt marginal, eller alternativt formulert; dansebandpublikum er ikke fattige nok. I Norge er vi så rike at vi må importere våre ”autentiske” og sosialt marginale musikkulturer. Dette igjen etterlater rom for folkekjær men illegitim normalkultur som dansebandmusikk. Men samtidig som dansebandfolket blir umyndiggjort på kulturfeltet tar de revansj på det politiske feltet. Dansebandmusikk kan ses på som er den smilende og alltid muntre siden av den folkelige kulturens janusansikt, mens et stadig voksende FrP viser ansiktets forargede og forurettede side.

¹³³ Sitert i ”Redaktørens forord”, Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen* s. 5

¹³⁴ Frith, S. (1998) *Performing Rites*

9. Kilder

Bøker og artikler

Adorno, T. (2002) "On jazz" i, *Essays on music*, University of California Press: Berkeley

Arrakhi, J. (2002): "Intresse för dans och musik" i: Arrakhi, J. (red.) *Dansband : produktion, reproduktion och konsumtion av en umgängeskultur : en antologi från Samhälls- och kulturanalys år 2002*, Norrköping : Linköpings univ

Barker, C. (2003) *Cultural studies theory and practice*, London: Sage

Berg Eriksen, T. (2000) *Nietzsche og det moderne*, Oslo: Universitetsforlaget

Berkaak, O.A. (2002): "Ikke la meg ta meg. Livsbilder i popmusikkens tid" i: Gripsrud, J. (2002) *Populærmusikken i kulturpolitikken*, Norsk Kulturråd

Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen*, Oslo: Pax Forlag

Broady, D. (1998) *Kulturens fält*, Broady, D. (red.) Göteborg: Bokförlaget Daidalos

Broady, D., Palme, M. (1998) "Inträdet. Om litteraturkritik som intellektuellt fält" Broady, D.(red.) (1998) *Kulturens fält*, Göteborg: Bokförlaget

Christensen, O. M. (1995) "Pierre Bourdieus kunstsyn – en kritisk presentasjon av La distinction, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant" i: Sveen, D. (red.), (1995) *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Oslo: Pax

Fairclough, N. (1995) *Critical discourse analysis: the critical study of language*, Harlow: Longman

Fiske, J. (1989) *Understanding Popular Culture*, London New York: Routledge

Fornäs, J. (2004) *Moderna Människor – Folkhemmet och jazzen*, Stockholm: Norstedt Förlag

Fornäs, J. (2000) "Modernt och populärt i svenska jazzdiskursar" , i: Jonsson, K.og Ôhman, A. (red.), (2000) *Populära Fiktionser*, Stockholm: B. Østlings Bokförl.

Frith, S. (1996) "Music and Identity" i: Hall, S., du Gay, P. (red.) (1996) *Questions of Cultural Identity*, London: Sage

Frith, S. (1996) *Performing rites: on the value of popular music*, Oxford University Press: Oxford

Frith, S. (2004) "Introduction", i: Washburn, C., Derno, M. (red.) *Bad Music: The music we love to hate*

- Frykman, J. (1988) *Dansbaneeländet*, Stockholm: Natur och Kultur,
- Genrup, K. (1999) ”Tacka vet jag logdans’. Mogendansen i Sverige med tonvikt på logdansen utifrån ett deltagarperspektiv” i *Folk och musik*, Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa
- Genrup, Kurt (1999): ”Tacka vet jag logdans”. Mogendansen i Sverige med tonvikt på logdansen utifrån ett deltagarperspektiv”, funnet i *Från dansbana till rockklubb: populärmusiken i fokus. Sju artikler om logdans, schlager, visa och rock’n’roll*. Folk og musikk 1999 (Finlandssvenska folkmusikinstitut)
- Habermas, J. (1999) *Borgerlig offentlighet: dens fremvekst og forfall: henimot en teori om det borgerlige samfunn*, Oslo: Gyldendal
- Hebdige, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, London New York: Routledge
- Hesmondhalgh, D. (2005) “ Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above”, *Journal of Youth Studies*, vol. 8, nr1, s. 21-40
- Hyltén-Cavallius, S.,(2000) ”Et land som inte längre finns”, Jonsson, K.og Ôhman, A.(red.) (2000) *Populära Fiktione r*, Stockholm:B. Østlings Bokförl
- Jones, S., Sorger, M. (1999, 2000) "Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design," *Journal of Popular Music Studies*, vol. 11, nr. 12, s 68-102
- Jonsson, K.og Ôhman, A.(red.) (2000) *Populära Fiktione r*, Stockholm: B. Østlings Bokförl
- Larsen, L.O. (2002): ”Populærmusikkens tekster” Gripsrud, J. (2002) *Populærmusikken i kulturpolitikken*, Norsk Kulturråd
- Larsson, T., Svensson G. (1992) *Twilight Time: Studier i svensk dansmusikliv*, Uppsala: SAMU
- Lewis, G.H. (1993) “Bringing it all Back Home: Uses of the Past in the Present (and the Future) of American Popular Music”, i: Browne, R.B, Ambrosetti R.J. (red.) (1993) *Continuities in Popular Culture*, Bowling Green State University Popular Press
- Middleton, R. (2002)) *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press
- Møllersen, B.H. (2006) *Spellemannsblod – Historien om Ole Ivars*, Oslo: Schibsted Forlagene
- Negus, K. (1996) *Popular music in theory: an introduction*, Oxford: Polity Press
- Nilsson, M. (1998) *Dans – kontinuitet i förändring*, Göteborg: Etnologiska föreningen i Västsverige

Schaanning, E. (2000) *Modernitetens oppløsning: sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Oslo: Spartacus

Sjögren, C., Thunberg, K. (1998) *Med mine egne ord*, Oslo: LibriArte

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

Strand, K. (2000) ”Illusjonsindustri eller folkpoesi”, i: Jonsson, K. og Ôhman, A.(red.) (2000) *Populära Fiktioner*, Stockholm: B. Østlings Bokförl.

Strand, K. (2003) *Känsliga Bitar: Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*, Skellefteå

Thagaard, T. (1998), *Systematikk og innlevelse*, Bergen: Fagbokforlaget

Trondman, M. (1994) ”Självedrägeriets och misskännandets princip : till kritiken av dansbandkritiken” i: Miegel, F. og Johansson, T. (red.) (1994) *Mardrömmar och önskedrömmar*, Stockholm: B. Östlings bokförl.

Willis, P.E. (1978) ”Symbol och praxis: Rockmusikens sociala betydelse hos ett motorcykelgäng”, i: Fornäs, J.,Lindberg, U., Sernhede, O. (red) (1989) *Ungsdoms-kultur – identitet – motstand*, Symposion

Winther, M., Jørgensen, L. (1999) *Diskursanalyse som teori og metode*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag Samfundslitteratur

Østbye, H., Helland, K., Hillesund, T., Knapskog, K. (1997) *Metodebok for mediefag*, Bergen-Sandviken: Fagbokforlaget

CD / DVD

Kikki Danielsson (2006) *I dag & i morgen* (CD)

Ole Ivars (1986) *Jubileum* (CD)

Ole Ivars (1993) *Spellemannsblod* (CD)

Ole Ivars (1998) *På cruise og tvers* (CD)

Ole Ivars (2001) *En får være som en er* (CD)

Ole Ivars (2002) *Ole Ivars 40 beste* (CD)

Ole Ivars (2002) *Historien om Ole Ivars* (DVD)

Ole Ivars (2003) *Hverdag & fest* (CD)

Ole Ivars (2005) *Vi tar det tel manda'n* (CD)

Avis/tidskrift

Dagsavisen (03.01.06): "Dansebandkongen"

Haugen, A. S. (2006): "Folket er i utakt med radiomusikken", *Ballade* (online) <http://www.ballade.no/>

Dagbladet (05.10.2002) "Han i Ole Ivars"

Dagbladet (06.07.2002) "Platearbeideren"

Dagbladet (12.08. 2006) "Et lite stykke Norge"

Dagens Næringsliv (16.10.2006) "Rammes av salgssvikt"

Holen Ø. (2006) "En dans på løvetann" *Ny tid* (online) <http://www.nytid.no>

Dagens Næringsliv (17.01.2000) "Kramgoda Tradisjoner"

Verdens Gang (13.09.2005) "Nå må det betales DANSE-MOMS-...men ikke hvis du sitter"

Dagsavisen (03.01.06)"Dansebandkongen"

Varden (08.09.06) "Har sopt inn 15 mil. på tre år"

Tv/Radio

Radio P4 (18.08.2007) "Diskriminerar dansbandsmusiken"

SVT1 (2006) *Leende guldbruna ögon*

Nrk P1 (26.08.2007) *Norsk på Norsk*

Nettsider

Tylden tidene (nettside) <http://www.tylden.no/>

Universitetsforlaget (online) <http://www.universitetsforlaget.no/avansertsok>

Nrk.no (15.07.05)"Ta musikken på alvor" www.nrk.no

Daniel,C., *Semiotics for beginners*, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem06.html>

