

Rockabilly – mote eller motstand?

En subkulturstudie av rockabilly-miljøet i Oslo.

Jane Henriksson



Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

UNIVERSITETET I OSLO

17.11.2008

Innhold

INNHold	2
SAMMENDRAG.....	6
1. VEIEN INN	9
1.1 VED FØRSTE ØYEKAST	11
2. TIDLIGERE FORSKNING OG TEORI.....	13
2.1 SUBKULTUR.....	14
2.1.1 Ungdomssubkultur	14
2.2 SEMIOTIKK	17
2.2.1 Arbeiderklasskultur	18
2.3 KVINNER	20
2.4 MOTE OG STIL I DANNELSEN AV GRUPPEIDENTITET	21
2.4.1 Mote	21
2.4.2 Identitet	22
2.4.3 Identitet, ikke opprør.....	24
2.5 ET SAMFUNN I ENDRING.....	25
2.5.1 Forbrukersamfunnet.....	25
2.5.2 Kultur som industri.....	26
2.5.3 Generasjonsskifte	26
2.6 SUBKULTURELL KAPITAL.....	27
2.6.1 Distinksjonen.....	27
2.6.2 Klubbkulturer	28
2.6.3 Gatekapital.....	28

2.7	ER ROCKABILLY-SUBKULTUREN ET UTTRYKK FOR MOTE ELLER MOTSTAND?	29
3.	KVALITATIV METODE.....	31
3.1	DELTAGENDE OBSERVASJON	32
3.1.1	<i>Identitetsmarkører.....</i>	<i>35</i>
3.2	INTERVJU	36
3.2.1	<i>Informantene.....</i>	<i>37</i>
3.3	ETISKE HENSYN.....	39
3.4	VALIDITET.....	41
4.	HVORDAN DET HELE STARTET – EN HISTORISK OVERSIKT	43
4.1	ROCKABILLY-MUSIKK	45
4.2	ROCKABILLY REVIVAL.....	49
4.3	KVINNLIGE ARTISTER	52
5.	ROCKABILLY I OSLO	53
5.1	“FEMTI-TALLETS ROCKERE OG DERES KULTUR I NORGE”	53
5.2	70-TALLET.....	55
5.3	OSLO-MILJØET I DAG	59
5.3.1	<i>Innpass i miljøet.....</i>	<i>59</i>
5.3.2	<i>My Space.....</i>	<i>62</i>
6.	ROCKABILLY-KAPITAL	64
6.1	MUSIKK.....	64
6.2	STIL.....	65
6.2.1	<i>Bil, interiør og livsstil</i>	<i>68</i>
6.3	KUNNSKAP.....	69
6.4	SOSIALT HIERARKI.....	70

6.4.1	<i>Kvinner</i>	71
6.5	AUTENTISK SUBKULTUR	73
7.	EN SUBKULTUR I ENDRING	77
7.1	UNGDOMSSUBKULTUR?.....	77
7.2	ARBEIDERKLASSEKULTUR VS. FORBRUKERKULTUR.....	77
7.3	“ALT VAR SÅ MYE BEDRE FØR”	84
8.	ER VIRKELIG KVINNER FRAVÆRENDE I SUBKULTURER?	86
8.1	BURLESK.....	87
9.	KONTINUITET	91
9.1	HISTORISK	91
9.2	KVINNER OG UTDANNING	92
9.3	ARBEIDERKLASSEKULTUR	93
9.4	STIL.....	94
9.5	BIL	95
10.	ROCKABILLY - MOTE ELLER MOTSTAND?	97
10.1	MOTE OG IDENTITET	97
10.1.1	<i>Selvrefleksivitet</i>	100
10.1.2	<i>Bricolage – Hebdige fremdeles anvendbar?</i>	100
10.2	MOTE OG MOTSTAND	101
	KILDELISTE	104

Takk til

Ketil Skogen og Viggo Vestel for gode råd og god oppfølging.

Dessuten en stor takk til Lisbeth og Gaute som har reddet meg fra fortvilelsens rand flere ganger.

“Altså rockabilly-miljøet... Det er en sang som heter Rock`n`roll is here to stay, og jeg tror det er litt sånn med miljøet også. Rock`n`roll is here to stay, it will never die. It was meant to be that way, though I don` t know why. I don` t care what the people say, rock`n`roll is here to stay.”

(Kvinne, ca. 20-30 år i indre kjerne av miljøet)

Sammendrag

Rockabilly-miljøet er en spektakulær subkultur som oppholder seg på Oslos østkant og i sentrumsområdene. Miljøet har en klar og tydelig kontinuitet på 30 år i Oslo, men har også røtter helt tilbake til 50-tallet. Dette er tydelig gjennom deres sans for musikk – altså rockabilly – som oppsto på 50-tallet i USA, og som fremdeles i dag tiltrekker personer mot miljøet. Min studie er en kvalitativ studie der jeg tar i bruk deltagende observasjon, og intervjuer 8 personer i rockabilly-miljøet for å finne ut hvorfor de engasjerer seg i en slik subkultur, og også hvordan subkulturen fungerer. Blir de tiltrukket av moten i seg selv eller av motstandelementet en slik subkultur representerer? Eller kan det være en blanding av begge elementer? Jeg har tatt i bruk subkulturteorier fra Birmingham-skolen for å vise kontinuitet i subkulturer fra 50-tallet og frem til i dag, samt som analysemetoder. Består subkulturen henholdsvis av personer fra en arbeiderklassekultur – som Birmingham-skolen mener er en generell tendens innen subkulturer? Det kan her se ut til at rockabilly-miljøet er delt i to – der den ene delen spesifikt stammer fra en arbeiderklassebakgrunn, mens den andre delen heller velger å være en del av en slik arbeiderklassekultur, men som egentlig tilhører ulike samfunnslag. Denne todelingen tydeliggjør også et generasjonsskille, både i alder og bakgrunn. Det ser generelt ut til at ”rockerne” - altså den ”eldre” generasjonen (ca. 40-60 år), har en bakgrunn i tradisjonell arbeiderklassekultur med arbeiderklasseyrker, mens ”rockabillys” - den ”yngre” generasjonen (ca. 20-40 år), tenderer til å tilhøre flere samfunnslag, og dermed oftere har høyere utdanning. Høyere utdanning er imidlertid et tema det ikke snakkes så høyt om, da alle opphøyer arbeiderklassekulturen og dens verdier – som for eksempel kollektiv orientering og solidaritet, en løsningsorientert stil, ”hardt arbeid” og faglært arbeid, ølkonsum og at miljøet sentreres rundt østkanten og sentrumsområdene av Oslo.

Et slikt skille tyder på et samfunn i endring, der det tungt, strukturerte klassesamfunnet endrer seg i retning av et mer forbrukerrettet samfunn. Det er likevel tydelig i miljøets sosiale struktur at det gir status å opprinne fra en arbeiderklassekultur. Det er dermed også viktig å være autentisk – å være helhjertet med i kulturen, med riktig bakgrunn, stil og kunnskaper. Dette vil ellers gi utslag på ens plass i det sosiale hierarkiet, og miljøets indre kjerne sentrer nettopp rundt å klatre i den sosiale rangstigen. Dick Hebdiges (1979) teori om bricolage har her hjulpet meg til å forstå hva rockabilly-miljøets spektakulære stil betyr for dem selv, og

også for deres samhandling og organisering som en gruppe. I rockabilly-miljøet tar man meget bevisst i bruk bricolage i utviklingen av stil, noe som innebærer at Hebdiges teorier fremdeles er meget anvendbare. For å forstå miljøets generelle organisering tar jeg også i bruk Sarah Thornthons (1995) teori om subkulturell kapital, og viser hva akkumulasjon av rockabilly-kapital betyr for den enkeltes status og dermed for den enkeltes plass i det sosiale hierarkiet. Rockabilly-kapital konstituerer makt og status i det sosiale feltet rockabilly-miljøet utgjør, altså innen deres kultur, og det er dermed identitetsmarkører som stil, grad av autentisitet og kunnskap om musikk og miljøets historie som plasserer den enkelte på den sosiale rangstigen.

Jeg spør også som Jenny Garber og Angela McRobbie (1975): ”Er virkelig kvinner fraværende i subkulturer?” Svaret på dette er et klart ”Nei!”. De er definitivt til stede i rockabilly-miljøet, noe fenomenet ”burlesk” vitner om. Burlesk har i Norge fått oppmerksomhet gjennom denne subkulturens bruk av slike show, noe som også betyr at kvinnes rolle i miljøet har endret seg den siste tiden. Tidligere var det vanligere at kvinner kom inn i miljøet gjennom kjæresten, og hadde dermed ingen egen stemme eller status. I dag er kvinner mer synlige i miljøet, noe som er en direkte konsekvens av at kvinner nå kan bruke burlesk som en måte å øke sin status innad i miljøet på – og dermed også være med på å farge miljøet. Burlesk som sceneshow har ført til diskusjoner innad i miljøet, både som fenomen og nettopp fordi burlesk kan sees som en ny ”æra” innenfor miljøets utvikling.

Birmingham-skolen mener ungdomssubkulturer bruker sin stil som en form for symbolsk motstand mot maktforholdet i samfunnet, altså mot de strukturelle ulikheter en kan oppleve som del av en arbeiderklassekultur (Clarke 1976, Jefferson 1976 og Willis 1977). Suzanne Schulz (1998) mener imidlertid at en engasjerer seg i en spektakulær subkultur grunnet behov for å utvikle ens identitet gjennom mote, og at Birmingham-skolens motstandsteorier er mangelfulle. I Oslos rockabilly-miljø er det fokus på både mote og motstand. En liker stilen som denne subkulturen innebærer – altså en blanding av nostalgi og retro når det gjelder klær og livsstil, men det handler også om å tørre å være annerledes – å vise en motstand til maktforholdet i dagens samfunn. Tiltrekningen til miljøet handler derfor om hvilken type identitetsprosjekt en velger å begi seg inn på, og mange av rockabilly-miljøets medlemmer velger aktivt sin identitet. Dette kan innebære at de må velge bort sin opprinnelige klasseposisjon, da de ønsker å i stedet tilhøre denne arbeiderklassekulturen. Å

være en del av rockabilly-miljøet innebærer derfor begge elementene – en tiltrekning mot mote og motstand.

1. Veien inn

To lysfakler er det eneste som indikerer at her er det noe mer enn bare en fjellvegg. Jeg hadde aldri tidligere forstått at denne fjellveggen skjulte en rockabilly-klubb for de innvidde. Jeg trer inn gjennom en dør i veggen til et tidligere bomberom med mørke, våte fjellvegger, og rockabilly-musikk strømmer mot meg i raske toner. Ei jente står foran en ny dør og krever 70 kroner i inngang, samt at jeg skriver meg inn i gjesteboken. Hun har en mørk pannelugg og langt hår i hestehale, en mørk bluse og et beige, smalt skjørt med høyt liv. De svarte pumpsene med høye hæler tramper takten, og hun slipper meg inn i klubblokalet. Rommet er ikke så stort, det er avlangt med en scene innerst. Nederst i rommet, der jeg kommer inn, er også toalettene. Unisex legger jeg merke til, og ser heller ikke ut til å være av beste standard. Fjellveggene er malt i hvitt, og langs den venstre veggen står røde sofaer laget av kinoseter og mørke bord, og langs den høyre noen høye, avlange bord med barkraker inntil. Klubben er full av mennesker med klesstil inspirert hovedsakelig fra 1950- og 60-tallet. De fleste mennene har skinnjakker, oljet fettsleik med kinnskjegg, oppbrettede olabukser og traktorsko, noen også fargerike country-inspirerte, hawaii- eller bowlingskjorter og bukseseler. Store tatoveringer preger armene deres som ligger lett henslengt rundt skuldrene til jenter med lik klesstil som jenta i døra, 50- og 60-tallskjoler eller trange retro-kjoler i sterke farger eller dyremønster. Jentene har langt hår eller frisyrer klippet i skarpe, rette snitt. Jeg ser nedover meg selv og legger merke til at jeg er den eneste jenta i min umiddelbare nærhet i olabukser. Noen jenter har mørke bomullsbukser eller piratbukser, noen også med kjole over og oftest sko med høye hæler. Min olabukse, topp og mine joggesko skiller seg dermed litt ut, men det ser ikke ut til at noen bryr seg særlig om dette. Ingen skulende eller nysgjerrige blikk, bare blide mennesker som danser til bandet på scenen. Hele tre band spiller denne kvelden får jeg vite; Peter Berry and the Shake Set, The Lucky Bullets, og The Mobsmen, alle norske. De tre guttene i The Lucky Bullets står på scenen med gitar, trommer og en stor kontrabass, jeg gikk tydeligvis glipp av det første bandet. De har mørke olabukser med oppbrett, svarte western-skjorter med hvitt mønster og brede kraver, og selvsagt høy fettsleik. Bandet er tydelig populære, plassen foran scenen er full av rockabilly-entusiaster. Jeg stiller meg i blant dem og danser til musikken.

Oslos rockabilly-miljø har altså et eget klubblokale. Miljøet har røtter tilbake til 1970-tallet da det holdt til på Youngstorget, og denne klubben ble stiftet på slutten av 80-tallet. Dette

betyr altså en kontinuitet på nesten 30 år i rock'n`roll-miljøet i Oslo. Oppstarten til en egen klubb med egne lokaler har bakgrunn i at Rune Hallands¹ rockeklubber gikk mot slutten, nyrekrutteringen hadde stoppet opp, og 11 unge menn mente det var på tide å skape en mer organisert form for klubb. I 1989 fikk de derfor til en avtale med Sivilforsvaret om å få bruke et tilfluktsrom på Oslos østkant som klubblokale, som deretter ble pusset opp av medlemmer og venner. Dette skulle tjene som konsertlokale, øvingslokale og samlingssted for folk med rockabilly musikksmak, og da tilbudene på Oslos utesteder var begrenset i så måte var klubben et etterlengtet tilskudd for mange. Klubben har eksistert i nesten 20 år, og de fleste av de originale medlemmene er fortsatt med. Nye har også kommet til, og klubben har dessuten fostret flere band som består av medlemmer av klubben, eller som har brukt klubben som øvingslokale, eksempelvis The Daltons og The Rockin` Rythm Bandits. Klubben har siden da brukt mye penger og ressurser på ombygging, lydanlegg, scenebygging, oppussing og tetting av vegger og tak. Lokalet er nå blitt et sted der man kan høre på musikk som ellers ikke så ofte slipper til på Oslos utesteder, blant annet rockabilly og rock'n`roll med innslag av for eksempel ska, psychobilly, punk, garage, blues, country eller rythm`n`blues. Tidligere ble den ene delen av stedet også brukt som et verksted der medlemmer skrudde på motorsyklene sine, men blir nå bare brukt som et lagerrom.

The Lucky Bullets takker for seg og vill applaus bryter løs. Bandet rigger raskt ned utstyret, mens det neste, The Mobsmen, entrer scenen. Jeg blir overrasket over antrekket, de har svarte bukser, svarte skjorter og svarte zorro-masker. Ingen av dem har fettsleik, de har en helt vanlig kort hårklipp med lugg. Bandet setter i gang å spille, og musikken er en slags surferock. Jeg ser meg rundt og oppdager menn jeg ikke har sett før nå, de har tydeligvis dukket frem fra sofaene langs sideveggene av lokalet. Disse mennene har ei heller rockabilly-antrekk. De er menn i dress. Modsere.

Mods og rockabilly er ikke to atskilte subkulturer blir jeg opplyst. Det subkulturelle miljøet i Oslo er så lite at mange av subkulturene ofte er å finne på samme sted. Men ikke rappere eller hiphopere, slik musikk er totalt ubrukkelig, belærer en mann med sleik og skinnjakke meg. Jeg nikker som om dette er helt selvklaart og han smiler bredt. 2000-versjonen av 1930-

¹ Arrangerte såkalte rockeklubber på 1980-tallet på ulike utesteder i Oslo, eksempelvis Stratos, Gullfisken og Pilen. Hensikten var å arrangere kvelder der ”rockerne” kunne treffes, og det ble spilt rock`n`roll-musikk. Halland driver nå sin egen musikk-butikk som sentrerer rundt musikk fra - eller basert på - 50- og 60-talls-musikk.

talls swing er derimot noe helt annet, sier han. Senere på kvelden ser jeg han danse swing til DJ Ace Dynamite og DJ PG`s repertoar med ei jente i en rød 50-talls kjole og svarte pumps. Jeg blir imponert, de er virkelig flinke. Scenen er omgjort til dansegulv, og her danses det hele natten igjennom.

1.1 Ved første øyekast

Så rockabilly-miljøet var altså mitt kall for masteroppgaven. Det finnes ikke en ”sann” versjon om miljøet, dette er min fortolkning. Subkulturen er dessuten ikke noe absolutt, det forandrer det seg stadig, utgjøres av ulike grupperinger og personer til ulike tider, og alle beskrivelsene er derfor ikke dekkende for alle.

Rundt om i Oslos byrom hadde jeg tidligere observert at det fantes personer - og også et mulig miljø - med sin egen klesstil og sin egen kulturelle arena. Klesstilen til mennene minte mye om det jeg hadde sett i filmer med James Dean eller tidlig Elvis, og mange av kvinnene hadde en liknende pinup-stil fra 50-tallet med knallrøde lepper og 50- og 60-talls kjoler. Jeg fant miljøet spennende og fascinerende, og jeg ble nysgjerrig på hvordan et slikt tydelig annerledes miljø kunne oppstå i en relativt liten by som Oslo. Ved hjelp av en nøkkelperson i min ytre omgangskrets som tilhører dette miljøet, fikk jeg informasjon om hvor i byrommet jeg burde oppholde meg og om hvilke musikalske arrangementer jeg burde få med meg. Han tipset også om butikker der stilen kunne kjøpes og opprettholdes, og ble senere dessuten en portvakt inn i miljøet. Jeg kalte miljøet for rockabilly i mangel av et bedre og mer beskrivende begrep på bakgrunn av løse samtaler med både utenforstående og de litt mer innvidde. Hva subkulturen egentlig kalte seg selv var vanskelig å få tak i, og samtaler om dette tenderte til å bli litt høytsvevende. Dette ble derfor et viktig tema for min masteroppgave; hvordan definerer og identifiserer egentlig dette miljøet seg selv?

Jeg forsøkte å finne tidligere forskning om miljøet i Oslo, men dette viste seg å være vanskelig. Slik forskning var nærmest ikke-eksisterende, med unntak av to oppgaver skrevet av tidligere universitetsstudenter. Temaene for disse studiene var vinklet i andre retninger enn mitt tema, men jeg vil likevel komme tilbake til disse studiene senere. Nettopp et slikt manglende forskningsgrunnlag gjorde at jeg ble mer interessert i temaet, da det synes desto viktigere med sosiologisk forskning om det subkulturelle Oslo. Jeg begynte å lete etter et

forskningsgrunnlag utenfor Norges landegrensener, og dette førte meg tilbake til 1950-tallets teddy boys i Storbritannia. Mange forskere og teoretikere mener denne ungdomskulturen er ”krybben” til alle senere subkulturer og ungdomskulturer i Storbritannia (jmf. Brake 1985, Hebdige 1979, Jefferson 1976 og Schulz 1998), og det kunne se ut til at det var en viss rød tråd mellom 50-tallets teddy boys og dagens rockabilly-miljø i Oslo. Er rockabilly-miljøet bare en utvikling av teddy boys? Finnes det virkelig en kontinuitet innen denne subkulturen?

Jeg forstod tidlig at det ikke bare var klesstilen menneskene i Oslos rockabilly-miljø hadde til felles, men at også musikken var et viktig fellesmoment. Rockabilly-musikken hadde preg av 50-tallet, men det fantes også influenser fra for eksempel surf, psychobilly, blues, country, punk, 60` s beat og garagerock. Konserter var derfor viktige for miljøet, og disse ble som oftest holdt på noen utvalgte klubber og utesteder i Oslo sentrum/øst som ofte hadde tydelige preg av rockabilly-stil. Det viktigste samlingsstedet lot til å være deres eget kubblockale, men denne klubben var ikke like aktiv om sommeren da det foregår så mange slike musikkrelaterte aktiviteter i Oslos byrom i sommerhalvåret. En mindre bar på østkanten med 50-talls stil og jukeboks med 50-talls musikk var også et mulig tilholdssted fikk jeg vite. Mitt prosjekt for sommeren bestod derfor i å gjøre meg kjent med disse stedene – utenom klubblokalet som jeg lot vente til utpå høsten da klubben som sagt var mer aktiv.

Ut i fra et overflatisk synspunkt kunne jeg altså gå ut i fra at det i Oslo fantes et tydelig rockabilly-miljø med sin egen subkulturelle stil og arena. I samtaler med venner og bekjente kom det frem at miljøet var tydelig observert i byrommet av ”utenforstående”, men at ingen hadde store kunnskaper om hvem de var eller hva de bedrev. Rockabilly-miljøet fremsto heller som litt mystiske, og noen mente også at de var såkalt ”slum”. Dette fikk meg til å bli enda mer nysgjerrig på temaet, og problemstillingen begynte å dreie seg rundt dette momentet. Hvem er de? Hva gjør de? Og nettopp hvorfor gjør de det?

2. Tidligere forskning og teori

Det finnes ikke mye forskning på subkulturer i Oslo-området, men noen av undersøkelsene kan tjene som gode utgangspunkter for forskning på rockabilly-miljøet. Jeg vil derfor bruke norsk subkulturforskning som et hjelpemiddel til å velge både metode og et teoretisk rammeverk. Sosiologisk forskning på det norske rockabilly-miljøet er rett og slett ikke-eksisterende, foruten en mellomfagsoppgave i sosiologi ved Universitetet i Oslo av Rune Halland (1975), og en hovedoppgave i musikk ved Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet i Trondheim av Jon Solberg (2002) om rockabilly-musikken som genre. Solberg har i sin oppgave tatt for seg en historisk oversikt over musikkens fremvekst, samt utarbeidet en begrepsdefinisjon ved hjelp av blant annet profilerte personer i rockabilly-miljøet i Oslo. Jeg kommer derfor til å ta i bruk noen av hans definisjoner, og dessuten la hans studie stå for en dypere forståelse av musikken, da min studie heller vil ta for seg det sosiale aspektet av rockabilly. Hallands studie omhandler ”Femti-tallets rockere og deres kultur i Norge”, og vil vise til den første generasjonen med ”rockabillys” på 50-tallet (selv om de nok ikke kalte seg dette på den tiden), og som jeg selv derfor ikke har intervjuet i denne studien.

Birmingham-skolens forskning vil fungere som et grunnlag i beskrivelse av miljøets historie i Storbritannia og USA, samt vise hvordan, og mulig hvorfor, ungdomssubkulturer kunne vokse frem. The Centre for Contemporary Cultural Studies ved Birmingham Universitet, videre omtalt som Birmingham-skolen eller CCCS, ble etablert i 1964, og forsket hovedsakelig på arbeiderklasse ungdomssubkulturer i store industribyer i Storbritannia. Denne forskningen synliggjør en kontinuitet tilbake til en kultur på 50-tallet – teddy boys, og dette innebærer at miljøet og samfunnet har utviklet seg i over 50 år siden da. Jeg vil ta i bruk teorier om samfunnsendringsprosesser i etterkrigstiden for å undersøke hvordan en slik kontinuitet har innvirket på rockabilly-miljøet.

For å kunne analysere miljøets organisering innad vil jeg også ta i bruk subkulturforskning som omhandler stil og identitet. Hebdiges (1979) teori om bricolage og Susanne Schulz` (1998) teori om stil som identitetskonstruksjon vil hjelpe meg i å diskutere rockabilly-miljøets bruk av stil, og hvordan denne bruken innvirker på hvordan miljøet fungerer og organiseres. Thornthons (1995) teori om subkulturell kapital vil derfor også fungere som et

teoretisk rammeverk og som en handlingsteori for å hjelpe til med å analysere miljøets struktur innen det sosiale feltet miljøet utgjør.

2.1 Subkultur

En subkultur er en gruppe mennesker som deler en kultur som skiller dem fra den generelle kulturen de tilhører. Hvis en subkultur karakteriseres av en systematisk motstand til elementer i den dominerende kulturen, kan den beskrives som en motkultur. Gelder (2007) sier subkulturer er sosiale, har delte konvensjoner, ritualer og verdier, men at de også kan bli for opptatt av sin egen subkultur, og dermed leve i sin egen verden og atskille seg noe fra storsamfunnet. Likhetsfaktorer kan være alder, rase, etnisitet, kjønn eller klasse, og type subkultur determineres gjennom deres syn på religion, politikk, seksualitet, estetikk, geografisk tilhørighet, eller en kombinasjon av ulike faktorer. Medlemmer av subkulturer viser ofte tilhørighet gjennom tydelig bruk av symboler eller stil, og dermed også mote og atferd. Subkulturstudier tenderer til å omhandle symboler i forhold til klær, musikk og andre synlige trekk, og hvordan disse tolkes av dem selv og også av den generelle kulturen (Gelder 2007). ”This concept (subculture) was first employed by anthropologists. In this traditional conception, subcultures refer to subgroups of local cultures; in a more critical perspective, they refer to symbolic representations of social contradictions and offer a symbolic eschewing of the established order. In the area of delinquency, subcultures refer to distinctive sets of values and behaviour” (Turner 2006:614).

2.1.1 Ungdomssubkultur

I etterkrigstiden var klasse viktig i analyse av sosial struktur og dynamikk, men alder ble i Birmingham-skolens forskning også et determinerende trekk. Talcott Parsons (Barker 2008) fremmet at ungdom eller tenåringer kun er en sosial kategori som vokste frem med de endrede familierollene som ble generert av kapitalismens utvikling. Tidligere fantes det ingen slik tenåringsalder, man var enten barn eller man var voksen. Det oppstod imidlertid en diskontinuitet mellom familien og det større samfunn med fremveksten av voksne roller og rasjonaliserte, universaliserte og spesialiserte yrker, slik at unge mennesker trengte mer tid til sosialisering, trening og endring. Dette markerte en ”strukturert ansvarsløshet” mellom barndom og voksen, og det var her ungdomskulturer kunne springe frem (Barker 2008).

Disse tydelige ungdomsgruppene ble kalt ungdomssubkulturer, og CCCS publiserte på 1970-tallet flere studier av slike subkulturer.

Ungdomssubkulturer defineres mest gjennom klesstil og musikk, knyttes ofte opp til tilstedeværelsen av bestemte livsstiler, og konsentreres gjerne rundt territorielle rom og spesifikke aktiviteter og verdier (Korsnes, Andersen og Brante 2001). Birmingham-skolens analyser av avvik og meningen med subkulturell stil, mener å forklare hvorfor det er de ulike subkulturenes klasse- og strukturelle posisjon som kan lede til det som kan kalles ”moralsk panikk”. Fenomenet moralsk panikk henspiller seg i denne sammenheng til det ungdomsopprøret som utspilte seg i fremveksten av rock`n`roll. Ungdom samlet seg på konserter, på kinoer og på andre arrangementer for å høre på musikken og for å være sammen. Grunnet musikkens nye, ville toner og denne massen med unge mennesker, ble det mange oppslag i mediene om et opprør blant de unge. Mediene strømmet dermed til arrangementene, og skapte forventninger hos både unge og eldre om at tumulter ville oppstå. Og i en slik setting gjorde det jo også det. Musikken ble dermed linket til opprør og sex, etter hvert mulig også med rette, og mediene hjalp til med å spre ryktet – og panikken – om moralens undergang.

Birmingham-skolen viser gjennom subkulturstudiene hvordan identitet kan skapes gjennom fritid og konsum, og knytter dette til sosial klassestruktur. Selve fremveksten av subkulturer sees som et symptom på at opphavskulturen, oftest arbeiderklasse, er presset og forfaller. Det er da to tilnærminger i CCCS` analyser; en for å avdekke forholdet mellom subkulturer og klasse, og en for å avklare meninger med stil og mote. CCCS mener subkulturer oppstår gjennom at disse tar elementer fra sin opphavskultur, og setter dem sammen igjen på en ny og annerledes måte. Slike subkulturer gjør altså motstand mot både opphavskulturen og den fremvoksende middelklassekulturen med økende massekonsum. Denne opphavskulturen for disse ungdomssubkulturene var på 50- og 60-tallet oftest arbeiderklassekultur. Det finnes imidlertid flere eksempler på at opphavskultur også kunne være middelklassekultur, som for eksempel hos hippiene på 1970-tallet (Gelder og Thornton 2005, Sandberg og Pedersen 2006).

En ungdomssubkultur med opphavskultur i arbeiderklasse er teddy boys som tok i bruk middelklassekulturens edwardianske dress. Mellom 1945 og 1950 steg både utdanningsnivået og lønnsnivået til de unge, og med pengene de hadde til overs kjøpte de seg

sin ”uniform”; den edwardianske dressen. Denne dressen ble laget av skreddere fra Savile Row i 1950, inspirert av Edward VII, og var egentlig ment for middelklasseungdommer. Klesstilen ble imidlertid plukket opp av arbeiderklasseungdom i 1953, men disse innførte nye elementer, for eksempel lisseslips og semskede sko. De omgjorde også noe av den opprinnelige stilen, og innførte for eksempel bredere kraver på skjortene og mønster på skjortene. Slik skapte de sin egen ”uniform” som fikk stor betydning gjennom både hva den symboliserte og for selvidentiteten til den enkelte teddy boy. At arbeiderklasseungdom begynte å ta i bruk denne klesstilen førte til at den ble totalt avvist av overklassen. Dressene var derfor på salg i mange forretninger og på markeder, noe som førte til at de fleste teds relativt raskt kunne ta i bruk en slik skreddersydd stil. Teddy boy bevegelsen og den edwardianske moten ble ansett som et tegn på opprør, både fordi teddy boyene ikke var respektable eller sosialt akseptable, og ikke minst fordi de var arbeiderklassegutter som faktisk brukte middelklasseklær. Dessuten ble denne ekstravagante moten sett på som et slags opprør mot krigen som var over, mot massekonsum, arbeiderbevegelsen og Englands nedgang (Fyvel 1963, Hall og Jefferson 1976).

Teddy boys var altså den første tydelige ungdomssubkulturen i London etter 2. verdenskrig, og Cohen (1972) legger i fremveksten av ungdomskulturer stor vekt på den massive utbyggingen på østkanten i etterkrigstidens London. Dette innebar en forbedring i materiell standard for mange av innbyggerne, mens den økonomiske situasjonen fremdeles var den samme – altså lave inntekter og fattigdom. Utbyggingen fjernet gatas kollektive samfølelse og de fleste måtte reise inn til sentrum for å jobbe. De nye leilighetene var bygget for middelklassens kjernefamilier, noe som betydde at arbeiderklassens storfamilier gikk i oppløsning. Gatas og nabolagets uformelle sosiale kontroll ble byttet ut med stor gjennomgangstrafikk, og dette skapte et husmorfenomen fordi kvinnene måtte være hjemme å passe barna. Utdanningsnivået økte og ungdom tjente raskt mer enn sine foreldre, og dette betydde at ungdom satt igjen med et overskudd på både tid og penger. Mediene fremmet storkonsum, og ungdom på østkanten ble dermed dratt mellom to motstridende ideologier; konsum i storskala eller den tradisjonelle ideologien om arbeiderklasseverdier. Denne generasjonskonflikten så man spesielt gjennom at mange unge giftet seg tidlig for å kunne flytte hjemmefra, da det var for dyrt å bo alene. Konflikten kunne man også se gjennom fremveksten av ungdomssubkulturer som var i opposisjon til foreldrenes kultur. Cohen (1972) mener at den latente funksjonen til slike subkulturer var en slags ”magisk” løsning på

motsetningene som var skjulte eller uløste i opphavskulturen. Alle ungdomssubkulturer deler derfor to motsetningsfylte behov som er iboende i deres betingelser for å kunne eksistere. Et behov for å skape og uttrykke autonomi og ulikhet fra foreldrene, men også behovet for å opprettholde sikkerheten som ligger i foreldreidentifikasjonene. Clarke (1976) viser også at subkulturene var en magisk løsning da de bare fant sted i fritiden, og fritid var meget viktig i arbeiderklassen, både for foreldrekulturen og for subkulturene selv. Fritiden tilbød nemlig individene en frihet fra for eksempel arbeidslivets frustrasjoner, betingelser og problemer.

Tony Jefferson (1976) mener at visse ungdomssubkulturer ville gjenoppfinne det tapte samfunnet og arbeiderklasseverdier gjennom stilisering. Han sier teds gjennom stilen forsøkte å symbolsk forsvare det konstant truede territoriet og deres synkende status. Kulturen må analyseres på tre nivåer argumenterer han; gjennom gruppeidentitet, nærtagenhet for fornærmelser og gjennom klær og stil. Stilen til teddy boys var dermed et forsøk på å kjøpe seg status, siden den egentlig tilhørte middelklassen, og representerte en symbolsk måte å uttrykke seg på og forhandle sin sosiale realitet gjennom. Stilen skjulte altså gapet mellom arbeiderklasseopplevelsen og den oppdressede ”ingen steder å gå på en lørdagskveld-opplevelsen”. Ungdomskulturene ble på grunn av denne avvikende stilen stemplet av mediene som ”folk devils”, og folkets respons var en moralsk panikk som søkte å straffe avvikende ungdomskulturer. Ungdommene igjen svarte med økende grad av avvik, slik at en syklus av stempling, utvidelse og utstrekning av disse ble igangsatt. Mediene har derfor betydd mye for hvordan subkulturene ble sett på av samfunnet, og dermed også hvordan de så seg selv (Barker 2008, Cohen 1972).

2.2 Semiotikk

Dick Hebdige (1979) bruker teorier som bricolage og hegemoni for å analysere ungdomssubkulturer innen arbeiderklassekulturer på 1970-tallet i Storbritannia. Subkulturer hadde to ting til felles, mente Hebdige - de var grunnleggende arbeiderklassekulturer, men de var også konsumkulturer. Og det er denne sammensettingen, denne motsetningen, som førte til at de gjennom stilen gjorde motstand mot hegemoniet. For Hebdige er altså subkulturer og stil en tegngivende praksis som fremviser meningskoder, altså semiotikk. Hebdige mener at subkulturer gjennom stil indirekte representerer en utfordring til hegemoniet, en semiotisk motstand til den dominerende orden. Motstanden skjer dermed gjennom utseendet, altså på

tegnnivå. For Hebdige signaliserer subkulturer nedbrytningen av konsensus i Storbritannia, da stilen symbolsk utfordrer hegemoniet til middel- og overklasseverdier. Hebdige argumenterte sterkt for at stil hadde blitt meget viktig i det hverdagslige liv, og henviser til Roland Barthes' semiotiske analyse for tegnlesning. Hebdige mener oppgaven blir – som hos Barthes – å finne de gjemte, kodede beskjedene innen en stil, og å finne ”meningskartene” som skjult representerer selve motsetningene de enten skal løse eller skjule. Det er altså måten klær og andre varer brukes på innen en subkultur som gir mening, og det er derfor dette som må analyseres. Hebdige bruker bricolage for å forklare hvordan stil konstrueres – at ulike symbolske elementer komponeres og gis mening innen de kontekstene de skapes i. Tegn eller symboler som tidligere ikke var forbundet med hverandre, kan dermed få en annen eller dypere mening for de involverte. Bricolage blir dermed struktur, improvisasjon, mening og sammenheng samtidig, og det er derfor helheten, eller mønsteret, som teller, og ikke enkeltelementene. Hebdige snakker også om homologi, at symbolske objekter sees som uttrykk for ungdomskulturenes underliggende bekymringer og strukturelle posisjoner. Et godt eksempel er da teddy boys omformet den edwardianske dressen til sin egen, for da kom den til å bety både status, maskulinitet og territoriell tilhørighet. Stilen er dermed en bricolage av symboler som konstituerer et meningsfullt uttrykk av subkulturelle verdier, og betydde derfor gruppetilhørighet for teddy boys gjennom homologi og bricolage (Hebdige 1979).

2.2.1 Arbeiderklasskultur

Birmingham-skolen forsket hovedsakelig på arbeiderklassen, da de mente at subkulturer oppsto i dette samfunnsjiktet. Paul Willis (1977) gjorde en etnografisk studie av 12 arbeiderklassegutter gjennom deres siste to år på skolen, og i deres overgang fra skole og ut i arbeidslivet. *Learning to labour* er et viktig verk innen CCCS, og omtales nå som en klassisk, etnografisk studie. Willis viser her at subkulturer og situasjoner som er tilsynelatende kaotiske, ofte er mer organiserte enn de ser ut i begynnelsen, og beskriver hvordan kultur reproducerer ulikheter, og hvordan alle i et klassesamfunn faktisk deltar i denne prosessen. Konklusjonen til Willis er altså at arbeiderklasse reproducerer seg selv. Disse 12 arbeiderklasseguttene kaller han ”the lads”, og Willis mener det er guttenes egen kultur som gjorde at de ødela for seg selv. De visste rent teknisk hvordan de kunne oppnå gode resultater i skolen, men de visste også at dette kunne de ikke oppnå, og uansett ville de

ikke få noen god jobb når de ble ferdige i skolen. Willis kalte dette en motstandskultur, da de var i opposisjon til autoriteter og skolens normer og verdier. Guttene identifiserte seg heller med den voksne verdenen, deres fedres verden, og begynte derfor å røyke, drikke og tok opp holdninger som rasisme og sexisme. Deres egen guttegjeng var dermed en etterlikning av fedrenes arbeidergrupper, og de øvde seg dermed på arbeidslivet ved å ha en slik egen uformell gruppe. De tok imidlertid kulturen et steg lenger ved at de brukte elementer i opphavskulturens arbeiderklasseverdier og maskulinitet, men nyfortolket og omgjorde dem til sine egne. Dette var tydelig ved for eksempel at det ga status å gjøre farlige ting, ved at de stadig utfordret hverandre og ved at de stadig var i slåsskamper. Willis kaller denne innforståelsen med og innsikten i deres fremtidige voksne arbeiderklasseliv for *penetration*, altså gjennomtrengning av middelklasseverdier. Med dette mener han at de hadde en innsikt i middelklassekulturens verdier, men på en dårlig måte i og med at de trodde at de ikke ville få gode jobber uansett hvor mye, eller lite, de jobbet med skolearbeid. Når de som voksne innså at dette ikke nødvendigvis var rett, at deres fedres arbeiderkultur faktisk skapte begrensninger, var det for sent for endringer, og de hadde altså reprodusert arbeiderklassekulturen (Willis 1977).

Willis forsket altså ikke spesifikt på subkulturer, men på ungdomskulturer – og hvordan disse bidro til å reprodusere klasse. Denne tankegangen er senere ofte anvendt i subkulturforskning, spesielt i Birmingham-skolens analyser. Subkulturer ble utforsket som stiliserte former for motstand til en hegemonisk kultur, og ungdom ble konstituert gjennom en ”dobbelt artikkelasjon” til foreldrenes arbeiderklassekultur og til den dominerende kulturen. Hebdige (1979) fremmer at subkulturer faktisk er en omarbeidelse av foreldrenes kultur, og dette er dermed helt i Birmingham-skolens ånd. Til kontrast forklarer ikke Hebdige stil som noe som utgår fra og forklares gjennom klasse, men tolker heller stil gjennom tegns autonome spill. Likevel er Birmingham-tradisjonen samstemte om flere aspekter. Subkulturene ble sett som en magisk løsning til de motsetningene som oppsto grunnet ulikheter i klassesystemet. Løsningen var derfor magisk fordi de bare påvirket problemer på et overflatisk nivå, uten å ha noen reell influens på motsetningenes underliggende essens (Cohen 1972, Hall og Jefferson 1976, Hebdige 1979, Willis 1977).

2.3 Kvinner

Hebdige (1979), Jefferson (1976) og Willis (1977) bruker mest tid på menn i sine studier. Brake (1985) henviser til en tendens til mannlig bias hos Birmingham-skolens forskere, og at jentene i Englands subkulturer enten er usynlige, perifere eller omtalt som stereotyper. Kjønn som strukturerende trekk blir altså som oftest oversett, i motsetning til alder, klasse og yrkesposisjon. Et resultat er derfor at subkulturer ser ut til å være dominert av menn, og at subkulturer dessuten ansees for å være maskuline. Deltagerne vektlegger mannlighet og maskulinitet som en løsning til en identitet, som ellers underlegges strukturelle trekk. Brake (1985) henviser til at jenter i etterkrigstiden ofte ble husmødre i mangel på arbeidsansettelse, og at deres identitet derfor ofte kun omhandlet rundt husmorrollen. Et slikt syn på kvinners identitet henger sammen med samfunnets patriarkalske orden, og farger også over på subkulturenes syn på roller og likestilling. Jenter anses ofte å være kjærestenes eiendeler, og de er dermed ikke tillatt å ha seksuell uavhengighet.

Angela McRobbie og Jenny Garber (1975) kritiserer også mannlig bias innen subkulturforskning. De peker på at når jenter først dukker opp i slike studier er det mest for å forsterke det stereotypiske bildet på kvinner, og kritiserer særlig Paul Willis' *Profane culture* for sine ukritiske skildringer av jentene i kulturen. "Er jenter virkelig fraværende i subkulturer?" spør McRobbie og Garber, og konkluderer med at kvinner absolutt er til stede. De mener hovedfaktoren som har gjort kvinner mer fraværende i forskningen enn de er i virkeligheten, er at de fleste studier er gjort av menn som fokuserer på menn. Dessuten fokuserer media på dramatiske hendelser når de omtaler subkulturer, for eksempel voldshandlinger, og slikt utføres som oftest av unge menn. McRobbie og Garber henviser dessuten til at teddy girls identifiserte seg med, og så seg selv, som en del av teddy boy subkulturen. På 50-tallet var imidlertid kvinner ikke like synlige i arbeidslivet som menn, de hadde lavere lønn, og deres konsummønstre var også annerledes. Jentemagasiner la vekt på både det feminine og arbeiderklassejenta, altså at jenter skulle være en del av arbeidslivet, men at de også skulle være gode husmødre og koner. Teddy boy kulturen var en måte å unnsnippe klaustrofobien skapt av familien, og de søkte derfor ut på gata. Selv om jenter kledde seg i henhold til stilen var det lite sannsynlig at de skulle henge rundt på gatehjørner sammen med guttene i like stor utstrekning. På 50-tallet ble dette nemlig ansett som en måte å gi seksuelle invitter på, og jenter måtte passe på å ikke "havne i trøbbel". Nabolagene

florerte av rykter og sladder om jenter som tilbrakte for mye tid på gata og de var ansett for å være løsaktige. Teddy girls var dermed ganske like i sitt konsummønster som de fleste andre jenter, selv om det fantes et stort marked også for jentene. De tilbrakte mye tid på sine rom, i stedet for ute på gata, der de hørte på plater, sminket seg og drømte om sine helter.

Subkulturelle klassikere må derfor leses på nytt, hevder McRobbie og Garber, slik at ignorerte temaer som dette kan få den oppmerksomheten de trenger, og også mulig en revurdering av subkulturelle teorier.

2.4 Mote og stil i dannelsen av gruppeidentitet

Subkulturteorier har også blitt kritisert for å gjøre både ungdom og stilbruk til noe mer enn det egentlig var, og at teoretikerne feilet i å engasjere seg i beskrivelsene til de faktiske medlemmene av subkulturene. Hebdiges analyser (1979) er for eksempel alt for avhengig av sine historiske kontekster, hans referanser til svarte og vestindiske kulturer er meget korte, og det ser ut til at han mener at også disse kulturene er omarbeidede foreldrekulturer i det britiske samfunnet. Dette bringer opp spørsmål angående om hans analyser faktisk passer på minoriteter eller etniske grupper/subkulturer. Kritikken går altså for det meste ut på at subkulturteoretikere identifiserer seg for mye med subkulturene, vektlegger det spektakulære på bekostning av rutine og vektlegger mening og stil i stedet for glede og fantasi (Barker 2008).

2.4.1 Mote

Susanne Schulz (1998) hevder at den subkulturelle stilen til teddy boys ikke var noen form for opprør eller motstand slik Birmingham-teoretikerne hevder. Schulz mener heller at stilen må forstås som de unges krav på rom innen det dominerende samfunnet. "Style hence can be seen as a visible external manifestation of internal processes of experimenting with different identities and self images which constitute a paramount feature of adolescence" (Schulz 1998:1). Schulz mener her at mote generelt er viktig når mennesker skaper selv- og gruppeidentitet, og at mote dermed er spesielt viktig for ungdom og subkulturer.

Schulz henviser til Simmels essay "*Fashion*" fra 1904, og mener Simmels syn på mote må sees i sammenheng med hans generelle syn på det moderne samfunn. Analysen kan deles i

tre nivåer - der det moderne samfunn oppleves som kortvarig, kausalitet som vilkårlig og rom som flytende. Dette innebærer at det ikke finnes noen faste, tradisjonelle strukturer innen den sosiale verden, noe som kan skape frykt og utrygghet. Simmel mener at en av måtene individer prøver å kompensere for slike følelser er gjennom mote, da moten blir det sikre og trygge man kan holde fast ved i en fragmentert verden. Gruppesolidaritet kan derfor utvikles ut fra likheter i mote, og den eksterne verden blir en del av individenes indre verden. Simmel ser her mote som ekstra viktig for individer som ikke har andre måter å uttrykke sin individualitet på, og de blir dermed avhengige av støtte fra eksempelvis en gruppe med like betingelser som en selv. Teddy boys er ufaglærte arbeiderklasseungdommer, og Simmel ser moteorientert atferd som hos subkulturer som teddy boys som et middel for sosial forfremmelse (Schulz 1998).

Simmel legger stor vekt på samspillet mellom tilegnelse av mote og differensiering; "...the former (imitation) represents the idea of generalisation, of uniformity, of inactive similarity of the forms and contents of life; the latter stands for motion, for differentiation of separate elements, producing the restless changing of an individual life" (Schulz 1998:6). Med dette mener Simmel at mote markerer et skille mellom fortid og fremtid, og noe som derfor tilbyr individene en sterk følelse av tilstedeværelse. Simmel mener imidlertid at mote alltid blir initiert av overklassen, mens underklassen også søker å tilegne seg denne – noe som blir motens død da den sosiale differensieringen blir borte med underklassens bruk av samme mote. Cohen (1972) mener altså at det var nettopp dette som skjedde i utviklingen av teddy boy-kulturen og -stilen, da teddy boys tok i bruk den edwardianske dressen.

2.4.2 Identitet

Schulz (1998) mener subkulturer tilbyr en ekstra magisk løsning enn de som tidligere er skissert. Hun hevder nemlig at siden subkulturer kun tar plass i fritiden kan de tilby medlemmene en identitet som ligger utenfor deres klasseposisjon og yrkesstatus. De bringer dessuten spenning inn i et ellers kjedelig liv, fremhever Schulz, og dette er en av grunnene til at det som regel er unge mennesker som aktiviserer seg i slike subkulturer. Hun støtter seg til George Herbert Mead og symbolsk interaksjonisme i sin definisjon av identitet og identitetsdannelse. Meads teori baseres på paradigmet om at sinnet og selvet er grunnleggende sosiale, og dukker frem gjennom en prosess av symbolsk mediert interaksjon.

Nøkkelen til å forstå sosialt liv er her signifikante symboler og tilegnelse av språk, da det er disse som gjør at man kan ta andres rolle, at man kan lære hvilke objekter andre gir mening og å se seg selv gjennom andres øyne (Schulz 1998). "It is by means of shared symbols, for instance in the forms of language, that individuals can take various roles which consequently allow them to interact with one other, make sense of and coordinate their own and others' activities, define situations and interpret and anticipate behaviour" (Schulz 1998:12). Mead ser selvet som en abstraksjon fra den sosiale gruppen, og mener selvet blir til gjennom tre sosialiseringprosesser; imitasjon, lek og spill. I nivåene lek og spill blir "jeg" og "meg" til. "Jeg" reagerer på andres holdninger mot en selv og er et spontant, kreativt subjekt, mens "meg" inkorporerer "de generaliserte andres" holdninger, altså de holdninger, press og verdier individet lærer gjennom rolletaking og språk. Disse inkorporeres altså i selvet, slik at "meg`et" har en sosial kontroll over "jeg`et", og disse fører et konstant samspill som former et fullt utviklet selv (Schulz 1998).

Et individ tar ulike roller i ulike situasjoner, og selvidentitet og gruppeidentitet står dermed i forbindelse med hverandre da selvet påvirkes av andre. Simmels diskusjon om imitasjon og differensiering relaterer sterkt til et slikt aspekt, da han vektlegger viktigheten av mote på svake individer. Et eksempel er stilen til teddy boys som ble mer overdrevet over tid som et svar til den negative publisiteten de fikk av det dominerende samfunnet. Ved å øke sin synlige retrett fra konvensjonelle normer, og dermed vektlegge ulikhet, markerte teddy boys et sterkt skille mellom inn- og utgruppe, mellom oss og de andre. Dette gjorde i sin tur at de ble tvunget til å stole på sin egen gruppe, og dermed steg også gruppesolidariteten (Schulz 1998).

Schulz trekker også inn stempelingsteori her, da hun mener denne prosessen har stor betydning for hvorfor en slik gruppesolidaritet holder seg så sterk. Howard Beckers stempelingsteori går ut på at individer blir mer avvikende gjennom en stemplingsprosess og gjennom selvstempeling, som til slutt kan ende i en fullstendig tilegnelse av en avvikende identitet. "These definitions of deviance indicates that there are two sides involved in the process of becoming a deviant, firstly the behaviour or act committed by an individual, and secondly, but just as importantly, the reaction of society towards it (Schulz 1998:14). Å bli offisielt stemplet som en avviker kan gjøre at dette overskygger andre statustrekk, og at det til slutt blir ens hovedkarakteristikk, fremhever Schulz. Poenget til Schulz er her at stil i subkulturer har to hovedinfluser på medlemmenes selv- og gruppeidentitet. Det ene er som

tidligere nevnt at det skaper en sterk gruppesolidaritet og følelse av tilhørighet, og kan tilby en støtte som kanskje er nektet individet i andre sfærer av livet. Det andre er at den tydelige stilen kan brukes til å skape stereotyper og dermed atskille gruppen fra resten av samfunnet. Stil har derfor en viktig funksjon og påvirkning i dannelsen av selv- og gruppeidentitet, poengterer Schulz (1998).

2.4.3 Identitet, ikke opprør

Schulz (1998) er altså enig med Simmel og andre subkulturteoretikere i at mote generelt, og stil i ungdomssubkulturer spesifikt, påvirker utviklingen av selv- og gruppeidentitet på ulike måter. Det Schulz imidlertid er meget uenig med Birmingham-skolen i er at stil i slike spektakulære subkulturer, som for eksempel teddy boys, generelt kan tolkes i de tradisjonelle retningene som avstand og motstand. "Rather, I argue that the function of style in spectacular youth subcultures often serves as an external expression of internal processes of experimenting with different identities and self-images which, because subcultures normally occupy the leisure sphere, clearly facilitate the individuals to claim an identity that lies outside the ascribed realm of class and occupation" (Schulz 1998:31). Stil er altså et identitetsprosjekt, en måte ungdom finner seg selv på og former sin identitet gjennom. Gjennom stilen uttrykker subkulturen gruppesolidaritet og tilbyr dermed en følelse av tilhørighet og en kollektiv løsning på usikkerhet og tilpasningsproblemer man har i ungdomstiden. Nettopp denne kollektive løsningen, denne utviklingen av stilen, er det som gjør at ungdommer blir dratt mot kulturen, og akkurat det som gjør at resten av samfunnet blir skeptiske.

Schulz` konklusjon er derfor at stilen til teddy boys ikke representerer et forsøk på å symbolsk mediere mellom strukturelle ulikheter en kunne oppleve som del av en arbeiderklassekultur. Stilen er heller et ytre, synlig uttrykk for å synliggjøre sitt behov for plass i et samfunn som var dominert av voksne i alle sfærer og som var orientert mot de voksnes behov (Schulz 1998).

2.5 Et samfunn i endring

Giddens (Barker 2008) mener moderniteten i store trekk består av endring, innovasjon og dynamikk. Kulturell modernitet markeres av stadig endring, risiko, tvil og flertydighet, og dette gjenspiler også selvet. Identiteten er ikke noe uforanderlig, men noe man kan skape og bygge på. Denne identitetsbyggingen er en uendelig prosess, og selvet er ikke noe som gjenspeiles overflatisk, men dreier seg heller om arbeid med dypere strukturer. Freuds psykoanalyse er et eksempel på moderne teorier om selvets utvikling. Modernitet handler også om utviklingen av det sosiale, urbane liv i den moderne byen bestående av kompleksitet, støy og forvirring (Barker 2008). Simmel mente at den individuelle friheten i moderniteten øker, men at folk også er pliktet til å underordne seg til en streng disiplin og urban anonymitet. Simmel mener derfor at mote representerer en balanse mellom det individuelle særpreget og absorberingen inn i kollektivet (Barker 2008).

Teoretikere er meget uenige i hvordan dagens samfunn skal karakteriseres. Uavhengig av hva man velger å kalle denne epoken er det tydelig at samfunnet gjennomgår store endringer på både lokalt og globalt nivå. Samfunnet er i en endringsperiode innenfor økonomiske, sosiale og kulturelle mønstre som igjen skaper konturene av fremtiden. Dette indikerer dermed også en ny kulturell praksis, som innbefatter en følelse av en fragmentert, uklar og usikker levemåte, å være oppmerksom på tilfeldighetenes sentralitet, gjenkjennelse av kulturelle ulikheter og et høyere levetempo. Vi mangler nå de tradisjonelle kulturelle og religiøse trosgrunnlag, og menneskene kan derfor være mer selvrefleksive. En følelse av høyt tempo, uklarhet, usikkerhet, risiko og tvil kan imidlertid være sanne for gårsdagens så vel som dagens samfunn – grensene her er meget uklare. Dette høye nivået av selvrefleksivitet markerer samtiden, og også vektlegging av kontinuitet, ironi og uklare kulturelle grenser (Barker 2008).

2.5.1 Forbrukersamfunnet

Globalisering og forbrukerkultur er sammenhengende fenomener. Elektroniske medier har hjulpet populærkultur til å oppnå status i stedet for å skille mellom ”høy” og ”lav” kultur, og det har skjedd en estetisering av hverdagslivet grunnet uklare grenser mellom kultur, kunst og det kommersielle (Barker 2008). Denne omdiskuterte overgangen til dagens samfunn innebærer en viktig sosial endring; vi har blitt i mye større grad et forbrukersamfunn med

holdninger som ”bruk og kast”. Identitetsprosjekter går ikke lenger i like stor grad ut i fra yrke, status eller klasse som tidligere, men man kan nå skape sin egen identitet – gjennom konsum. Man skaper – rett og slett kjøper – sin egen livsstil og identitet. Mediene forsyner med ulike inntrykk og påvirkninger fra ulike tidsepoker og verdenshjørner, noe som har bidratt til at de kulturelle grensene er blitt uklare. Dette påvirker subkulturers stil og organisering i like stor grad som det påvirker de generelle kulturer (Barker 2008).

2.5.2 Kultur som industri

I det kapitalistiske forbrukersamfunn er kultur en industri. Mediene og den kulturelle industrien er fremdeles like opptatt av ungdomskulturer som tidligere, men kulturenes krav på autenticitet og originalitet er nå mer tvilsomt enn da de ble til i etterkrigstiden. Barker (2008) henviser til D. Muggleton som hevder stil ikke lenger betyr det samme som tidligere. ”Style, it is now argued, involves bricolage without reference to the meanings of originals. Style has no underlying message or ironic transformation. It is the look and only the look. Merely another mode of fashion. Pastiche rather than parody.” (Barker 2008:428). Muggleton fremhever imidlertid at dette ikke innebærer at stilen ikke lenger har noen mening. Denne bricolagen av gamle tegn og stiler skaper nye meninger. ”Here ‘post-subculturalists’ can revel in the availability of subcultural choice” (Barker 2008:428). Subkulturer anses ikke lenger som motkulturer. Det er heller høykulturene som er subkulturer, og stil er nå overflatisk. Mote er retro og autenticitet er dermed dekonstruert. Dette hindrer imidlertid ikke subkulturmedlemmene å gjøre krav på autenticitet, men dette er nå heller noe man oppnår gjennom sosial akkumulasjon. Autenticitet og ”dyphet” konstrueres i forhold til påstått inautenticitet og andres overflatiskhet (Barker 2008).

2.5.3 Generasjonsskifte

Inglehart (Krange og Øia 2005) mener det i generasjonsskiftet har foregått en endring i verdier, fra materielle til postmaterielle verdier. Inglehart bygger på Maslows behovshierarki, der de menneskelige behovene og motivasjonene rangeres. Maslow anså de fysiologiske behovene for å være i bunnen, deretter behov for trygghet, kjærlighet, tilhørighet og respekt i stigende rekkefølge. Selvaktualisering ligger på topp, altså behovet for å utvikle ens fulle potensial, å bli den personen en er ment å være. Inglehart peker på at moderniteten tilbyr en

mulighet til utforming av eget liv, da velferdssamfunnet har løst de materielle basisbehovene for de fleste i befolkningen. De mykere verdiene og behov som respekt, tilhørighet, demokrati og menneskelighet blir da klarere, og Inglehart tillegger dette et generasjonsskille. ”Den eldre generasjonen henger igjen i tradisjonell tenkning omkring økonomisk vekst og personlig trygghet. Selvrealisering, kreativitet og myke verdier vil derimot være typiske verdier dagens unge verdsetter” (Krange og Øia 2005:26).

2.6 Subkulturell kapital

2.6.1 Distinksjonen

Pierre Bourdieu kritiserte Karl Marx` økonomiske kapitalbegrep blant annet i sitt verk *Distinksjonen*, og hevdet at det ikke bare er den økonomiske kapitalen makt kan vokse frem fra, men også like gjerne fra sosial som kulturell kapital. Økonomisk kapital baseres på penger og formue, mens kulturell kapital er mer symbolsk, for eksempel gjennom utdanning og skriveferdigheter. Kulturell kapital er altså den oppsamlede kunnskapen som tildeler makt og status. Å opparbeide seg kulturell kapital er derfor også knyttet til å beherske den kulturen som dominerer, og kan oppnås gjennom utdanning eller rett og slett å ha ”god smak” innen blant annet kunst, klær og arkitektur. Bourdieu påpeker imidlertid at kultur og økonomi er sammenknyttet da en er nødt til å inneha noe økonomisk kapital fordi det tar tid å opparbeide seg den kulturelle kapitalen. Å utdanne seg, lære seg den rette kompetansen, den rette smaken og de rette kulturelle kodene er tidkrevende. Dessuten kan noe kulturell kapital, for eksempel kunst og klær, kjøpes (Barker 2008, Sandberg og Pedersen 2006).

Tradisjonelt har muligheten til å snakke kunnskapsrikt om høykulturer vært en type kulturell kapital for den øvre middelklassen. Rikdom og velstand - altså den økonomiske kapitalen, og sosial kapital - evnen til å samhandle godt med andre mennesker, atskilles fra hverandre og den kulturelle kapitalen. Til sammen former de et kart over hvert enkeltmenneskes status, der ens sosiale posisjon kan rangeres etter hvor mye man har av de ulike formene for kapital (Barker 2008).

2.6.2 Klubbkulturer

Sarah Thornthorn (1995) bygger på Bourdieus kulturelle kapital, og hevder i likhet med Bourdieu at distinksjoner inneholder krav til autensitet, autoritet og den antatte lavere rangen til andre. Thornthorns kapital innebærer imidlertid ikke et klasseaspekt, og derfor er også en del av maktaspektet fraværende. Thornthorn gjorde en studie på klubbkulturer, og mener at man her kan snakke om en form for subkulturell kapital for å angi måten klær, dansestiler, plater, hårklipp og kunnskap tildeler makt og status til også unge mennesker. ”Subcultural capital involves distinction between ’us’ (alternative, cool, independent, authentic, minority) and ’them’ (mainstream, straight, commercial, false, majority)” (Barker 2008:430). Dette innebærer for eksempel å kunne skille mellom ulike klubbkulturer, ha kunnskap om hvilke klær man burde gå med, hvilken musikk som er bra, hvilke klubber man helst bør gå på, å vite når ny musikk blir gitt ut eller å ha danset til musikk fra den kuleste DJ-en. Thornthorn hevdet slike klubbkulturer stadig er i endring, og dette krever derfor at man hele tiden må følge med for å opprettholde den subkulturelle kapitalen. ”...maintaining subcultural capital is a highly skilled task” (Barker 2008:430).

2.6.3 Gatekapital

Sandberg og Pedersen (2006) bygger også på Bourdieus begrep kulturell kapital i sin utvikling av konseptet gatekapital, og bruker dette som et teoretisk rammeverk, en slags handlingsteori, for å forstå livet i gaterommet. Kulturell kapital kan altså være institusjonalisert, kroppsliggjort eller i objektivisert form, og en av Bourdieus mest kjente eksempler på en kroppsliggjort form er hans handlingsteori habitus. Habitus er en disposisjon, en strukturerende mekanisme, som gjør at man kan takle foranderlige og uforutsette situasjoner gjennom integrasjon av tidligere erfaringer. Spesielt viktige er erfaringer en gjør i ung alder og erfaringer som stadig gjentas, slik at man som aktør kan ta det valget som, basert på tidligere erfaringer, synes best. Men habitus er bare en disposisjon, ikke et fast mønster man er determinert til å følge – den er kontinuerlig i endring gjennom de erfaringene individet opparbeider seg gjennom livet (Sandberg og Pedersen 2006).

Begrepet gatekapital er et mer kontekstuel begrep da det omhandler en spesifikk gruppe. Denne gruppen samhandler innen et sosialt felt, som Bourdieu kaller det. Han mente nemlig at dannelsen av hierarkier og makt alltid finner sted innefor et sosialt felt, som består av

objektive, historiske relasjoner som forankres i spesifikke former for kapital, altså makt. Et sosialt felt kommer til syne gjennom en struktur av sannsynlige handlinger, sanksjoner, tilbakebetalinger, eller profitt, og feltet situerer derfor kapitalen. Kapitalen og feltet er imidlertid gjensidig avhengig av hverandre, og dette innebærer også at aktørene kjemper om den symbolske kapitalen innefor feltet. Et sosialt felt gir derfor rom for konflikt og konkurranse, og kapitalen opprettholder her feltet i seg selv gjennom disse maktstrukturene (Sandberg og Pedersen 2006).

Gatekapital er i denne boka den feltspesifikke kulturelle kapitalen, og feltet her er rett og slett gata, eller mer spesifikt miljøet rundt Akerselva. Sandberg og Pedersen peker på at dette feltet ikke inneholder Bourdieus krav til institusjoner, og at det dessuten er ustabil, og de bytter derfor feltbegrepet med kultur. ”I en diskusjon av subkulturell kapital påpeker derfor Sune Qvotrop Jensen (2006) at en subkultur ikke kan sees som et felt. Teoretisk må den ses som et semi- eller kvasifelt, eller som et felt under utvikling. Feltbegrepet kan bare brukes som et analytisk redskap, hevder han. Derfor har vi byttet ut feltbegrepet med gatekultur” (Sandberg og Pedersen 2006:83). Denne kulturen har derfor noen like trekk med et felt, altså en struktur av muligheter med sanksjoner, belønninger og verdier. Gatekulturen som subkultur kan vokse frem i store byers offentlige rom, og i forbindelse med salg og bruk av narkotika, protestmaskulinitet, småkriminalitet og slagsmål eller vold (Sandberg og Pedersen 2006). Gatekapital er ”(...)kunnskap, kompetanse, ferdigheter, egenskaper og objekter som tilkjennes verdi i gatekulturen” (Sandberg og Pedersen 2006:83).

2.7 Er rockabilly-subkulturen et uttrykk for mote eller motstand?

Birmingham-skolen har altså forsket mye på subkulturer og ungdomskulturer. Teddy boys var dessuten gjerne arbeiderklasse fra Londons østkant, og det kan overflatisk sett synes som om medlemmene i rockabilly-miljøet hovedsakelig også er fra Oslos arbeiderklasseområder. Kan det være at rockabilly-miljøet består av en såkalt arbeiderklassekultur? Og kan det i tilfelle karakteriseres som en ungdomssubkultur? For å finne svar på dette kan det være nyttig å undersøke miljøets struktur og organisering. Kan subkulturell kapital (Thornton 1995) brukes som et teoretisk rammeverk, en handlingsteori, for å forstå den generelle organiseringen?

En kontinuitet på over 50 år synes tydelig mot en bakgrunn der samfunnet er i stadig endring, med en overgang fra et tungt, strukturert klassesamfunn til et høymoderne samfunn. Har rockabilly-miljøet også tatt farge av et samfunn i endring, og hvordan kommer dette til syne? Herunder må vi sette fokus på også kvinnenens rolle i en slik subkultur; har kjønnsrollene i miljøet utviklet seg fra 50-tallet? Tar kvinner del i rockabilly-miljøet på lik linje med menn?

Subkulturforskning omhandler henholdsvis subkulturer som en form for motstand eller som mote innen et identitetsprosjekt. Jefferson (1976) mente stilen var et forsøk på å forvalte ens identitet og sosiale posisjon, og Hebdige (1979) så stilen som motstand i seg selv. Er miljøet og stilen til rockabilly-miljøet en motstand eller avstandtagen til maktforholdet i dagens samfunn? Og hvis det er slik – kan Hebdiges teori om bricolage fremdeles anvendes? Schulz (1998) er uenig med Birmingham-skolen og ser stilen til teddy boys som et identitetsprosjekt i stedet for som en form for motstand. Er medlemskap i rockabilly-miljøet et slikt identitetsprosjekt – et uttrykk for mote? Eller kan det å være en del av rockabilly-miljøet innebære begge elementer – en tiltrekning mot mote og motstand?

3. Kvalitativ metode

"Qualitative research begins with assumptions, a worldview, the possible use of a theoretical lens, and the study of research problems inquiring into the meaning individuals or groups ascribe to a social problem. To study this problem, qualitative researchers use an emerging qualitative approach to inquiry, the collection of data in a natural setting sensitive to the people and places under study, and data analysis that is inductive and establishes patterns or themes. The final written report or presentation includes the voices of participants, the reflexivity of the researcher, and a complex description and interpretation of the problem, and it extends the literature or signals a call for action" (Creswell 2007:37).

Datainnsamling er et viktig element i en kvalitativ forskningsstudie. John W. Creswell (2007) anbefaler at man tar utgangspunkt i en etablert metodologi, selv om de ulike metodologiene lett kan skli over i hverandre. Metodologi er en generell tilnærming til å studere forskningstemaer, mens metode er de mer spesifikke forskningsteknikker. Å vite hva man vil finne ut, leder altså straks til spørsmålet om hvordan man skal skaffe seg den informasjonen (Silverman 2006). Creswell understreker også at valg av metode bør reflektere forskningstemaet og den generelle forskningsstrategien, da metodologien former hvilke metoder som brukes og hvordan den enkelte metoden brukes. Katrine Fangen (2004) henviser til en "runddans" mellom teori, metode og data, og mener med dette at nærmest alle aspekter ved et forskningsprosjekt kan påvirke ens problemformulering. Problemstillingen bør derfor være åpen og fleksibel, da denne med fordel kan endres og finslipes ettersom man tilegner seg kunnskap.

Når man ønsker å studere samhandling i en gitt kulturell kontekst og avsløre handlingsformer man ellers tar for gitt, er et etnografisk utgangspunkt et naturlig valg (Creswell 2007). Antropologisk feltarbeid ble også kalt etnografi, og betyr å skrive om mennesker. For antropologene var altså etnografi forskning om ulike folkeslag, og stammer tilbake til misjonærenes og oppdagelsesreisendes nedtegnelser om fremmede kulturer. I dag betegner også sosiologer sin forskning som etnografi, og innebærer hovedsakelig å kartlegge et bredere utsnitt av grupper eller lokalsamfunn – i motsetning til antropologenes "fremmede" kulturer (Fangen 2004). Jeg velger å ta utgangspunkt i en etnografisk tilnærming da denne søker å beskrive og tolke det delte mønsteret til en kulturdelende gruppe (Creswell 2007). Min studie baserer seg nettopp på å studere en gruppe som deler samme kultur – rockabilly-miljøet – og med det endelige resultat å forhåpentligvis kunne beskrive hvordan denne kulturdelende gruppen fungerer.

3.1 Deltagende observasjon

Deltagende observasjon er en av samfunnsforskningens mest sentrale kvalitative metoder og har innen sosiologien sin bakgrunn i Chicagoskolen. Denne skolen så på samfunnet som kollektiv handling, og sosiologi dermed som studiet av kollektiv handling (Fangen 2004). Deltagende observasjon innebærer at man samler inn data ved å delta i det vanlige livet til de man studerer, og omtales ofte som feltarbeid. Birmingham-skolens teoretikere og andre subkulturforskere har ofte tatt i bruk denne metoden, eksempelvis Willis i *Learning to labour* (1977), Thornthorn i *The social logic of subcultural capital* (1995) og Sandberg og Pedersen i *Gatekapital* (2006). Mitt prosjekt tok utgangspunkt i deltagende observasjon med en åpen forskerrolle, men som delvis – ikke fullt – deltagende. Dette fordi jeg ikke var medlem av selve klubben, og dermed ikke fikk innpass til møter eller andre mer spesifikke ritualer eller hendelser (Fangen 2004). ”Idealet er at din tilstedeværelse ikke skal være ubehagelig for deltagerne. For å oppnå at du glir naturlig inn, må du delta i den dagligdagse samhandlingen ved å småprate samt følge de implisitte sosiale regler som gjelder i den aktuelle gruppen” (Fangen 2004:103).

Forskeren går altså inn i en kultur uten å legge skjul på at han er forsker, og dessuten forsøker å ikke påvirke lokalsamfunnets sosiale liv, som Thornthorn (1995) i klubbkulturene. Thornthorn snakket med menneskene i klubbkulturene om deres holdninger og meninger i forhold til klubbene, uten å legge skjul på sine intensjoner med spørsmålene eller sitt yrke som forsker. En fordel ved denne metoden er at man får førstehåndserfaringer i et felt, og dermed personlige kunnskaper om det. Man kan derfor oppnå en bredere og bedre forståelse og tolkning av feltet, og man kan bruke egne inntrykk og opplevelser som datamateriale. Man kommer nærmere inn på folk og samtalene blir mer naturlige enn under et intervju. Man har også stor fleksibilitet, slik at datainnsamlingen kan tilpasses etter hvert som en situasjon utvikler seg og man får et mer direkte inntrykk av fenomenet. Tilnærmingen bør derfor være eksplorerende og man bør la problemstillingen vokse frem etter hvert (Fangen 2004).

Deltakende observasjon bringer også inn et ”faremoment” man helst bør unngå; at man går så opp i kulturen at man blir en av dem - ”goes native”. Blant annet Willis (1977) er blitt kritisert for å ha kommet ”the lads” for nære, og at han derfor ikke klarte å være objektiv nok i sine analyser. Å ”go native” innebærer at forskningsdimensjonen ved tilstedeværelsen blir fraværende, og resultatene blir dermed farget av dette (Fangen 2004). Nettopp et slikt aspekt

opptok meg i det jeg entret feltet. Da min klesstil ikke sammenfalt med de fleste medlemmene – og spesielt de mest aktive i miljøet – var det lett å holde en viss distanse da jeg befant meg på selve klubben. For å kunne bli et fullverdig medlem av deres kultur måtte jeg først og fremst ha endret mitt utseende, og ved bevissthet rundt min ”annerledeshet” hjalp dette meg til å holde den avstanden jeg trengte. På de andre ulike kulturelle arenaene, som utesteder og puber, var ikke dette skillet like fremtredende som på klubben, da ”vanlige” personer også oppholdt seg i disse lokalene. Dette betydde imidlertid ikke at det var større fare for at jeg skulle ”go native”, men tvert i mot at jeg ble en del av ”de andre”, og jeg fikk dermed ikke like god kontakt med de mest aktive medlemmene. Dag Album (1996) understreker en slik betydning av nærhet og distanse i feltet. ”En forsker som ikke kommer nær nok, vil ikke kunne forstå de utforskedes verden. En forsker som ikke kommer fjernt nok, vil ikke kunne klare å oppdage og sette ord på det selvfølgelig, heller ikke løfte analysen fra det trivielle” (Album 1996:241). Å balansere mellom – og ha bevissthet rundt - nærhet og distanse er derfor viktig både under datainnsamlingen og under analysen.

Inngangen til feltet, og henholdsvis klubblokalet, fikk jeg gjennom en portvakt da denne settingen er delvis lukket. En portvakt er ”en person som er sentral for samfunnet, gruppen eller miljøet som er gjenstand for studien, og som kan formidle kontakt med de andre medlemmene” (Fangen 2004: 63). Portvakt er altså en metafor for den som ”vokter porten” og åpner for kontakt med feltet og deltakerne (Fangen 2004). Denne personen var som sagt en nøkkelperson i mitt forskningsprosjekt, og det er derfor takket være denne personen jeg fikk innpass i klubblokalet. Denne portvakten hjalp meg tidlig i prosjektet med informasjon om miljøet generelt og dets historie, samt hjalp meg i å plukke ut kulturelle arenaer og de første informantene. Jeg valgte ut spesifikke konserter med profilerte band som arena for deltagende observasjon, da jeg ble opplyst om at det pleide å komme mange fra miljøet på disse konsertene. Jeg oppholdt meg på klubben da det bare var en vanlig klubbkveld, og også ved spesielle anledninger som for eksempel konserter eller show. Jeg var også tilstedet på de ulike pubene og utestedene for å få et variert innblikk i miljøet, og på de ulike arenaene. Konserter og ulike arrangementer ble ofte anbefalt meg av forskjellige mennesker i rockabilly-miljøet, så det var dermed lett å velge ut ulike anledninger for deltagende observasjon. Dette innebar derfor deltakende observasjon ved ulike settinger og samtaler med flere ulike personer hver gang, både kvinner og menn. Ved to anledninger var jeg dessuten hjemme på fest hos privatpersoner. En slik metode hjalp meg til å komme nærmere

feltet enn gjennom informantenes fortellinger. Jeg kunne selv observere situasjoner de hadde fortalt om, og også å oppdage det de ikke hadde fortalt. Flere av samtalene bidro til oppklaringer av elementer jeg ikke helt hadde forstått, eller andre perspektiver jeg før ikke hadde fått ta del i. Den deltakende observasjonen førte dermed til en større grad av tillit til meg hos noen av deltakerne, og dermed tilgang til et mer komplekst bilde av subkulturen og menneskene i den.

Silverman (2006) fremhever at det er umulig å gå inn i et felt uten et sett av fordommer eller forkunnskaper. Fangen (2004) henviser også til et slikt aspekt, altså at ”all forståelse viser tilbake til en *førforståelse* vi ikke kan fri oss fra” (Fangen 2004:43). Man veksler altså alltid mellom forståelse og førforståelse, og dette utgjør en hermeneutisk sirkel – at førforståelsen gradvis modifiseres etter som man tilegner seg kunnskap. Birmingham-teoretikerne hadde selv en slik førforståelse i sine studier, da de gikk ut fra at subkulturer kun sprang ut fra arbeiderklassen. I forhold til hippie-kulturen, som jo var en kultur henholdsvis blant college-studenter, kaller teoretikerne denne for en motstandskultur, og ikke en subkultur i et forsøk på å få likningen til å gå opp, som for eksempel Cohen (1972) og Hebdige (1979). Denne førforståelsen farger deres forskning i og med at det nå er lite litteratur om middelklassens underkulturer.

Mine samtaler med venner, familie og medstudenter tidlig i prosjektet hjalp meg i arbeidet med å lokalisere mine innledende antagelser, og dermed ta disse i bruk under datainnsamlingen. Idealet er altså å gå inn i feltet med et åpent sinn, men jo flere kunnskaper man på forhånd kan tilegne seg, jo bedre (Fangen 2004). Graue og Walsh (1998) mener dessuten at det bare er en myte at man unngår forsker bias ved å unngå forkunnskaper. Ut i fra et slikt synspunkt søkte jeg derfor å lese så mye litteratur om subkulturforskning og rockabilly generelt i ulike bøker, dokumenter, studier og internettsider, og altså forberede meg best mulig før jeg innledet den deltakende observasjonen og intervjuene. Grunntanken er altså at man ikke skal finne opp hjulet på nytt – men heller søke å forbedre det med den kunnskapen man kan tilegne seg på forhånd. Silverman (2006) advarer imidlertid mot dette, da han mener man bør gå inn i feltet så fri for forkunnskaper som mulig. Ideen her er at man selv kan ødelegge for de naturlig forekommende data ved at man er for opptatt av å generere data, og at man kan risikere å låse seg fast i spesifikke forestillinger. Jeg prøvde å ta i bruk et undrende utgangspunkt heller enn et kunnskapsutgangspunkt, og lot perspektivene som kom

frem ved de tidlige samtalene med andre primært styre hva jeg så etter under feltarbeidet, enn hva litteraturen hadde fortalt meg.

Man påvirker alltid en situasjon; "She is in the mix", sier Graue (Graue og Walsh 1998:91), og mener med dette at dataene ikke bare finnes der ute. De må genereres av forskeren – og kan dermed også påvirkes av forskeren. Jeg prøvde å være meg bevisst min posisjon, i sær ved intervjuene, da min person – som ung kvinne – hadde ulik påvirkningskraft, eller ble oppfattet ulikt, av de forskjellige informantene. Noen la an en belærende tone, mens andre inviterte til en mer vennlig samtale. Jeg ble altså behandlet på ulike måter under min deltakelse i feltet, noe som kom til syne gjennom deltakernes holdning, kroppsspråk og valg av samtaletema. Kvinner tenderte til å legge an en mer intim tone enn mennene, noe som mulig kan grunnlegges i at jeg ikke ble sett på som noen reell seksuell konkurrent da jeg var en utenforstående. Deltakernes ulike måter å forholde seg til meg på, som både forsker og en utenforstående, varierte dessuten mellom de ulike kontekstene og settingene.

I samtale med forskjellige mennesker – som jo er en stor del av deltagende observasjon – ble disse selvfølgelig opplyst om min rolle som forsker. Denne opplysningen frembrakte mer positive og interesserte kommentarer, enn negative og avvisende. De få som faktisk var avvisende, var ofte avvisende allerede før jeg opplyste om hvem jeg var – og kan være grunnet ulike elementer, for eksempel at jeg ikke var riktig kledd, og at jeg dessuten var en ung kvinne. For noen var nettopp dette et tegn på at jeg ikke var en del av miljøet, men heller en "døgnflue" som var der sammen med noen – og nettopp derfor en person som ikke fortjente deres tid eller oppmerksomhet. Det var imidlertid få som behandlet meg på denne måten, de fleste var vennlige mennesker som ikke hadde noe imot "utenforstående".

3.1.1 Identitetsmarkører

Å være oppmerksom på ulike identitetsmarkører var viktig i min studie, både under deltagende observasjon og under intervjuene. Dette elementet bør vies stor fokus og oppmerksomhet i et forskningsprosjekt som dette, da det kan gi større forståelse for hva folk bruker eller gjør, for eksempel gjennom klær eller musikk (Creswell 2007). Thornthons (1995) og Sandberg og Pedersens (2006) idè om en subkulturell kapital lå til grunn for mange av spørsmålene mine, og også for hva som opptok min oppmerksomhet under den deltagende observasjonen. Slike datakilder som identitetsmarkører må genereres som alle

andre kilder, og er en veldig aktiv og kreativ prosess. De trenger dessuten ikke fysisk samles inn, men kan for eksempel fotograferes, filmes eller tas opp på bånd (Graue og Walsh 1998). Konsertopplevelser, sceneshow og musikk var meget lett å samle inn; band hadde konserter hele tiden, og musikken (det meste) finnes hos de fleste musikkforhandlere. Selve klesstilen og hårklippen var heller ikke vanskelig, det var jo på denne måten de gikk kledd. Bilene eller motorsyklene var ikke like fremtredende på de kulturelle arenaene jeg oppholdt meg på, men det hendte jeg var heldig å komme over en person eller en setting der også disse identitetsmarkørene var en naturlig del. På utestedene og pubene var det dessuten fullt av kulturelle gjenstander, for eksempel jukebokser, bilder, plakater og innredning.

3.2 Intervju

De innledende samtalene med venner og medstudenter om miljøet var også viktige for utformingen av min intervjuguide. Gjennom samtalene dukket det opp spørsmål og refleksjoner som synes viktige å få svar på, og jeg tok derfor utgangspunkt i andres og mine mørkeområder i kunnskapen om rockabilly-miljøet. Samtalene hjalp meg derfor med å spesifisere selve kunnskapen om miljøet, men også fordommer rundt temaet. Det ble dermed lettere for meg selv å gjenkjenne og være klar over egne fordommer, og derfor også prøve å være bevisst på dem da jeg bevegde meg ut i feltet.

Før selve intervjuene med subkulturens medlemmer laget jeg en analyseskisse over de temaene jeg ønsket å belyse gjennom intervjuene. Dette innebar at jeg lagde en oversikt over ulike temaer som fremsto som spennende å forfølge i intervjuene, basert på litteratur og deltagende observasjon. Tidligere forskning fra Birmingham-skolen – som Thornthons (1995) teori om subkulturell kapital, og Hallands (1975) og Solbergs (2002) studier - hjalp meg i valg av temaer og spørsmål. Jeg gikk på dette tidspunktet ut i fra en meget åpen og eksplorerende problemstilling; ”Hvordan gjøres rockabilly?” Denne er inspirert av Karin Widerberg (2001) som forteller at hun og Ulla-Britt Lilleaas arbeidet etter nettopp et slikt ”hvordan gjøres”-konsept i sin studie. ”Vi bør spørre oss – mener Dorothy E. Smith – *hvordan* noe gjøres, i vårt tilfelle hvordan trøttheten og håndteringen av den gjøres”(Widerberg 2001:59). Jeg satt fokus på det sosiale, det individuelle, like mye som det kollektive. Dette var for å vise ulikheter i både bodde henholdsvis på Os kollektive synet på miljøet, og dermed et spenningsforhold mellom disse synene. Dette ga derfor intervjuene

mangfold og variasjon i forhold til individuelle historier mot de mer kollektive retningslinjer og regler.

Widerberg (2001) anbefaler altså en analyseskisse som underlag for utformingen av intervjuguiden, og jeg fulgte også hennes råd om en allmenn utforming. Dette innebar at den ikke var tilpasset bestemte yrkes-, alders-, eller kjønnsgrupper, men var mer generell. De temaene jeg ønsket å belyse var i begynnelsen teorigenererte, fra den litteraturen jeg hadde lest om subkulturer, og senere også empirigenererte, fra samtaler og deltakende observasjon. Intervjuguiden måtte selvfølgelig tilpasses før hvert enkelt intervju, men skissen lå til grunn for samtlige, men fratok ikke studien den fleksibiliteten som behøvdes.

Jeg brukte båndopptaker og tok notater ved alle intervjuene. En båndopptakers tilstedeværelse kan påvirke negativt på informantene, og de føler ofte at de kan snakke mindre fritt (Graue og Walsh 1998). Enkelte informanter var mer påvirkelige overfor dette enn andre. Et par av informantene ba meg slå av båndopptakeren før de svarte på spørsmål de så som sensitive, noe jeg også gjorde, og jeg bruker heller ikke slik informasjon i denne studien.

3.2.1 Informantene

Jeg gjorde til sammen ni intervjuer med totalt ti informanter, åtte menn og to kvinner, som varte fra 30 minutter til nærmere 2,5 timer. Disse var i alder fra begynnelsen av 20-årene til midten av 50-årene og bodde henholdsvis på Oslos østkant. Fire av disse ti hadde høyere utdanning, mens de resterende hadde typiske arbeiderklasseyrker som faglærte yrker. Seks av ti var oppvokst i Oslo, og kun en av disse var ikke oppvokst i sentrum eller østkantområder.

Det første utvalget hjalp som sagt min portvakt meg med, og noen ble anbefalt under den deltagende observasjonen da mange mente disse hadde mye å si eller mye kunnskap om et tema eller miljøet generelt. Under intervjuene spurte jeg dessuten spesifikt etter hvem de mente jeg burde kontakte, og dette førte også til snøballsampling ved et par av anledningene. Dette medførte derfor til en liten skjevhet i forhold til kjønn, altså flere mannlige enn kvinnelige, når det gjelder intervjuinformantene. Jeg søkte imidlertid å rette opp dette i løpet av den deltagende observasjonen, ved å ta opp mange av temaene som kom opp under

intervjuene for noen av kvinnene. Intervjuene fant sted på ulike steder, eksempelvis typiske utesteder/puber eller i mer private settinger. Jeg hadde to intervjuer med én av informantene, altså et intervju og senere et oppfølgingsintervju. To av intervjuene ble gjort med to informanter om gangen. Intervjuene var åpne og uformelle, der jeg søkte å følge intervjuguiden, men så ikke denne som noe absolutt. Jeg fulgte opp interessante temaer, og noen av disse ble også innlemmet i senere intervjuguider. På denne måten arbeidet jeg hele tiden meget induktivt mellom temaene og databasene, og jeg spurte dessuten ofte om informantene kunne kommentere og reflektere over tidligere informanternes utsagn eller meninger. Mange av informantene var også meget oppdaterte i forhold til miljøets historie og forskning om teddy boys og andre subkulturer fra 50-tallet og frem til i dag, slik at dette ofte var et naturlig oppstartstema under intervjuene.

Informantene var ulike i innlemmelsesgrad i miljøet. Noen var meget profilerte eller ville høyere i det sosiale hierarkiet, mens andre var mer perifere eller var ikke like aktive i miljøet lenger. Dette kom også frem i forhold til hvordan de identifiserte seg med miljøet, og også hvordan de omtalte andre i miljøet. Jeg deler derfor informantene inn i de som ser seg som mer ”perifere” i miljøet, og i de som ser seg selv mer som ”indre kjerne”. Indre kjerne henviser derfor til de som er meget aktive i klubben, og søker å klatre i det sosiale hierarkiet, mens de mer perifere er medlemmer som ikke er like aktive. Av de mer perifere finnes derfor medlemmer som er meget ulike i aktivitetsgrad, men som likevel ikke søker å klatre på rangstigen – de er fornøyde med sin nåværende posisjon. De fleste var veldig åpne om sitt ”medlemskap” i subkulturen, og så en studie som min som en mulighet til å ”opplyse folket” om hva miljøets intensjon egentlig er, og hvem de selv er. Andre var noe mer tilbakeholdne, og det syntes også som om det var disse som var mest opptatt av å holde miljøet ”skjult” for omverdenen, i den grad man kan kalle det skjult i dag. Jeg møtte altså ulike holdninger i forhold til meg selv som kvinnelig utenforstående og utspørter, og det kunne også virke som om informantenes alder spilte inn i de ulike holdningene. De eldre hadde en tendens til å være mer lukkede, mens de yngre var mer åpne – selv om dette ikke var et absolutt skille. Årsaker til dette kan være at de eldre tidligere har møtt mange som er interesserte i temaet, både i og utenfor medier, og er vant til å snakke om miljøet i en mer formell tone. De var også eldre enn meg, og dessuten menn, slik at relasjonen ofte førte til at de la an en belærende tone. De yngre var på min alder, og kanskje ikke like vant til interesse rundt temaet, slik at denne relasjonen innbød til en mer intim tone. De eldre la derfor ofte an en

mer offisiell, propaganda holdning, der miljøets historie og utvikling var viktige temaer. De yngre var mer åpne og tenderte til å komme med mer sladder om hva som skjedde innad i miljøet, og valgte derfor temaer som omhandlet enkeltpersoner og hvordan disse påvirket miljøet, eller hvordan de selv oppfattet strukturen i miljøet. Informantene var også ulike i klesstil, altså i grad av rockabilly-utseende. Mennene generelt i miljøet var mer like i utseende, mens kvinnenens stil varierte mer, også i grad av rockabilly-stil. Det så ut til at mennene som regel hadde på seg ”uniformen”, mens kvinnene oftere enn mennene hadde en mindre preget stil.

3.3 Etiske hensyn

Dette bringer oppmerksomheten over på de ulike hensyn man må ta under utførelsen av en kvalitativ studie. Et intervju er jo en samtale, men med en struktur og et formål, samt at relasjonen er asymmetrisk. Dette innebærer at det er den intervjuede som er i fokus, mens intervjueren faktisk styrer samtalen (Widerberg 2001). Det er derfor viktig å ivareta informantens integritet og vise hensyn ved sensitive temaer. Dette gjelder i direkte relasjon med informanten, men selvfølgelig også i selve analysen og i presentasjonen av forskningen (Creswell 2007).

Et annet problem omhandler privatliv, da forskningen offentliggjør ting som blir sagt i private sammenhenger. Skillet mellom hva som er offentlig og hva som er privat kan synes forskjellig for den enkelte, slik at noen offentliggjøringer kan synes støtende fra aktørens synspunkt. En offentliggjøring kan også påføre skade på eventuelle informanter, i henhold til at de kanskje ikke blir fremstilt slik de vil, og får skade på for eksempel selvtilliten og selvfølelsen, og dermed blir fornærmet eller lei seg. Forskere i Birmingham-tradisjonen har for eksempel hatt en tendens til å fremheve teddy boys som voldelige bråkmakere med rasistiske tilbøyeligheter. Var den generelle teddy boy slik, eller så forskerne bare de som stakk seg mest frem? Det er hevdet at etnografisk forskning faktisk er utnyttning av informanter, da de gir fra seg informasjon til forskeren og får ingenting, eller lite, igjen. Forskeren må altså passe seg slik at det ikke skal virke som utnyttning for informanten og altså ta hensyn til aktørene en omgås (Hammersley og Atkinson 2004). Etter mitt syn er ikke et intervju kun utnyttning av informantene, og dette ble understøttet i mitt prosjekt. I en subkultur som denne virket det som om alle informantene likte å bli intervjuet, at de likte å

dele kunnskapen sin med meg, og dermed likte at jeg skrev om dem som kultur. Det kunne også virke som om det gikk litt prestige i å bli valgt ut som informant, da dette betydde at de ble ansett som noen med gode kunnskaper om sitt miljø. Nettopp dette elementet satt meg på sporet av viktigheten omkring nettopp det å være en person med mye kunnskap, og jeg vil vie dette videre oppmerksomhet i analysen.

Selve studien begynte faktisk med etisk tenkning gjennom en søknad til NSD – Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste. Man må altså søke om å få lov til å foreta en kvalitativ studie, og love å opprettholde de etiske retningslinjer i forhold til innsamling av data, oppbevaring av data, samt presentasjonen av selve studien. Det krever dermed at man er nødt til å tenke over forskningens konsekvenser, for informanten, feltet og eventuelle politiske konsekvenser.

Jeg tenkte nøye igjennom etiske hensyn og retningslinjer før jeg entret feltet. Under intervjuene var jeg nøye med å opplyse informantene om prosjektet mitt, og at de også kunne trekke seg når de ville eller nekte å svare på spørsmål. Noen skrev også under på informert samtykke, altså på at de forstod hva det hele dreier seg om og at jeg fikk lov å bruke den informasjonen de ga meg. Når man gjennom deltagende observasjon skal infiltrere en hel subkultur som dette, er det imidlertid litt vanskelig å informere absolutt alle ansikt til ansikt om at deres miljø er fokus i en forskningsstudie. Man er heller ikke helt sikker på hvilken retning forskningen vil ta, slik at en detaljert beskrivelse av hva forskningen vil omhandle er også problematisk. Hvis forskeren ikke kommer med meningsyttringer i en diskusjon, kan aktørene noen ganger kanskje få inntrykk av at forskeren faktisk deler deres meninger, og bli forulempet senere hvis de oppdager at dette ikke stemte (Hammersley og Atkinson 2004).

Jeg søkte å være så ærlig og åpen om mine mål og midler som mulig, og ikke misbruke den tilliten de viste meg. Dette innebærer selvfølgelig også å være lojal mot informantene i presentasjonen av studien, samt bevare deres anonymitet. Jeg inviterte også noen av de til medforskning, altså tilbakeføring. Når et lesbart utkast var ferdig skrevet, overlot jeg dette til to av informantene, som kommenterte og bidro med sin forståelse. Med dette søkte jeg å ikke ta monopol på empiriforståelsen, og dermed heller ikke fremvise en tolkning som informantene eller feltet kan føle seg krenket over (Creswell 2007, Widerberg 2001).

I direkte relasjon med informantene, altså under intervjuene, og i direkte samtaler under deltagende observasjon, var det relativt enkelt å følge etiske hensyn og retningslinjer.

Problemene i så måte synes heller å dukke opp under den mer passive delen av den deltagende observasjonen. Var alle virkelig klar over at jeg var der i forskningsøyemed? Jeg hadde på forhånd fått tillatelse til å komme på klubben deres av de som drev klubben, og jeg vet at alle intervjuene i seg selv skapte samtaler medlemmene imellom om at det var ei jente som forsket på miljøet. Det er imidlertid lite trolig at alle som befant seg på klubben, eller på de andre ulike kulturelle arenaene, visste at nettopp denne personen var meg. Jeg prøvde å informere så mange som mulig, og fikk flere ganger bekreftet at i hvert fall mitt prosjekt var et diskusjonstema i miljøet, da flere av de jeg tok kontakt med allerede hadde hørt om meg og min studie. Det var altså vanskelig å opprettholde en fullstendig åpen forskerrolle, selv om dette absolutt var min intensjon da jeg entret feltet. Kan man virkelig gå rundt å presentere seg for de 100 personene som har møtt opp på en konsert? Skulle jeg ha på meg et navneskilt der det spesifikt sto at jeg var en ”forsker”? På en annen side er konserter, utesteder og ulike arrangementer faktisk offentlige arrangementer der hvem som helst kan møte opp. Min tilstedeværelse var dermed på lik linje med alle andre som var til stede, og jeg observerte det alle andre også så.

3.4 Validitet

Jeg jobbet frem og tilbake mellom metodene deltagende observasjon, intervjuer og innsamling av kulturgjenstander, altså en metodetriangulering. Dette er et av Creswells (2007) validitetskrav for en kvalitativ studie, altså ulike sannhetskrav for å kvalitetsvurdere en studie. Triangulering betyr mangfold, og gjelder ikke bare metoder, men også informanter, steder, tider, kilder, dokumenter og liknende. Jeg søkte å holde et høyt nivå av mangfold ved alle disse aspektene, slik at jeg kunne fange et så komplekst bilde av subkulturen som mulig. ”The only research sin is arrogance, particularly arrogance of method – the arrogance that one’s method puts one above worry. No method does” (Graue og Walsh 1998:128).

Creswell (2007) nevner flere validitetskrav, og et av disse er å klargjøre bias. Dette er like gjeldende innen tidligere teorier og forskning, som i egen forskerposisjon og i den påvirkningsfaktoren en forskerrolle innebærer. Jeg brukte derfor ulike kilder og teorier i den teoretiske delen av studien om subkulturenes fremvekst. Jeg brukte også feministisk litteratur som kritikk mot den sterke vekten på maskuline aspekter i subkulturer og den subkulturelle

stilen, som McRobbie og Garber (1975), som gjør at jenter synes usynlige og marginaliserte. Jeg søkte å hele tiden være bevisst over hvilke fordommer jeg hadde overfor feltet, og dermed også ta utgangspunkt i en slik bevisst posisjon. Å klargjøre bias innebærer også at man må være klar over hvor man selv står og hvor man kommer fra, for at ikke egen forskerposisjon skal hindre eller stå i veien for innsamling og tolkning av verdifull informasjon. Man er altså som nevnt nødt til å være bevisst på egen påvirkningskraft i feltet.

Tilbakeføring er også et validitetskrav jeg har tatt i bruk i denne forskningsprosessen, men på to ulike nivåer. Tilbakeføring er altså å la utvalgte informanter lese den ferdige tolkningen eller deler av analysen, og er en god måte å kvalitetssikre at tolkningen ikke bare finner sted i eget hode. På et annet nivå er også tilbakeføring en egen analysemetode. Spesielt Silverman (2006) er skeptisk til tilbakeføring som validitetsmetode, og peker på at tilbakeføring kun er en ekstra datakilde som må analyseres. Silverman mener dermed at også tilbakeføring er generering av data, og at dette derfor kan føre til at man overser naturlig forekommende data – altså at man spesifikt velger ut de dataene man vil ha et synspunkt om, i stedet for at man fanger opp data i aktørens naturlige setting. Jeg har i denne forskningsprosessen, som nevnt, tatt i bruk tilbakeføring fra to informanter, men på begge nivåene – altså både rent validitetsmessig, men også som en analysemetode. Slike tilbakeføringskommentarer har ført til for eksempel utdypninger av diskusjoner av ulike temaer, og også gitt meg et vink om at disse informantene ikke var dypt uenige i analysene – selv om de selvfølgelig hadde noen ulike syn på enkeltmomenter.

Et annet validitetskrav er i forhold til kunnskap og forankring, noe som innebærer en viss kunnskap om feltet, god planlegging og tydelighet om egen person. At man behandler alle dataene, også de som eksempelvis ikke passer inn med flertallets synspunkter, samt at man ikke skal ”tukle” med dataene er også selvfølgelig krav, også ved min studie (Creswell 2007).

4. Hvordan det hele startet – en historisk oversikt

I USA lot mange hvite musikere seg influere av den svarte arbeiderklassekulturens jazz og blues, og musikken ble i 1920- og 30-årene en del av den dominerende populærkulturen. Sakte ble jazzen omgjort til mer nattklubbmusikk, og hvit swing representerte et klimaks i denne prosessen. Musikken ble godt likt av det unge, hvite publikum, da den var generelt harmløs. På 1950-tallet ble andre musikkstiler utviklet rundt jazzen, og dermed også store blandede grupper av svarte og hvite – hipsters og beats – som tiltrakk kontroversielle temaer som sex, rase og opprør. Det utviklet seg raskt til en tilstand av moralsk panikk, som Hebdige (1979) kaller det, og begrepet ble senere også koblet til selve musikkstilen rock`n`roll.

I Storbritannia fantes ikke en slik svart arbeiderklassekultur, så hipsters og beats vokste aldri frem her. Stilen og musikken ble dermed tatt ut av sin originale kontekst i USA og overført til Storbritannia hvor den heller tjente som kjernen for teddy boy stilen. Denne stilen ble ansett som en ulovlig, avvikende identitet. Teddy boyen ble derfor forvist fra den respektable arbeiderklassen, og også meget sannsynlig dømt til et liv med ufaglært arbeid. De tok i bruk en overdreven stil som var en blanding av svart rhythm`n`blues og edwardiansk stil, noe som brøt med rammene rundt arbeid, skole og hjem. Stilen ble altså i Storbritannia fanget gjennom kinolerettet og gjennom musikken til store helter som *Elvis Presley* og *Gene Vincent*, til motsetning fra utviklingen som begynte i svart arbeiderklasse i USA (Hebdige 1979).

Før krigen ble teddy boys kalt ”The Cosh boys”. Disse fikk raskt et dårlig rykte, grunnet vold mot politiet, ran og slåssing mellom gjenger med barberblader. Navnet teddy boys fikk de etter at de tok i bruk den edwardianske dressen i etterkrigstiden, og denne ”uniformen” bestod av drapes – altså en lang, smal jakke, trange bukser, skollisse slips, semskede skinn sko og brede kraver på skjorter og jakker. Håret deres var ofte relativt langt, og kjemmet i en såkalt ”D-A”, ”ducks arse”- rett klippet i nakken, eller ”ducks tail”- gredd sammen til en horisontal stripe i nakken, en fettete sleik og kinnskjegg. Variasjoner av denne var også ”elephant`s trunk” og ”apache” – kort på toppen og langt på sidene. Kulthelter var ultramaskuline *Elvis Presley*, motorsykelhipster *Marlon Brando* og den sensitive, opprørske *James Dean*. I Storbritannia er *The Beatles* et godt eksempel på tidlig teddy boy stil (Fyvel

1963, Hall og Jefferson 1976). Jefferson (1976) mener at elegance ikke lenger bare var for jenter da teddy boys tydelig opphøyte sine kulhelter, og det tøffe imaget gjorde at de ved å pynte seg også forsvarte sin maskulinitet – akkurat som blant annet *Elvis*. Britiske jenter adopterte moten fra USA, som toreadorbukser og ankelkorte, runde skjørt som så bra ut når de danset. De hadde imidlertid en lavere utringning enn de amerikanske jentene da de ville se mindre pripte ut. Håret var langt og i hestehale (<http://www.rockabillyeurope.com/general/teddyboys.htm>, lesedato 06.10.2007).



Teddy boys 1955

(<http://photographoftheday.blogspot.com/>)

Selv om rockabilly-musikken faktisk var et resultat av en lang dialog mellom hvite og svarte musikkformer, altså en blanding av country og western med blues og jazz, så den ut til å være spontant generert da den brøt ut for fullt i Storbritannia på 1950-tallet. Den så ut til å være et øyeblikkelig utbrudd av ungdommelig energi, og da noen teddy gjenger begynte å aktivt bekjempe svarte så de ikke selv dette paradokset. Teds var ofte involverte i uprovoserte angrep på vest indere, og figurerte fremstående i rasesammenstøtene – noen sier de til og med startet dem - i 1958 i Notting Hill og Nottingham. Teds ble imidlertid holdt ansvarlige for absolutt alle slike sammenstøt, og soldater ble forbudt å ha på seg teddy boy uniformen på fritiden (Hebdige 1979).

4.1 Rockabilly-musikk

Morrison (1998) mener det er individuelle preferanser som avgjør hva som er rockabilly-musikk, men beskriver det som et opprørsk avkom av country. Musikken har en tydelig influens fra *Elvis*, country og rytm'n`n`blues, og utøverne hadde ofte country bakgrunn. Den hadde også blues struktur, sterk rytme og ekkoeffekt (som studioet til Sun Records var kjent for). Vokalisten sang med en ekstrem eller vill stil og musikken inneholdt følelser og emosjoner. Låtene inneholdt ofte en bluesinspirert solo med elektrisk gitar, en stående bass - kontrabass, og hadde et moderat til raskt tempo. Artistene burde opprinnelig være fra sørstatene og låtene måtte være laget mellom 1954-1956 (før revival perioden på 70-80-tallet). Et pluss var det hvis artistene hadde en utpreget rockabilly stil, var inspirerte av *The Rock`nRoll Trio*, *Eddie Cochran* eller *Gene Vincent* eller spilte uten trommer – bare med akustisk og elektrisk gitar og kontrabass. Bandet burde ikke ta bruk av piano (med unntak av Jerry Lee Lewis) eller saxofon, tydelige reklamehensikter eller kor – spesielt med jenter. Låtene kunne ikke inneholde elektrisk bass, harmonisk vokal, sakte tempo eller svak rytme. Hvis artistene var svarte artister eller fra Nordstatene i USA var dessuten dette et minus mener Morrison (1998), selv om han selv trekker frem flere svarte artister som blant de største, eksempelvis Little Richard. Solberg (2002) beskriver de fleste tekstene som klisjèpregede og enkle, og temaene var som oftest andre sangere og sanger, mote, klær, stevnemøter og fester, men også samtidige fenomener som helter, biler, geografiske steder eller ufoer.

Perioden fra 1954 til 1959 i USA var altså en tradisjonskapende periode for rockabilly-musikken (Morrison 1998). Utallige små plateselskaper, deriblant Sun Records, dukket opp rundt omkring i nasjonen på 1950-tallet da de ville tjene penger på denne musikkindustrien som stadig vokste. På den tiden dreide det seg om fattige sørstatsgutter som kombinerte hva de hørte på hillbilly-radio med hva de hørte ble sunget på bomullsjordene, og den gospelfølelsen de fikk i kirken. I dag brukes gjerne også piano og gitarer med stålstrenger, og sangerne og bandene har opphav i også middel- og overklassefamilier fra hele verden. *Elvis Presley* ble for første gang spilt på radioen i 1955, og det var også i 1955 rockabilly-fantast og forfatter Billy Poore (1996) hørte termen rockabilly for første gang. Craig Morrison (1998) skriver at han så selve termen rockabilly på trykk for første gang i bladet *Billboard* 23. juni 1956, og at *Gene Vincent* selv brukte termen rockabilly for å beskrive sin musikk og

sangen ”Be-Bop-A-Lula” i 1956. Selve termen var imidlertid ikke vanlig å bruke på 50-tallet, da man lenge beskrev musikken som rock`n`roll. Mange mener det var *Elvis* som satte i gang hele rockabilly-bevegelsen, og selv *John Lennon* har sagt ”Before Elvis there was nothin`”(Poore 1998:6). I 1956 eksploderte rockabilly-musikken til mainstream popmusikk, med sangere og band som *Elvis* – kalt The Hillbilly Cat, *Gene Vincent*, *Carl Perkins*, *Eddie Cochran*, *Jerry Lee Lewis*, *Johnny Cash*, *Chuck Berry*, *Little Richard* og *The Beatles* – for å nevne noen. Amerikanske og britiske medier likte musikken meget dårlig, blant annet fordi konserter med for eksempel *Elvis* førte til opprør. Den moralske panikken begynte å spre seg.

Rockabilly er altså ikke bare en liveorientert musikkstil, men henspiller også på holdninger og karaktertrekk, eksempelvis hårfrisyre, klesstil og image. Solberg (2002) henviser til at begrepet rockabilly først og fremst ble brukt i USA på 50-tallet for å beskrive en karakter, altså en person – oftest mannlig - med skinnjakke, bakoversleik, traktorsko og oppbrettede olabukser. Selve termen er altså satt sammen av hillbilly og rock`n`roll, der hillbilly-musikk betegner en mer akustisk folkemusikk som ble med irske og britiske emigranter på 1600-tallet, og ble senere gjerne brukt om country-musikk fra 1920 til -40-tallet. Hillbilly ble også brukt om personer fra landsbygda, mens en rockabilly er en mer modernisert og urbanisert utgave av denne. Holdningene og sosiale forhold assosiert med rockabilly er ”rebelsk oppførsel, ungdomsopprør mot autoriteter, opprør mot den amerikanske etterkrigskonservatismen og president Eisenhowers patriarkalske image og valgspåk: ”hjem, mor og himmel”, subkultur og arbeiderklasse og seksuell frigjøring” (Solberg 2002: 42). Craig Morrison (1998) identifiserer seks spenningskonflikter hos rockabilly-musikere i spesielt Memphis-området; at hvite musikere var knyttet til den såkalte ”negerkulturen”, sosial trassighet, desillusjonert forhold til country-musikk, dissonans og spenningskonflikt i studio når innleide kompmusikere synes musikken er uinteressant, upopulær status hos de ”gode borgere” og artistenes følte dissonans grunnet egen religiøs bakgrunn. ”De sosiale, politiske og kulturelle dissonansene som artistene opplevde, prega altså musikken. Fordi den oftest ble fremført av opprørske, fremmedgjorte og autoritetsspottende arbeiderklasseungdommer, fikk den en upolert, amatørprega og hysterisk karakter” (Solberg 2002:43).

Rockabilly har generert flere former og navnmutasjoner da musikken har utviklet seg gjennom mange år. De reflekterer gjerne scenografiske og musikalske uttrykksformer - ”psykobilly”, geografisk opphavssted - ”texabilly”, eller kulturell bakgrunn - ”negrobilly”.

Billy-termene brukes ofte om hverandre og sjef for Oslo Rockabilly Festival, Steinar Kallander, forklarer hvordan slike termer kan oppstå: ”Rockabilly slekter til mange sjangere. For eksempel hillbilly, bluesabilly, psykobilly og punkabilly.(...)Ja, vi koder mye med den billy-greia. Vi hadde noe som het synthabilly tidlig på åttitallet. Bølgen varte i omtrent to låter” (Solberg 2002:17). Solberg (2002) poengterer i sin hovedoppgave i musikk at det er tilfeldigheter bak billy-termene, og at termene faktisk kan være lite musikkrelaterte da journalister og mennesker i musikkbransjen ofte navnsetter en visuell stil eller image i stedet for selve musikken. Solberg velger å se rockabilly som en musikkgenre i seg selv, og dette gjør også jeg. Han argumenterer for at hvis rockabilly skal være en undergenre eller etterkommer av rock`n`roll eller den senere genren rock, må disse ha referanserammer til før *Elvis Presley* spilte inn de første sangene sine i 1954 – noe de ikke har. ”Skal en ta utgangspunkt knytta til 1950-årenes rockabilly-musikk, er ikke rockabilly en undergenre til rock eller rock`n`roll, men heller en country-avart eller en R&B-raritet”, argumenterer Solberg (2002:25).

Subkulturen har dermed også mange mutasjoner; *rockabilly rebels* har en veldig rebellisk holdning, *rockers* er inspirert av *Gene Vincent* med svarte skinnklær, lenker, nagler, olajakker, oppbrettede olabukser, motorsykelstøvler og tatoveringer, mens *bikers* i tillegg eier en Harley Davidson. I tillegg finnes også de omtalte *teds* med sterke farger på buksene knyteslips, skjorter og semskede platåsko, mens *greasers* har den største mengden brylkremen i håret. Stilen er selvfølgelig også inspirert av heltene i samtiden, og dans og musikk er viktige elementer for alle (Solberg 2002, <http://www.rockabillyeurope.com/general/rockabilly1.htm>, lesedato 06.10.2007).

Rockabilly-musikken hadde altså sitt største år i 1957, og ble hjulpet godt på vei av ungdomsfilmer med opprørtemaer på kinolerretet med *Elvis Presley*, *Marlon Brando* og *James Dean*. Musikken er eksepsjonell ved at den i de senere år bringes tilbake igjen og igjen av påfølgende generasjoner, eksempelvis av *Buddy Holly* på 60-tallet, *The Rolling Stones* på 70-tallet, og *The Stray Cats* på 80-tallet (Poore 1998).



Elvis 1957

(<http://photographoftheday.blogspot.com>)

På sent 50- og tidlig 60-tallet ble det flere og flere av "The Pretty Boy Bobbys" som Poore (1998) kaller dem. Dette innebærer en endring i innholdet på de nasjonale musikklistene fra mange til få rockabilly-hiter, og i stedet overtok altså pene pop-gutter og fenomenet tenårings-idoler oppstod. Da *Elvis* kom tilbake fra militæret i 1960 hadde også han endret sitt musikalske innhold til rock'n'roll, og "hans rockabilly-dager var over for alltid"² (Poore 1998: 116). Andre rockabilly-artister slo imidlertid igjennom, eller fortsatte å spille, på tidlig 60-tallet, for eksempel *Ray Smith*, *Johnny Horton*, *Roy Orbison*, *Warren Smith*, *Bob Luman* og *Link Wray*. Mellom 1960 og 1963 kom det innimellom noen rockabilly-låter på radioen, men instrumentaler – altså låter uten tekst – ble stadig mer populære i både rock'n'roll og rockabilly. Etter 1963 endret mainstream populærmusikk seg stadig, og nye dansetrender og tenåringsidoler kom og gikk (Poore 1998). Rockers dukket opp på 60-tallet i Storbritannia, inspirert utseendemessig av blant annet *Gene Vincents* stil med skinnjakke. De likte den samme musikken som teds, men kjørte ofte store motorsykler. Teds og rockers gikk bra overens med hverandre, og den svarte skinnjakka ble normalt for både jenter og gutter blant teds og rockers (<http://www.rockabillyeurope.com/general/rockabilly2.htm>, lesedato 06.10.2007).

Britisk musikk invaderte USA med *The Beatles* i 1964. De covret sanger av blant annet *Carl Perkins* og *Chuck Berry* i tillegg til sine egne sanger, og fikk mye spilletid på radioen og steg

² Min oversettelse

på spillelistene. *The Beatles* begynte å bli populære i Storbritannia i 1962, men de endret sin musikkstil i 1965 til pop-musikk. Mange mener derfor at det faktisk var den britiske musikkinvasjonen som drepte rock`n`roll. I 1968 gjorde imidlertid *Elvis* et comeback etter flere år i filmbransjen, men musikkstilen hans var nå hovedsakelig rock`n`roll. En ny form for rock`n`roll – roots rock`n`roll - ble stadig mer populært, men også pop-musikk, Woodstock og senere disco-musikken var stort på sent 60- og tidlig 70-tallet (Poore 1998).

4.2 Rockabilly revival

Fra *Elvis`* comeback i 1968 var det en revival - gjenopplivelse - av 50-talls musikk, -stil, -klær og -minner. I Europa var rockabilly populært som aldri før, og i spesielt Storbritannia forsvarte rockers musikken og stilen mot modsernes nyere Beatles-stil. Rockabilly-bevegelsen kom virkelig i gang igjen i 1977, og rockabilly revival er den andre store perioden innen rockabilly-musikkens historie. Perioden varte fra omkring 1977 til 1984, og musikken kalles ofte neo-rockabilly eller retro-rockabilly. Rockabilly kom til live igjen som livsstil, mote, som en måte å huske fortiden på, og for å hylle og huske de musikalske røttene. I både USA og Europa ble det laget blader og bøker om rockabilly, og filmer og tv-serier som *Grease*, *Great Balls of Fire* og *Happy Days* dominerte skjermene. Plateselskapene slapp ut mye gammel, original rockabilly, samleplater, og også ny, covret rockabilly (Poore 1998). Rockabilly revival begynte i Europa flere år før den begynte i USA, med unge artister og band, og amerikansk 50-tall ble her romantisert. Rockabilly-musikken brakte frem minner om ”de gode gamle dager da livet var enklere og morsommere”, og folk likte følelsen av å tilhøre et samfunn der det var akseptabelt å lage musikk og der musikerne ble oppmuntret til å uttrykke seg og å være kreative. Trioen *The Stray Cats* fra USA med *Brian Setzer* i spissen var det mest suksessfulle bandet i perioden rockabilly revival. De måtte imidlertid dra til Storbritannia for å slå igjennom, men der gjorde de det også stort. Tilbake i USA gjorde de det bra på musikklistene, men i 1985 gikk *Brian Setzer* ut som soloartist, da de andre i bandet ville spille også andre typer musikk enn rockabilly. Bandet kom sammen igjen i 1986, og i de etterfølgende år har de brutt opp og kommet sammen igjen flere ganger.



Stray Cats med typiske rockabilly instrumenter, fra albumet Stray Cats.

(www.amazon.com)

Andre viktige bidrag i revival perioden var blant annet *Dave Edmunds*, *Los Lobos*, *Robert Gordon*, *The Cramps*, *The Meteors*, *Reverend Horton Heat*, *Shakin` Stevens*, *Matchbox* og *The Blasters*. På 70- og 80-tallet begynte imidlertid country å smyge seg tilbake i rockabilly-musikken, og bidragsytere her er blant annet *Johnny Cash*, *Dolly Parton*, *Jerry Lee Lewis*, *Steve Earl* og *Marty Stuart* (Morrison 1998, Solberg 2002).

På 70-tallet ble altså selve interessen for rock`n`roll i Storbritannia forsterket. Mange tenåringer kjøpte brukte edwardianske dresser, gjemte møllhullene med merker, og ble dermed den nye generasjonen av teddygutter og -jenter – teds news. Brylkremen ble byttet ut med hårlakk, jakkene ble lysere og buksene kunne ofte være trangere. Noen, for eksempel rockabilly rebels, baserte stilen på hvite, amerikanske sørstatsmenn, og tok derfor til seg sørstatsflagget som sitt emblem. På 80-tallet kranget rockabillys og teds mye om hvordan musikken egentlig skulle være; da teds mente musikken ikke burde være basert på blues eller fremføres av svarte artister. Rockabilly revival perioden førte til at teds` rival rockabilly fikk et solid grunnlag, og på 90-tallet begravde de til slutt stridsøksen. Rasismen tok slutt og dette

førte til at teds dukket opp over hele Europa. De originale teddy boys var alt for gamle til å slåss, og de som dukket opp på 80-tallet var ikke interesserte i vold. Dette førte dermed til tryggere former for rock'n`roll, og folk kunne gå på konserter uten å nødvendigvis måtte kle seg opp i slike klær eller lær (<http://www.rockabillyeurope.com/general/rockabilly2.htm>, lesedato 06.10.2007).

På 1990-tallet begynte en swing-revival. Blant annet *Go Cat Go*, *Ted Roddy* og *High Noon* er band og artister Poore (1998) mener bør huskes i denne perioden. Swingen var nå en ny og utfordrende musikkstil og dansemåte, og dansen og moten ble igjen populær. Musikerne hadde ofte bakgrunn fra punk. Teddy boys` originale klesstil hadde også sin revival, spesielt i Tottenham-området i London, av en gruppe menn kalt "The Edwardian Drape Society" (T.E.D.S.).

På 2000-tallet har rockabilly fått en etablert status som subkultur, og kan følges gjennom fan- og websider på internett, magasiner, festivaler og spesialiserte plateselskaper. Det har blitt en overlapping og interaksjon mellom den nåtidige rockabilly-scenen og swing revival der Brian Setzer er en nøkkelfigur (Solberg 2002). Fans har en felles interesse med "hot rodders"³, og mange av festivalene innebærer derfor både musikk og biler med 50-talls essens. Rockabilly disc jockeyer er også blitt vanlig, og disse spiller gjerne rockabilly fra 50-tallet og frem til dagens rockabilly. Klesstilen varierer etter preferansene, men greasers- og rockers-stilen ser ut til å ha en bredere appell enn teddy boys-stilen. Dagens generelle stil innebærer er en mengde hårpomade, lange kinnskjegg, svarte eller mørke bukser – gjerne olabukser og traktorsko eller såkalte "myggjagere". Klærne har gjerne mønster med sterke farger, for eksempel bowlingskjorter som gjerne er svarte, men har en stripe i rød eller turkis farge, og cowboy- og hawaii-skjorter under en motorsykeljakke er ofte sett. Jenter har ofte leopardmønster eller andre dyremønstre, og er mer inspirert av pin-up modeller med trange kjoler og lave utringninger. De har også trange skjørt med høyt liv, nettingstrømper, horninnfattede briller, jeans eller capri-bukser, samt korte shorts. Håret er enten hestehale-langt eller klippet i en streng klipp, gjerne med en meget rett pannelugg – som Betty Page. Tatoveringer er meget essensielt for stilen for begge kjønn (Morrison 1998, <http://www.rockabillyeurope.com/general/rockabilly1.htm>, lesedato 06.10.2007).

³ Personer som kjører "hot rods", altså amerikanske biler med store motorer bygd for høy fart.

4.3 Kvinnelige artister

På 1950-tallet var det mest menn som fremførte rockabilly-musikk, men noen få kvinner fremheves av Billy Poore (1998); *Wanda Jackson*, *Brenda Lee* og *Janis Martin*. Disse huskes for rundt et dusin gode rockabilly-sanger, men formidlet imidlertid ikke den samme gløden og lidenskapen på scenen som mange av de mannlige, og ledet dermed heller ikke til bekymring eller engstelse blant foreldre og i massemediene. Et unntak er muligens *Jo Ann Campbell*, som den eneste som Poore betegner som vill i 50-talls forstand. Poore nevner også kvinnelige artister som *Linda Ronstadt*, *Becky Hobbs* og *Tanya Tucker* på 70- og 80-tallet, og da spesielt *Tucker* som en "hard-rockin' chick".

5. Rockabilly i Oslo

Solberg (2002) undrer om rockabilly er tilbake igjen på 2000-tallet, og denne undringen er berettiget. Rockabilly er som nevnt veletablert som subkultur verden over – også i Norge. Å ha en ”rocka” stil er in – mye grunnet moten hos blant annet Hennes & Mauritz, og musikken er blitt mer populær, blant annet musikken til Johnny Cash, som fikk en kraftig oppsving gjennom filmen ”Walk The Line” om Cash`s liv. Verdens Gang skriver i sitt helgebilag 20. oktober 2007 om den svenske festivalen ”Old Style Weekend” som ble arrangert i Uddevalla for tolvte år på rad. Hit kom det over 4000 mennesker fra 17 land. Arrangør Kent Vikmo forteller i denne artikkelen at Rockabilly er in i Stockholm. Vil rockabilly også nå Oslo med full kraft?

Helt sikkert er det i hvert fall at rockabilly som subkultur er veletablert i Oslo. Subkulturen begynte på 70-tallet – under revival perioden – gjennom amcar-rock`n`roll-miljøet på Youngstorget⁴, som igjen har tydelige aner tilbake til 50-tallet. Rune Halland arrangerte på 70- og 80-tallet såkalte rocke-klubber på ulike utesteder, for eksempel Stratos, Expressen, Pilen og Gullfisken, og dette hadde antakelig mye å si for den voksende interessen i Norge. I 1989 tok rockabilly-klubben som denne studien omhandler over organiseringen, og har stått for miljøets opprettholdelse siden (Musikkavisen Backstage 02-2006).

5.1 “Femti-tallets rockere og deres kultur i Norge”

Rune Halland skrev selv en mellomfagsoppgave i 1975 kalt *Femti-tallets rockere og deres kultur i Norge*, der han søkte ”å finne ut hvordan rock`n`rollers av den litt ”eldre” garde opplevde (og opplever) rock`n`roll, hvem som ble rockere (og hvorfor?), hva er rock`n`roll kultur?” (Halland 1975:2). Rune Halland var jo selv en del av 70-tallets rock`n`roll kultur, og bidrar med dette informasjon om en generasjon jeg selv ikke har nådd i like stor utstrekning i min studie. Hallands studie er imidlertid preget av egen sympati for rocke-miljøet. Flere av

⁴ Et miljø som organiserte seg rundt gamle amerikanske biler og interesse for motorsport og rock`n`roll, brukte Youngstorget som møteplass

diskusjonene er meget subjektive og fungerer ofte som et forsvar mot kritikk. Jeg bruker derfor Hallands studie som en ”stemme” i seg selv, og som et tilskudd til mine data.

Hallands prosjekt tok utgangspunkt i deltagende observasjon, samt ti respondenter med gjennomsnittsalder 29-30 år – ti 50-talls rockere som han kaller dem - som besvarte et spørreskjema med rundt 50 spørsmål. Han plukket ut respondentene gjennom foreningen Rock`n`Roll Society, ”som prøver å ivareta interessene til rock`n`roll folket her hjemme i dag” (Halland 1975:2), og de fleste bodde på Østlandet. Respondentene var alle mannlige rockere på slutten av 50-tallet, og integrert i et rockemiljø på slutten av 50- og begynnelsen av 60-tallet. Dette innebærer at de var aktive i subkulturen, og at de derfor hadde musikksmak, levemåte og klesstil som viser tilhørighet til rock`n`roll-kulturen – som Halland kaller subkulturen. At de i 1975 var medlem av Rock`n`Roll Society innebærer at de fremdeles hadde en interesse for rock`n`roll. Hallands respondenter oppdaget rock`n`roll musikk rundt 1955, hovedsakelig Elvis Presley, Bill Haley, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Eddie Cochran og Chuck Berry.

Halland påpeker at utdanningsnivået til respondentene var ”overraskende høyt”, de fleste hadde høyere utdanning, og han mener dette ikke er representativt for rockere fra 50-årene. Halland registrerte også en nesten fraværende politisk aktivitet, og henviser til egen deltagende observasjon i rockemiljøet i Østfold, Akershus og Oslo for å underbygge dette synet. Hvis man imidlertid skal redegjøre for politiske tendenser, mener Halland å finne at de yngre (som var aktive på 60-tallet) hadde en tendens mot høyresiden, mens de eldre (som var aktive på 50-tallet) tenderte mot venstresiden. ”Hvordan kunne en skinn- og dongerikledd rocker som hadde minimal utdanning identifisere seg med ham? (Protestungdom⁵) Det gikk bare ikke. Rockerne på 60-tallet tok avstand fra ham og alt han sa, og således gikk de til høyre” (Halland 1975:10).

Respondentene definerte hovedsakelig en rocker som en person som først og fremst hører på rockemusikk, og helst kler seg etter femtiårenes rockemote. ”Rock and roll kultur er fett i håret, traktorsko, eller spisse sko, å være ung og fri, like all right musikk, drikke cola, Donald Duck, Vill Vest, holde dansetilstelninger, kjøre motorsykler, store biler, ja, det er så

⁵ Ungdom som var politisk aktive, og ofte engasjerte seg i protester og demonstrasjoner til fordel for venstre-politikk

uendelig mye” (Halland 1975:15). En lengsel mot USA og den amerikanske drømmen kommer dermed tydelig frem i deres egendefinisjon, og de assosierer kulturelementer ofte med hva de kunne se på kino i filmer fra USA. Halland henviser dessuten til et miljø uten narkotika, men heller et høyt alkoholkonsum, og omhandlende rundt henholdsvis motorsykkelkjøring. Halland kommenterer at amerikanske biler ikke dukket opp før midten/slutten av 60-tallet, men at de nesten var forsvunnet igjen på Hallands tid på begynnelsen av 70-tallet.

Respondentene så også kulturen som noe klassebetont, som noe som hadde grunnlag i arbeiderklassen. Rock`n`roll-kulturen hadde altså en klassebevissthet, men dette innebar ikke noen felles politisk forståelsesform, understreker Halland. Han mener imidlertid rock`n`roll-kulturen oppsto som en motkultur – mot foreldregenerasjonen og massekulturen.

Ungdommene ble utsatt for krysspress da de voksne behandlet dem skiftevis som barn og voksne, og at et svar på denne konfliktsituasjonen var ansvarsløshet. Halland fremhever nettopp ansvarsløshet som en vesentlig del av rock`n`roll-kulturen. Respondentene hadde dermed til felles at de så rocken som en revolusjon, en opposisjon både mot foreldrene og samfunnet generelt, også på det seksuelle planet. Ungdom kastet seg på revolusjonsbølgen med filmen ”Blackboard Jungle” i 1955, da det første opprøret fant sted. ”Det hele var en opposisjon mot 50-åras normer, og rocken førte med seg en ung livsstil, en ukonvensjonell og livsglad, rytme glad, ukomplisert musikk” (Halland 1975:10), forteller en av respondentene.

Halland avslutter sin oppgave med å henvise til miljøet som en subkultur, og mener at rock`n`roll fremdeles har en funksjon. ”Det er ennå en livskraftig musikkform, som engasjerer store ungdomsgrupperinger, ikke minst ved fri og ubundet dans. De eldre rockerne tar stort sett avstand fra at deres forhold til denne musikkformen skulle vært nostalgiske. Rock`n`roll-kulturen er ikke så låst fast i 50-åra som folk flest synes å tro” (Halland 1975:40).

5.2 70-tallet

I min studie henviser mine informanter til da *Blackboard Jungle* igjen gikk på kino våren 1968 som en ny fase innen subkulturens historie. Musikken, med gjennomgangsmelodien

Rock Around the Clock av *Bill Haley*, gikk fort inn på hitlistene i både England og Norge. Dette skapte oppmerksomhet rundt rock`n`roll musikk og -kultur, og det ble i England vanlig med rockeklubber. Rockabilly-revival var virkelig i hevd, og dette spredde seg videre til Norge, minnes en av informantene:

”På midten av 70-tallet vanka jeg sammen med en kar som hadde en bror. Han hadde en amerikaner med svære vinger og spilte rock`n`roll fra 50-tallet, og han var gæren han! Og han gikk i skinnjakke og spisse sko, og han vanka sammen med en annen kar igjen som hadde verdens tøffeste sleik og enda spissere sko, og det var rock`n`roll og det var slåssing og det var damer – og det var mye greie damer!”

(Mann, ca. 40-50 år, del av 70-tallets miljø på Youngstorget)

På tidlig 60-tallet begynte et svensk-inspirert raggar-miljø å bruke Youngstorget som møteplass, blir jeg fortalt. Raggar-miljøet er en subkultur som oppstod i bygder og mindre tettsteder på 1950-tallet i Sverige, men har også noen tilhengere i Norge og Finland. Subkulturen var inspirert av amerikansk rockabilly-kultur, med brylkrem i håret og store biler, og er blitt assosiert med bråk og problemer på 1950-, 60- og 70-tallet grunnet råkjøring, voldelige tendenser og høyt inntak av alkohol.

Informantene fremhever at det raggar-inspirerte miljøet på Youngstorget sentrerte seg rundt biler, og for det meste gamle vrak da ingen hadde penger til noe annet. På 70-tallet var det igjen en rest av disse, men miljøet hadde utviklet seg til et tydelig rock`n`roll-miljø, altså et mer musikkcentrert miljø, som også støttes av Hallands (1975) studie. Her samlet ungdom seg for å være sammen og drikke øl, og det dreide seg nå også ofte rundt motorsykler og amerikansk musikk. Motorinteressen var den drivende interessen for dette miljøet, og det kan se ut til at bilene var inspirert av 60-tallets svenske raggare. Ungdommene hang rundt på plassen på Youngstorget, eller kjørte rundt i bilene sine fra daværende Mobil på Grønland og bort til Karl Johan. Mobil var en bensinstasjon og gatekjøkken med parkeringsplass, som lå omtrent der Radisson SAS Plaza Hotell står nå, altså mellom Oslo City og Oslo Bussterminal. De var som regel fra Oslos sentrumsområder eller østkanten, da musikken og et slik miljø appellerte til mer arbeiderklassekulturer. Mennesker på vestkanten hørte oftere på musikk som jazz – som ble ansett som mer sofistikert – og rock`n`roll ble ofte assosiert med de lavere klasser.

”Det var vel ingen som kalte miljøet noen ting på den tiden der, det var ikke sånne tema-miljøer. Det var rocka... Kan vi kalle det et rockemiljø? Jeg er ikke helt sikker jeg... Kanskje vi kan kalle det raggar? Det var svenske-raggarna som var forbildene, som gikk litt sånn på kant med loven, som bare kjørte rundt og drakk og herja. Det vil jeg heller tro det var, det var et mer raggar-preg på ting da, med revehale i antenna og fine biler.”

(Mann, ca. 40-50 år, del av 70-tallets miljø på Youngstorget)

Innflytelsen kom i begynnelsen til Norge i hovedsak fra Sverige, men på slutten av 70-tallet kom den mer engelske 50-talls innflytelsen med rockabilly-revival. Folk dro mer og mer til London, og kom tilbake med teddy boys-stil som drapes og hårlakk i håret i stedet for bryl. Det utviklet seg til en kamp mellom disse to miljøene, som for så vidt var ganske like når det gjaldt musikk og motorinteresser, men som hadde influenser fra ulike land. Det ble mye slåssing og bråk rundt Youngstorget, og miljøet her fikk dermed et dårlig rykte.

På 80-tallet dukket det opp ungdom på Youngstorget som kom med t-banen, og ikke med egen bil. Disse ”hang på gjerdet” i stedet for rundt motorkjøretøyer, men drakk like fullt øl og fikk i blant sitte på i bilene. Med impulser fra England og motorsykelinteresse endret stilen seg etter hvert fra drapes og spisse sko, til en mer greaser-look – altså fettsleik i håret, skinnjakke og traktorsko. Disse prøvde ikke være teddy boys med deres tilhørende stil, men kalte seg heller rockere.

På 70-tallet startet Rune Halland opp rockeklubber i Oslo - i sentrum og på østkanten - som hadde et engelsk preg over seg. De var i hovedsak åpne en gang i uka, og det ble spilt 50-talls-musikk og det ble danset. Klubbene var imidlertid få, på det meste var det to som var i drift samtidig. Dit kom folk fra Amcar-miljøet på Youngstorget, altså rockere som hadde vært med på 50-tallet. Disse var imidlertid begynt å bli eldre, slik at de var ikke de mest aktive på rockeklubbene. Youngstorget ble stengt for trafikk og Torggata ble omgjort til gågate på midten av 80-tallet, i et forsøk fra politikerne i å få bukt med bråket og problemene dette miljøet skapte. Rockeklubbene ble derfor meget populære, da man trengte andre steder å møtes.

Rockeklubbene byttet lokaler relativt ofte, grunnet nye eiere som ville bytte konsept, problemer av noe slag eller rett og slett grunnet bråk mellom rockerne på klubbene. Klubbene hadde ølservering, og det kunne bli en noe turbulent stemning mellom raggare, rockere og motorsyklister. Etter mye bråk av dette slaget ble klubbene omgjort til alkoholfrie

klubber tidlig på 80-tallet, slik at den generasjonen som lagde mest bråk forsvant. Det ble heller satset på 15-16-åringene som pleide å henge utenfor. Dette var en ny rockegenerasjon som utviklet seg på bakgrunn av rockabilly-revival, og spesielt grunnet suksessen til Stray Cats på sent 70- og tidlig 80-tallet. Grunnleggerne av dagens rockabilly-klubb tilhørte denne nye generasjonen. Klubbene var i drift til rundt 1990, og den nye rockabilly-generasjonen startet på denne tiden sin egen klubb med sitt eget klubbhus.

Miljøet fra 60-tallet og frem til 90-tallet blir altså gjerne omtalt som et rock'n'roll-miljø eller et rockemiljø, også av de innvidde selv. Rockabilly-terminen ble altså tatt i bruk senere, og det i en glidende overgang. Den eldre generasjonen i dagens miljø, de som var med på å starte selve klubben og deres generasjon, omtaler seg selv fremdeles for rockere. Den yngre generasjonen i miljøet, de som har kommet til i de senere år, kaller seg oftere for rockabillys – selv om det må nevnes at dette ikke er et absolutt skille.

Dette skillet mellom kulturene rock'n'roll, rockere og rockabilly henspiller selvfølgelig til musikkens utvikling. På 50-tallet ble den første rock'n'roll musikk populær, med blant annet Gene Vincent, Carl Perkins, Eddie Cochran og Jerry Lee Lewis, og man snakker derfor om en rock'n'roll kultur. På tidlig 80-tallet hadde denne type musikk utviklet seg til en stor sjanger kalt rock, med sidesjangre som glamrock og heavy metal. Miljøet kalte seg likevel for rockere, men med en bevisst definisjon av hvilken musikk de så som ekte rock'n'roll – altså musikk bygd på 50-talls musikk, og ikke andre typer undersjangre av rockemusikk. Det ble derfor behov for en tydeligere definisjon av hva man mente musikk bygd på 50-talls beat egentlig var, og med rockabilly-revival ble skillet klart skissert. I dag - på 2000-tallet - omfavner rockesjangeren mange musikktyper - indierock, garagerock og rock'n'roll passer alle inn her. Rockabilly-kulturen holder på sin type sjanger, og kaller seg derfor for rockabillys. Det finnes imidlertid en stor diskusjon innad i miljøet rundt nettopp utviklingen av rockabilly-sjangeren. Er rockabilly-musikk en sjanger for seg selv eller en undersjanger innenfor rockesjangeren?

J: Hva vil du egentlig si at rockabilly er?

R: Ja, dette er jo litt vanskelig, både å definere rockabilly og rock`n`roll egentlig. På 70-tallet kalte vi det for rock`n`roll-miljøet, ikke rockabilly-miljøet. Rockabilly er en form for rock`n`roll mener jeg. Jeg mener det er fem hovedtyper for rock`n`roll, og jeg er ganske snever i definisjonen av rock`n`roll altså. Med rock`n`roll mener jeg original 50-talls rock`n`roll, og det som likner veldig på det. Nyere rock er ikke rock`n`roll for meg hvis du skjønner.

(Mann, ca. 50-60 år, perifer i miljøet)

5.3 Oslo-miljøet i dag

5.3.1 Innpass i miljøet

Jeg begynte, som nevnt innledningsvis, studien med å snakke med bekjente, venner, slektninger og medstudenter om miljøet som sosialt fenomen. Det som slo meg var at alle hadde et tydelig bilde av hvordan en rockabilly skulle se ut og være, uten at jeg la noen føringer på temaet. Tendensen gikk til en stil i retning av Bettie Page og James Dean. Bettie Page var en amerikansk fetisj- og pin up modell på 1950-tallet. Hun opplevde et nytt popularitets løft på 1980-tallet, og har i dag mange kult tilhengere. James Dean var en populær skuespiller som ble Oskar-nominert to ganger på tidlig 50-tallet. Han var et kulturelt ikon, særlig på grunn av filmen *Rebel Without A Cause*, der han spiller en typisk tenåring som ikke blir forstått av noen. Klassiske, amerikanske biler sto også sentralt i de utenforståendes bilde av rockabilly-miljøet. Noen gikk også ut i fra at rockabilly-personer var litt ”slum”, avvikere, noen som sto litt på utsiden av samfunnet. Jeg hadde dessuten et overflatisk inntrykk av at få i miljøet hadde høyere utdanning. Jeg hadde heller ikke observert noen som kjørte slike amerikanske biler, men dette har jo sin naturlige forklaring i at mitt prosjekt dreier seg rundt utesteder i Oslo sentrum. Der er det selvfølgelig ikke plass til biler oppstilt utenfor, og servering av alkohol tjente nok til at mange ikke kjører selv. I løpet av de innledende samtalene gikk det også igjen at de trodde kulturelle arenaer kunne være noen av disse utestedene i Oslo sentrum/øst som jeg tidligere hadde fått foreskrevet, men ingen hadde hørt om et eget klubblokale. Musikkstilen var det litt større uenighet om, men Elvis og Johnny Cash ble ofte nevnt. Noen visste også om butikkene på østkanten der man fikk kjøpt klær og annet tilbehør, selv om ikke alle kjente disse ved navn.

Jeg begynte å gå på konserter. Min første konsert var med bandet Los Plantronics, som har en såkalt ”mariachi death surf” stil, der inspirasjon fra The Cramps er iblandet elementer fra surf-musikk og meksikansk rock. Dag Bøgerberg trekker frem dette bandet i ”Musikkavisen Backstage” (02-2006) som et av Oslobandene som virkelig tiltrekker rockabilly-publikum, og dette var tydeligvis sant – selv om musikken nok ikke klassifiserer som rockabilly-musikk. Stedet var stappfullt av folk, både med og uten rockabilly-stil, men det var tydelig at de fleste hadde noe med miljøet å gjøre eller også hadde en ganske ”rocka” stil. En stor del av det mannlige publikumet hadde oppbrettede olabukser, boots, bowling- eller westerninspirerte skjorter og noen hadde i tillegg skinnjakker. En del hadde også surfe- eller hawaiiiskjorter over oppbrettede olabukser, eller i stedet hvite skjorter med brede kraver og bukseseler. Mange hadde disse fettsleikene som kjennetegner en ekte rockabilly og en del også store tatoveringer. Los Plantronics hadde altså en litt surf- og meksikansk inspirert stil, både musikk og utseendemessig. Mannen på trommer utpekte seg mest, da han faktisk spilte stående hele konserten igjennom, og med en svart wrestling-maske. Meget fascinerende. Musikken var fengende, og publikum trampet takten og skålte blidt. Publikum så ut til å være i alderen 20-40 år, og det var mennene som utpreget seg mest. Kanskje fordi flesteparten av disse virkelig ”kjørte stilen”, i forhold til kvinnene som var litt mer dempet i så måte. Eller kanskje det enkelt nok var fordi de var flest. Flere av kvinnene hadde disse rettskårne hårklippene, mørk øyesminke og noen med knallrøde munn. Flere av kvinnene hadde pumps, tettsittende kjoler med dyremønster, eksempelvis leopard, mens andre hadde 50-tallsinspirerte skjørt sammen med også 50-tallsinspirerte topper med for eksempel dyremotiver eller andre mønstre. Noen av disse hadde også tydelige tatoveringer. Etter konserten ble det spilt musikk med rytmer fra 50-tallet – både originalt og remix – og mange danset swing ut i de sene nattetimer.

Neste konsert var på en rocke-klubb med bandet Smalltown Ramblers. Disse hadde en tydeligere rockabilly-stil, med hvite skjorter, bukseseler og oppbrettede olabukser. Tunge kontrabasstoner gjennomsyret lokalet, og denne gangen var publikum bestående av en mer likevekt mellom rockabilly og mer tydelige rockere. Skillet mellom disse er ikke alltid så tydelig da stilene sklir litt over i hverandre, eller de rett og slett blander selv etter egne preferanser. Dette utestedet har altså en sterk rockeprofil, men har til tider også rockabilly-band på tapetet. Dette viser bare hvor lite det subkulturelle miljøet i Oslo faktisk er, belærte noen publikummere meg. Subkulturen dreier seg rundt musikken, både rockabilly og

tidligere nevnte sjangere, og dette gjør at et blandet publikum dukker opp på de forskjellige konsertene. Musikkelskere, men ikke alltid svorne rockabilly-entusiaster, kan derfor stå side om side. Et lite og blandet subkulturellt miljø som dette gjør derfor at de ulike subkulturene vanskelig kan atskilles helt spesifikt. Noen deltar i flere subkulturer, mens andre er helhjertet tro mot sitt ene miljø. Jeg velger her å omtale denne subkulturelle helheten som rockabilly, da miljøet består av en mengde subgrupper med ulike influenser innen rockabilly-stilen, og selv om det finnes elementer av også andre subkulturer eller enkeltpersoner til stede.

Hvert år arrangeres ”Musikkfest Oslo”, også populært kalt ”Musikkens Dag”, og i år – 2007 - falt dagen på lørdag 2. juni. Dette er et arrangement der konserter av ulike typer musikk spilles rundt om i Oslos byrom, i år på rundt 30 scener. Arrangementet tar i bruk barer og utesteder, samt sperrer av gater og parker, for eksempel Middelalderparken i Gamlebyen og Birkelunden på Grünerløkka. Roots/Rockabilly hadde sin egen scene i Torggata ved Glassmagasinet. Tidligere år har den hatt sin faste plass i Akersgata, men dette var ikke mulig ved dette årets arrangement grunnet veiarbeid. Det var satt opp en scene, mange benker og bord, samt en bar innenfor et avgrenset område. Dette arrangementet var en perfekt måte å oppdage hvem som egentlig hørte på slik musikk, uten at de nødvendigvis er aktive i den kulturelle arena. Jeg satt derfor hele ”Musikkens Dag” ved denne scenen, og på denne måten kunne jeg observere publikum på samme tid som jeg ble introdusert for musikken via alle de ulike bandene som spilte. På ”Musikkfest Oslo 2007” var det rundt 16 innslag på Roots/Rockabilly-scenen, med både kjente og mindre kjente band.

Publikumsområdet ble snart fullt, både av de med og uten rockabilly-stil. Jeg oppdaget imidlertid at det fantes flere nyanser av stilen blant det mannlige publikumet her enn det jeg hadde sett på andre konserter. Noen hadde full ”uniform”, med sleik, skinnjakke, oppbrettede olabukser og sko. Andre hadde kanskje bare skinnjakke, og den eldre garde hadde kanskje bare beholdt hårstilen. Det var nyanser hos kvinnene også; noen så helt ”vanlige” ut, mens andre hadde retro-kjoler, rød lepestift og håret i hestehale samt pannelugg. Dette er nok naturlig da ”Musikkfest Oslo” er et utendørs arrangement der alle er velkomne, det er gratis og utspiller seg over hele dagen - på denne scenen begynte første band kl. 12.00 og det siste kl. 22.00. Man trenger derfor ikke være aktiv i et rockabilly-miljø for å gå på disse konsertene, og man trenger heller ikke ”gå ut på byen” for å være publikum. Dette var nok en stor faktor for at det her var flere eldre tilskuere enn på utestedene på lørdagskveldene.

Under deltakende observasjon på selve rockabilly-klubben fikk jeg vite at de er rundt 30 personer i det de kaller ”styret” som driver klubben og organiserer aktivitetene, og at det av disse er kun tre kvinner. ”Styret” så ut til å være delt i to aldersmessig, med en ”eldre” generasjon i midten av 40-årene, altså de som startet opp klubben, og en ”yngre” generasjon i sent 20-årene. Alle i ”styret” er hvite, de fleste bor på østkanten av Oslo og har som oftest faglært arbeid, eksempelvis håndverker yrker. Klubben er åpen noen helger i måneden, henholdsvis i vinterhalvåret og ofte i tilknytning til en konsert eller arrangement, som for eksempel burleskshow eller feiring av ”The Day of the Dead”⁶. Det er vanskelig å si hvor mange som jevnlig pleier å oppholde seg på klubben, men under ulike arrangementer eller konserter kan det møte opp opptil 200 personer.

5.3.2 My Space

Selve rockabilly-klubben har også en My Space side på internett⁷. Dette er en slags blogg som er i tilknytning klubbens hjemmeside, der man kan bli medlem av klubben på det virtuelle nivå. Her får man informasjon om kommende arrangementer på klubben eller andre kulturelle arenaer, samt at man kan se på andre medlemmers profiler. Dette innebærer også at man kan snakke sammen på nett, og at denne siden derfor også kan fungere som en arena for nettverksbygging.

På denne My Space siden er det ikke kun private personer som har profiler, men også band, fan-klubber, butikker, plateselskaper og lignede. Det ser imidlertid ut til at de fleste medlemmene har en eller annen form for kontakt med klubben og rockabilly-miljøet, da selve My Space siden er oppkalt etter klubbnavnet og at temaet foregår rundt rockabilly, henholdsvis i Oslo. I alt hadde siden 565 medlemmer – på daværende tidspunkt, februar 2008, og av disse så det ut til at 248 var privatpersoner, og at 156 av disse bodde i Oslo.

Jeg satt opp en oversikt over privatpersonene for å lage meg et bilde av hvor mange som var aktive på internett, og hvilke bakgrunnsvariabler de oppga – kjønn, etnisitet, bosted, alder og yrke/utdanning. Denne oversikten er på ingen måte representativ for rockabilly-miljøet

⁶ ”De dødes dag”, feires opprinnelig i Mexico i november.

⁷ Grunnet anonymitetshensyn vil ikke denne siden refereres til ved fullt navn

generelt, og heller ikke for dette ”nett-samfunnet”, da mange ikke hadde oppgitt svar på alle de nevnte bakgrunnsvariablene. Jeg velger likevel å skissere hvordan denne oversikten ser ut, om enn bare for å se en mulig tendens innenfor miljøet. Jeg velger dessuten å kun se på respondentene som har oppført at de bor i Oslo, da det er sannsynlig å tro at disse kan være mer aktive i selve Oslo-miljøet enn de som har oppført andre bosteder. Jeg vil ikke ta noe analytisk utgangspunkt i dette materialet, men jeg synes det er spennende å se om dette materialet er i overensstemmelse med den generelle oppfatningen jeg har av selve miljøet.

Når man skal lage en internettpofil på for eksempel Facebook eller My Space, er det vanlig at man oppgir visse faktaopplysninger om seg selv. Dette kan være alt fra høyde, vekt og hårfarge, til yrke, bosted eller sivilstatus. På denne My Space siden hadde de fleste fylt ut bosted, alder, etnisitet og yrke, slik at det var relativt lett å skaffe seg en oversikt over fordelingen på disse variablene. Variabelen yrke/utdanning er delt opp i ikke oppgitt, yrkesskole, høyskole/universitet og annet. Etnisitet er delt opp i oppgitt hudfarge; hvit og ikke hvit/ikke oppgitt.

I Oslo, altså de 156 respondentene, har de oppgitt sin alder til å være mellom 18 og 52 år, og dette stemmer også bra med klubbens klientell i virkeligheten. 93,1 % oppga at de hadde hvit hudfarge, noe som også stemmer bra med observasjonene. Det var imidlertid flere kvinner enn menn, 54 % kvinner og 46 % menn, noe jeg fant overraskende. Jeg hadde trodd at menn også her ville være i flertall, men dette var i stedet en arena der det kvinnelige kjønn hevdet seg. Dette kan imidlertid mulig forklares med oppgitt yrke, da 60,4 % av de som har oppgitt høyskole/universitetsutdanning er kvinner, mot 39,6 % menn. Det er dermed sannsynlig at disse kvinnene har tilgang til internett, og også kjennskap til slik bruk av nettet, og dermed er i flertall på denne My Space siden. Det er dessuten generelt et flertall med høyere utdanning – 39,6 % av de mannlige og 31,1 % av de kvinnelige respondentene har oppgitt at de har høyskole/universitetsutdanning. 24,5 % av de mannlige respondentene har oppgitt at de har yrkesskoleutdanning, mot 14,6 % av de kvinnelige.

Denne oversikten viser her at nettsidens medlemmer består av (i Oslo) et lite flertall av kvinner, og dessuten et flertall med høyere utdanning. Dette strider i mot det generelle inntrykket i selve klubblokalet, og er dermed interessant. Dette kan her mulig forklares med at mennesker med høyere utdannelse mulig er flittigere brukere av slike nettsamfunn, og dermed også er overrepresentert i denne oversikten.

6. Rockabilly-kapital

Sarah Thornthorn (1995) mente altså at klubbkulturene brukte subkulturell kapital som en måte å tildele makt og status til ungdommene på klubbene. Sandberg og Pedersen (2006) bruker teorien om kulturell kapital også som en slags handlingsteori for å forstå livet langs Akerselva. En slik subkulturell kapital, som jeg her vil kalle rockabilly-kapital, kom tydelig frem i intervjuene, og konstituerer makt og status i det sosiale feltet rockabilly-miljøet utgjør, altså innen deres kultur. Ved å ta i bruk en slik teori om subkulturell kapital, vil jeg vise hvordan organiseringen av miljøet fungerer, og også hvorfor medlemmene har en slik distinkt subkulturell atferd. Miljøet har klare subkulturelle trekk, og de går aktivt inn for å skille seg ut, med tydelige regler og føringer for klesstil, livsstil og musikksmak. Jeg ser derfor denne rockabilly-kapitalen, i likhet med Sandberg og Pedersen, som en del av en slags handlingsteori, et teoretisk rammeverk, for å forstå livet i subkulturen og dens organisering. Jeg vil også understreke at selv om de fleste i miljøet vet hvordan man kan ta i bruk denne kapitalen for å øke sin status i selve klubben og ”styret”, er det ikke alle som ønsker dette. De fleste finner sin posisjon i selve miljøet, men ikke som medlem av selve klubben og ”styret”, meget tilfredsstillende, og søker ikke en alternativ karrierevei innenfor selve klubben. Informasjon om selve klubben får nye tilskudd oftest av andre medlemmer man møter i byrommet eller i butikkene der klærne handles inn.

J: Hva betyr egentlig klubben for selve miljøet?

R: Klubben er nå hovedsakelig for de som er glad i kulturen da... Og alt i fra gode gamle country rock`n`roll til punk egentlig. Hele den delen der da. Men hele miljøet er jo så klart større enn bare medlemmene av selve klubben, det er jo bare en liten del som er medlem i ”styret”. Så lenge man er interessert i kulturen og henger der, så er man jo liksom medlem av miljøet da.

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

6.1 Musikk

“Rockabilly går litt mer på den gamle betegnelsen med type ståbass, gitar og en sanger, eventuelt trommer. Mer sånn basic-musikk fra 50-tallet.”

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

Musikk og kunnskap om musikk er det viktigste innenfor rockabilly-kapitalen. Det er tydelig at det er musikken som skaper subkulturen da den nesten uten unntak brukes som begrunnelse for hvorfor medlemmene faktisk er blitt medlemmer. Det er nettopp gjennom interessen for selve musikken de begynte å oppsøke puber eller utesteder som spiller slik musikk, og de har der møtt andre med lik musikkinteresse.

J: Kan du fortelle litt om hvordan du ble kjent med miljøet?

R: Da var jeg vel 15-16, det var liksom da man begynte, da man gikk på ungdomsskolen så begynte man å like musikk som Chuck Berry og Eddie Cochran og sånt noe(...)Så det var vel egentlig musikken først og fremst, for vi var jo yngre enn alle de andre, så det var liksom ikke det sosiale miljøet i første omgang. Men så oppdaget man at man faktisk hadde mye til felles med folk gjennom musikken. Også var det jo det at jeg synes hele den 50-talls og den kitsch-kulturen er veldig kul da. Alt var så stilig – klærne, interiøret, alt innefor hele pakka var veldig kult.”

(Kvinne, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

R: For meg skjedde det helt naturlig. Eller egentlig med faren min og de platene han hadde. Han hørte jo på Johnny Cash og sånn type musikk, Jerry Lee Lewis, så jeg fikk det jo litt inn den veien der da. Da jeg ble eldre hørte jeg fremdeles på det og fant nye artister med samme stil og... Og skjønte etter noen år at det ikke bare var jeg som likte sånn musikk, men at det var massevis av folk som likte samme greia.

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

Subkulturen i seg selv dreier seg rundt musikk og konserter, og viktigheten i musikkunnskap er derfor meget tydelig for alle de involverte. Kunnskap om musikk er derfor en måte å skille om man er autentisk eller hvor dedikert man er i forhold til miljøet, og jo mer kunnskap jo høyere status. Subkulturen bygges derfor rundt selve rockabilly-musikken, og de tillegger alle musikken i seg selv æren for hvordan kulturen, stilen og livsstilen er innad i miljøet. Musikkens utvikling fra 50-tallet og frem til i dag, gir også et tydelig gjenskinn i utviklingen av stilen og livsstilen innen subkulturen.

6.2 Stil

Når man har kommet i kontakt med andre likesinnede, er neste steg ofte å gå til innkjøp av ”de rette” klærne.

J: Så det er viktig å kjøre en gjennomført stil?

R: Ja. Hvis du kjører olabukse med oppbrett, kjetting og skjorte kjøpt på rette sjappa, håret på plass, så er man der. Og det er litt sånn når det gjelder jentene også.

J: Hvordan skal jentene se ut da?

R: Det er enten casual type jeans med oppbrett, men kanskje ikke fullt så mye kjettinger og tatoveringer - som er viktigere for gutta - også har du tilsvarende skjorte kjøpt på den "rette" sjappa. Også har du den mer flotte utgaven, som er kjole kjøpt på den "rette" sjappa.

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

Så stilen er altså et meget viktig element i rockabilly-kapitalen. Dette innebærer blant annet riktige klær, hår, tilbehør, sko, interiør og bil. Klesstilen handler i bunn og grunn om klær som er modellert etter 50- og 60-talls-moten. Det er derimot ikke den konservative etterkrigs-moten det handler om, men den mer radikale James Dean eller Bettie Page-looken. Innenfor miljøet har naturligvis stilen utviklet seg i egen takt, og takken for dette – og det er slik mine informanter omtaler det – går til de ulike nisjebutikkene som fører denne spesifikke moten i Oslo. Stilen er derfor en mer retro, rocka amerikansk 50-talls-stil, blandet med ulike temaer. Disse butikkene, og de som driver dem, er derfor viktige i miljøet da de sørger for en utvikling og opprettholdelse av kulturen, og de er også meget viktige sosialt sett da de fungerer som naturlige hang-outs. Det skader heller ikke ens plass i det sosiale hierarkiet å holde seg inne med de ulike butikkeierne.



Typisk rockabilly-stil for menn (www.flickr.com)

For igjen å kort skissere stilen i 2000-tallets rockabilly-miljø i Oslo, er den for menn bestående av mørke jeans med oppbrett, kjetting, boots eller såkalte traktorsko, skjorter med forskjellige temainnslag som western, surf, ska⁸, hawaii eller bowling, bukseseler og mørk skinnjakke eller pilotjakke. Håret skal være gredd i sleik, og for å se tøffere ut, gjerne være mørkt. Tatoveringer er et viktig element, da dette også gir et tøffere og mer rockabilly-autentisk image. Jentene kan gjerne ha jeans eller bomullsbukser med høyt liv. Høyt liv gjelder også for skjørt, og disse skal helst være trange og rekke til knærne. Swing-skjørt eller foldeskjørt er ikke særlig utbredt i Oslo-miljøet. Til skjørtene brukes gjerne topper med utringning, og tilbehør er gjerne skjerf i halsen eller i håret. Trange kjoler med dyremønster, for eksempel leopard, er heller ikke uvanlig å se, eller kjoler inspirert av Bettie Page eller Marilyn Monroe. Jenter bruker gjerne pumps, og mørk sminke – altså ofte mørk øyeskygge, eyeliner og rød lepestift. Håret er også gjerne krøllet opp eller Bettie Page-inspirert, og er derfor ofte skulderlangt, med pannelugg i en streng, rettskåret klipp. De har ofte pynt i håret, som roser, hårbånd eller hårspenner med ulike motiv. Jentene kan også gjerne ha tatoveringer, da dette gir et tøffere uttrykk til en feminin stil:

”Har du mørkt hår er det lett å se litt ”badere” ut enn du egentlig er, og kjører du en litt mørkere stil enn det du egentlig hadde... svart hår og svart sminke på jenter... så ser du enda tøffere ut. Ser du mørk og sterk og bra ut, så har du muligheter til å... da blir du lagt merke til, og du blir kanskje tiltenkt egenskaper du egentlig ikke har.”

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

⁸ Musikkstil som oppsto på Jamaica på 1960-tallet, var påvirket av en lokal form for calypso – mento - og rythm`n`blues. Har gitt opphav til musikkstiler som reggae, og også påvirket ulike musikksgangere, som for eksempel punk.



Typisk rockabilly-stil for kvinner (www.deviantart.com)

6.2.1 Bil, interiør og livsstil

Viktig for stilen er også den rette bilen, og det er selvfølgelig helst snakk om en meget velholdt amerikansk bil fra 60-tallet. Det er ikke nødvendig å eie en slik bil for å ha en autentisk stil, da de ofte er dyre, og det kan være problematisk å parkere en slik bil midt i Oslo. Alle har imidlertid et ønske om å eie en slik bil, og det er status for dem som har det. Bilen må imidlertid også følge visse standarder, gjerne senkes, ha stor motor, vinger eller flammer, og jo mer autentisk i så måte, altså en mer amerikansk rock`n`roll inspirert stil, jo høyere scorer bilen.

Interiøret i hjemmet bør også helst være modellert etter 50-tallet, gjerne med innslag av temaer som hawaii, surf eller western. Noen informanter henviser til de mer radikale rockabillys som velger å leve et liv helt i 50-tallets ånd, altså uten cd-spiller, mobil og Ikea-møbler, men at disse er av de få. Platespiller og en stor platesamling går ofte igjen, og plater anses ofte som bedre enn cd'er, da disse er mer autentiske. Bildene på veggene er gjerne av

gamle helter, stil-ikoner eller musikere, og grove, mørke møbler er vanlig. Er møblene eller andre deler av interiøret kjøpt på nettet eller på et loppemarked er det en fordel, men uansett bør man unngå kommersielle møbelkjeder som Ikea.

Interesser og livsstil konsentreres naturligvis rundt musikken. Spiller man ikke i band selv, er man likevel meget musikkinteressert, og å gå på konserter er en stor tidsgeskjeft. Selve konsertvirksomheten er viktig for miljøet sosialt sett, både som nettverksbygging for individer og som en kollektiv gruppe. At det ofte er konserter gir resten av byrommet et vink om at miljøet er til stede, og at de ikke har tenkt til å forlate det med det første.

Politikk hører heller ikke særlig hjemme i rockabilly-kulturen. Man kan godt være politisk aktiv, men dette må helst skje utenfor miljøet. ”Man skal ikke blande politikk med musikk”, er den generelle holdningen.

6.3 Kunnskap

Generell kunnskap om miljøet er også viktig. Dette innbefatter selve miljøets historiske bakgrunn, samt musikkens historiske bakgrunn, fra 50-tallet i England og i USA frem til i dag. Da miljøet er blitt til gjennom å blande influenser fra Storbritannia og USA er dette samspillet svært viktig, slik at jo mer kunnskap en har rundt dette, jo mer status blir en tildelt. Dette var tydelig da de fleste i miljøet likte at jeg skulle utføre en studie om dem, og det virket som om det til en viss grad ga noe prestige i å bli valgt ut som informant da det kunne gi en status som kunnskapsrik. Jeg hørte også rykter om medlemmer som gjerne ønsket å bli intervjuet, og nettopp dette viser viktigheten rundt kunnskap om miljøet for de innvidde selv. Subkulturens historie og fremvekst her i Norge er selvfølgelig også viktig, og mest status gir det hvis en har opplevd historien selv, for eksempel å ha oppholdt seg på Youngstorget på 70- eller 80-tallet. Det å ha handlet klær eller vært på rockeklubber i London behandles likeledes, slik at en slik tur synes nærmest som en nødvendighet for de som gjerne vil skaffe seg en posisjon i miljøet.

J: Så dere dro til England for å handle klær og slikt da?

R: Ja, mange gjorde det. La alle ferier til England for å handle klær og gikk på rockeklubber hver kveld. Den harde kjernen gjorde det.

(Mann, ca. 50-60 år, perifer i miljøet)

Har man spilt i London med eget band er det et ekstra pluss, og også hvis man faktisk hadde vært på rockeklubbene i London på 70- eller 80-tallet. Tilstedeværelse på andre utenlandske festivaler, konserter eller arrangementer er generelt bra, så lenge man ikke glemmer det som finnes av arrangementer hjemme i Norge.

”Det er noe med den kunnskapen om hvordan det egentlig var, og den manglende kunnskapen, den nostalgiske holdningen. Det er to biter her, det er de som faktisk veit hvordan det var, også har du de som vil gjøre det til at det var sånn og sånn og sånn.”

(Kvinne, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

6.4 Sosialt hierarki

Willis (1977) mener altså at subkulturer er tilsynelatende kaotiske, men at de ofte er mer organiserte enn de ser ut i begynnelsen. Nettopp en tydelig organisering gjennom at miljøet styres av et ganske klart sosialt hierarki kommer frem i intervjuene. Her sitter et par av oppstarterne av klubben på topp, mens ”styret” i klubben og andre profilerte rockabilly-entusiaster følger like etter. I bunnen tilhører de nyeste interesserte, og helt utenfor faller såkalte døgnfluer. Disse er kanskje bare innom en gang i blant gjennom noen de kjenner, uten å verken kjøre stilen eller kanskje være interessert i musikken. Disse er derfor mennesker som rett og slett ikke regnes med. De på toppen synes absolutt uovervinnelige, mens noen videre nedover på rangstigen sitter litt løsere, for eksempel hvis de er nye i ”styret”.

”Ja, det er et sosialt hierarki. Det er litt sånn gammeldags, det er litt sånn kongen befaler. Så er du med kongen så er det lettere å bli akseptert. Så det er litt sånn at er du ikke med han så betyr det at du er imot han, og ja... Da tar det rett og slett litt mer tid.”

(Mann, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

Medlemmene av subkulturen er alle meget inneforstått med denne sosiale strukturen, og også hvordan man kan klatre i hierarkiet. Noen ønsker gjerne å komme seg så høyt opp som mulig, mens andre er fornøyd med sin nåværende posisjon. Det er nettopp i klatringen, og til en viss grad i opprettholdelse av nåværende posisjon, rockabilly-kapitalen synes så viktig. Ved å opparbeide seg subkulturell kapital kan man nemlig klatre raskere, og kapitalen er også selv et hierarki. Den viktigste kapitalen er dermed musikken. Man må være genuint

musikkinteressert, og vite mye om akkurat denne typen musikk. Deretter kommer stilen – en helhjertet, autentisk stil, både av utseende og livsstil. Innehar man nok av disse typene subkulturell kapital, og nok generell kunnskap om subkulturen og dens tilblivelse, kan man begynne nettverksbyggingen. Man må kjenne folk, gå på konserter og være engasjert. Er man engasjert nok, og passer alle kriteriene, kan man til slutt få en anbefaling fra noen høyere i hierarkiet om opptak i selve ”styret”. Og det er anbefalingen man klatrer etter – etter gullbilletten inn i paradiset.

J: Hvordan kan man klatre i hierarkiet da?

R: Jeg tror det er forskjellig for gutter og jenter. For jenter tror jeg det nå går veldig mye på utseende, først og fremst, også går det veldig mye på interesse liksom, hvor mye man genuint er med. Det var liksom en av de gamle-kara som på en måte var veldig på den at du er ikke autentisk hvis du ikke er sånn hele tiden, liksom. At du må se ut som Bettie Page hver dag, hvis ikke så er du ikke en skikkelig rockabilly. Og jeg tror det går på den at... Det er ikke det at de prøver å plukke ut pene jenter, men du må vise et engasjement da, at du er på alle konsertene, at du prøver å bli kjent med folk. Og det tror jeg betyr veldig mye for guttene da.

(Kvinne, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

Kommer man seg inn i ”styret” er man med på å drive klubben. Dette gir altså status, prestige og makt. Man kan da styre miljøet som man vil, booke band, bestemme hvor andre tilhører i hierarkiet eller spille på klubben selv, både med eget band eller som DJ. Medlemskap av ”styret” innebærer også blant annet vedlikehold av klubbhuset, være dørvakt, servere i baren og å få selve klubben til å gå rundt økonomisk.

J: Hva skjer når man har blitt medlem i ”styret” da?

R: Da må man være med å drive stedet da. Men det er ikke noe annet enn, hva heter det, ære og berømmelse når du dør da. Du blir ikke rik av det her, det er ingen av oss som får noe penger for det liksom.

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

6.4.1 Kvinner

Kvinner og menn stilles imidlertid ovenfor ulike krav:

J: Så det er større krav for guttene å kjøre stilen enn jentene?

R: Det tror jeg faktisk det er. For guttene blir det så mye strengere med at man skal være autentisk, skikkelig autentisk. For jentene så holder det med at man liksom har tatt på seg fine klær og... Da er det greit på en måte. Men for guttene så tror jeg man liksom skal være mer genuint interessert i musikken, og man skal gjerne kunne mekke på en bil. Så jeg tror det er viktigere for gutter å liksom være en del av den kjernen, at de tøffe kara skal like en. Så derfor ser man nå veldig mange kopier av kopier fordi de vil bli likt av de tøffe kara. Men for jentene så holder det liksom at man har et par venninner og da er det greit liksom.

(Kvinne, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

Dette elementet viser at konkurransen er sterkere og tøffere blant guttene enn blant jentene. En stor grunn til at jentene ikke har like sterke krav, er at de rett og slett ikke forventes å skulle klatre i hierarkiet. Jentene regnes ikke like mye med, de kommer ofte innom klubben gjennom venninner eller kjærester, og ikke på eget initiativ. Jenter må ha bidratt med noe eksepsjonelt bra eller nytt for å få oppmerksomheten til ”de tøffe kara”, og kan derfra begynne en eventuell klatring i det sosiale hierarkiet. Subkulturens kvinner må altså kjempe hardere for å i det hele tatt regnes som et tilskudd i hierarkiet, for ikke snakke om å faktisk klatre i det. En annen grunn til at det faktisk er flere menn enn kvinner i selve ”styret” kan være at det faktisk er flere menn enn kvinner som er interesserte i å komme seg til topps. Har jentene imidlertid klart å oppnå positiv oppmerksomhet fra de rette folkene er klatringen derimot ikke like lang som for guttene, naturlig nok fordi de ikke har like mange jenter å kjempe mot som det guttene har. ”Styret” uttrykte imidlertid et ønske om at man skulle innlemme flere jenter, men på daværende tidspunkt var det rundt 30 ”styremedlemmer”, mer eller mindre aktive, og av disse var kun tre av dem jenter.

Det uttrykkes altså et lite minus ved å tilhøre det feminine kjønn. Det er ikke det at miljøets menn ikke er glad i, eller liker, disse kvinnene, men som resten av miljøet har også dette elementet en nostalgi til 50-tallet.

”Mange av jentene kommer sammen med kjæresten, og det er av en eller annen grunn ikke så mange jenter som spiller i band. Og jenter spiller mer i korps eller fiolin og sånn. Og jenter i band spiller enten keyboard eller så synger de. Men gutter er liksom mer på den ordentlige greia. Men jeg synes likevel ikke at det spiller så mye rolle, men de kan jo ikke bare kle på seg en gammel stil, det må ha et innhold. Men det finnes jo jenter som er veldig engasjerte også, og de er jo veldig allrighte.”

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

6.5 Autentisk subkultur

Store klesskjeder som for eksempel Hennes & Mauritz har i de senere årene begynt å føre klær inspirert av eldre mote, dette være seg alt fra 50-tallskjoler til punkbaserte t-skjorter, eller generelt mer rocka mote. Hvem som helst kan derfor handle inn et godt 50-talls retro-antrekk i nesten hvilket som helst kjøpesenter.

”Sånne kjeder irriterer meg litt, for jeg har lett og lett etter en jakke som det her, og endelig fant jeg en på nettet etter døds lang tid. Og nå kan jo alle kjøpe en lik jakke på... Men jeg vet jo med meg selv at denne er autentisk!”

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

Det å gå med klær kjøpt i ”de rette” butikkene på østkanten av byen er derfor blitt et statuselement i seg selv, da dette indirekte betyr at man har den rette holdningen mot miljøet.

I Oslos rockabilly-miljø er autentisitet viktig, og ble igjen og igjen tatt opp som samtaletema av subkulturens medlemmer. De intervjuede kalte dette selv gjerne for autentisitet, men like mye brukte begreper var det å være helhjertet, ekte eller genuint med. Det er like viktig å være helhjertet som det å være autentisk, og ofte er dette sett som samme sak.

J: Hva vil du egentlig si at rockabilly er?

R: Det er jo naturligvis veldig mye med looken da. Klærne og musikksmaken og litt av det. Men sånn som nå har hele greia blitt mye større, for det var jo et par år siden at Hennes & Mauritz-rockabilly-kulturen kom, og da så man veldig godt hvem som var autentisk og hvem som kledde på seg stilen. Rockabilly blir jo først og fremst musikken tenker jeg. Man trenger ikke ha Bettie Page-lugg eller Elvis-sleik for å være rockabilly, men det er jo det folk først ser på, også merker man veldig godt om man er helhjertet eller ikke da – om det.”

J: Så det er viktig å være autentisk?

R: Ja, baktanken tenker jeg. Alle må få lov til å være i et miljø uansett om man liker musikken eller om kjæresten din er det, det er egentlig akkurat det samme for meg. Bare man er der fordi man liker det, at man ikke bare henger der fordi... At det er noe man liker ved hele kulturen da.

(Kvinne, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

De fleste av medlemmene hadde en slik holdning om å være helhjertet:

J: Hva skal til for å bli medlem i klubben?

R: Det er mer en sånn kompisgreie egentlig. Det er ikke som en sånn studentorganisasjon eller en bikergjeng eller sånne ting liksom. Men det som er viktig bestandig, det er jo det at man egentlig... hva skal jeg kalle det... Lever for rocken da! Eller rockabilly da, jeg liker å kalle det rock`n`roll, for det er jo egentlig 50-talls rock`n`roll det er snakk om.

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

Et slikt krav om autenticitet er som nevnt ikke fremmed innen subkulturer. Widdicombe og Wooffitt (1995) viser hvordan folk konstruerer selv-identitet gjennom språk, personlig involvering og autenticitet innen subkulturer. De mener medlemmer av subkulturer kategoriserer utseendemessige trekk, og senere portretterer eget medlemskap som en dyp identifisering med kulturens trekk. De henviser til en iboende, naturlig interesse for livsstilen, og mener at deres status som medlemmer bare er et uttrykk for deres selv-identitet og indikerer derfor deres autenticitet. Flere av rockabilly-miljøets medlemmer gjør også dette da de viser til at de alltid har likt musikken, stilen og levemåten. ”Prototypical aspects of appearance are thus construed as vehicles through which to exhibit the `true` self” (Widdicombe og Wooffitt 1995:145).

“For meg... Altså det handler om å bli forelsket i en stil, også med 50-tallet så får du hele pakka: du får fete biler, kul sveis, kule sko, livsstilen... Også skiller det seg ut. Jeg blei jo rock`n`roll, rockabilly, teddy boy, eller hva man velger å kalle det, da jeg var 15, og da var jeg litt i opprørsperioden, finne sin egen stil. Jeg så de på gata i Oslo og synes de var drit kule, jeg synes det var tøft og begynte og vanke med de – der er mine folk liksom! Men jeg vet ikke om jeg tenker på det som et opprør lenger. Det har bare blitt en del av meg. Jeg kunne aldri klippet eller gredd ut sveisen, skifta stil, det hadde blitt helt feil, jeg hadde følt meg helt mystisk. Det hadde blitt som å konvertere til islam liksom.”

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

Widdicombe og Wooffitt (1995) mener subkulturmedlemmer ofte undergraver andres motivasjon for deltakelse for å fremheve egen autenticitet. De skildrer tre hovedmåter å gjøre dette på, og flere av rockabilly-miljøets medlemmer gjorde liknende forsøk som Widdicombes og Wooffitts eksempler på å fremvise egen autenticitet. En måte er gjennom stempling. Widdicombe og Wooffitt trekker blant annet frem det gotiske miljøet⁹, der man kan kalle yngre eller nye medlemmer eksempelvis for ”mini-gotere” eller ”plast-gotere” for å

⁹ Goth omfatter en subkultur som gjenkjennes ved en sortkledd stil, mørk, tung sminke for begge kjønn, dyster form for musikk og har interesser for middelalderhistorie og fantasy.

trekke frem ulikheter eller negative trekk. Mini assosieres her med noe som er lite og ubetydelig og plast til noe som ikke er ekte, og man undergraver dermed disse medlemmene.

”På 80-tallet hadde vi noen vi kalte plastics – det var de som prøvde å være rockere, men som ikke var det. Men jeg tror de gjorde det bare som del av et teenage-fenomen, eller jeg tenkte jo det da.”

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

En annen måte er å vise til overflatiskhet hos nye medlemmer, både når det gjelder musikksmak, lengde i miljøet eller deres motiver for å være der. Hvis de for eksempel holder til litt i utkanten av miljøet kan motivene ansees å være uekte da de ikke adopterer subkulturens helhetlige livsstil.

”Jeg synes det er morsomt at folk kjøper den typen klær, men du ser lett hvem som digger rockabilly og hvem som ikke gjør det.”

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

En tredje måte er å vise til subkulturens prototypiske trekk, og peke på disse hos et medlem som en negativ ting. Dette gjøres for å karakterisere inautentisitet hos en person, ved å referere til at stilen overflatisk er satt sammen av det man ved første øyekast karakteriserer som prototypen i en subkultur.

”Nå føler jeg at du ser en kopi av en kopi av en kopi, de ser jo helt like ut alle sammen der nå. For det er liksom sånn: ”Å, han er kul, da må jeg kle meg sånn, og derfor må jeg gjøre akkurat det samme som han.” Det blir litt sånn samme kultur som på en ungdomsskole.”

(Mann, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

Det er altså ved å ta i bruk rockabilly-kapitalen på rett måte – altså ikke på en overflatisk måte - man blir sett som en autentisk rockabilly, og det er også dette som er målet. Jo mer autentisk, jo høyere kan man klatre i hierarkiet, og jo mer makt og status blir man tildelt. Som en av informantene sa om de på toppen av hierarkiet:

”Hadde ikke de giddi og satsa på miljøet så hadde jo et utrolig viktig element falt bort. Og dessuten har de bistått hver for seg veldig mye, på hver sin kant, både økonomisk og innsatsmessig. De er da hjørnesteiner og har holdt på i så mange år at man bør vel til en viss grad også...Ja, for å si det sånn, det er ikke bare de selv som har gjort dem til dem de er, det er vi som har gjort dem til dem de er”.

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

Han mener med dette å vise til den makten det sosiale hierarkiet faktisk gir personene på toppen. Disse anses ofte som de mest autentiske og dermed de med mest status. Personene på toppen har gjennom styret gjort mye for miljøet gjennom opprettholdelse av klubben og som arrangører av ulike arrangementer, og kan gjennom sin status forme miljøet i ulike ønskelige retninger. Denne mannen peker her på hvordan miljøet selv, ved å oppløfte slike fremtredende personer, gir disse både makt og status, og dermed også at miljøet selv opprettholder det sosiale hierarkiet innad i subkulturen.

7. En subkultur i endring

7.1 Ungdomssubkultur?

Ungdom som skilte seg ut gjennom stil og væremåte, fortolkes som reaksjoner på et klassesamfunn i endring av Birmingham-teoretikerne. Kan man imidlertid kalle rockabilly-miljøet for en ungdomssubkultur? Aldersmessig vil ikke dette miljøet klassifisere som en ungdomskultur, da deltagerne er fra rundt 20-50 år. Den sosiale strukturen og organiseringen av miljøet har derimot noen fellestrekk med disse ungdomssubkulturene CCCS studerte, for eksempel at den defineres gjennom stil og musikk, samt at den finner sted i fritiden. CCCS mente imidlertid at ungdomskulturene vokste frem da det ble en kløft mellom tenåringsfasen og når man skulle innlede arbeidslivet, og at tenåringer dermed trengte noe å fylle fritiden sin med. Et slikt element tror jeg vi kan se bort i fra her, da de fleste i miljøet er gamle nok til å faktisk ha sin egen familie. Det må altså være andre grunner for deltagelse i miljøet enn selve aldersfaktoren.

7.2 Arbeiderklassekultur vs. forbrukerkultur

Clarke (1976) mener utgangspunktet i en subkulturstudie bør være å finne ut hvorfor en gruppe mennesker blir tiltrukket av en bestemt type subkultur, og hva den spesifikke stilen betyr for deltagerne selv. I rockabilly-miljøet er det en tydelig todeling, noe som speilet kommer til syne gjennom et generasjonsskille innad i selve klubben.

“Alder er egentlig ganske interessant. Det er enn del jenter i 30-års alderen, men veldig få gutter. Du har de som er litt eldre, også har du de som er litt yngre. Og de eldre er nå rundt 40, mens de yngre er i begynnelsen/midten av 20-årene.”

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

Dette har sin naturlige forklaring i at ”de eldre” er generasjonen som startet selve klubben, og ”de yngre” er medlemmer som har kommet til i de senere år. Kvinnene i 30-årene følger sannsynligvis den eldre generasjonen, og er som oftest, eller har vært, deres kjærester. ”Styret” tok nylig opp en ny generasjon medlemmer, rundt 10 personer, som var av den

ynge generasjonen. Disse nye medlemmene har fått ansvaret for å drive klubben videre, da mange av oppstarterne har trukket seg tilbake fra miljøet med kone og barn, eller ikke orker å sitte med alt ansvaret lenger. De nye ble derfor tatt opp i miljøet av oppstarterne, og oppstarterne har derfor fremdeles størst makt og autoritet. Det er her også et skille i begrunnelsen for hvorfor man søker seg til en slik subkultur, med unntak av den felles musikkinteressen.

J: Hvorfor blir man medlem i et sånt miljø tror du?

R: Før så tror jeg det hadde mye mer med bakgrunn å gjøre. Litt mer sånn arbeiderklassekultur. Nå tror jeg det absolutt ikke er det, nå kommer de fra alle sosiale lag og alle fagmessige bakgrunner. Men jeg tror heller det at folk samles om det at de liker liksom stilen og musikken, og de samles kanskje mer rundt det, enn at de samles fordi de har samme bakgrunn.

J: Men er det mange med høyere utdanning da?

R: Næ, kanskje ikke fra gammelt av. Det er nok mye håndverkere og frisører. Men det er mange som er kreative da, som kanskje har en egen business selv om de kanskje ikke har høyere utdanning. Men nå er det jo mange i miljøet som studerer, eller som har høyere utdanning. Det er ikke så uvanlig lenger, men det er liksom ikke det at du kan slå an en skikkelig akademisk samtale.

(Mann, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

”De eldre” startet klubben sammen som en kameratgjeng og var en del av et arbeiderklassemiljø. Det ser ut til at høyere utdanning er vanligere blant ”den yngre” generasjonen, men det er fremdeles ikke mange i selve ”styret” som har høyskole- eller universitetsutdanning. Arbeiderklasseverdier vektlegges i miljøet, som kollektiv solidaritet, en løsningsorientert stil og at de alltid er klare for å hjelpe hverandre. Willis (1977) nevner uavhengighet, motstand mot autoriteter, og tydelige skiller mellom ”oss” og ”dem” som andre klare verdier, og rockabilly-miljøet i seg selv er gjennomsyret av disse. Miljøet er tross alt en undergrunnskultur, med sine egne normer og regler.

”Det er vel kanskje et mer opprør sånn kulturelt, fordi de er så spikra på hvordan de skal se ut, og vi er vårt eget politi på en måte. Men hvis du spør hvor mange opprørere det er blant ”opprørerne”, så er det kanskje få. Ja, vi er et opprør mot resten av verden, men du våger liksom ikke være annerledes enn oss! Men det er vel kanskje mest den innerste sirkelen som er litt sånn.”

(Mann, ca. 40-50 år, perifer i miljøet)

Miljøet passer dessuten inn som et arbeiderklassemiljø da det er klart mannsdominert, de oppløfter ”hardt arbeid”, og ølkonsum står sentralt. Det territorielle synes dermed også viktig, da de fleste barene og utestedene, og dessuten selve klubben, ligger i sentrum eller på østkanten av Oslo (Willis 1977).

Skogen (2001) skriver om en ”subkulturalisering” av Trysils jaktmiljøer, og mener dette er en komprimering av tradisjonell arbeiderklassekultur. Han fremhever her blant annet det maskuline, praktiske ferdigheter og skepsis mot en samfunnsutvikling som truer tradisjonelle levemåter og verdier. Snowboarderne er også en form for slik ”subkulturalisering”, men reflekterer heller trekk ved en middelklassekultur. De søker selvrealisering, men samtidig fellesskap basert på frie valg, skriver Skogen. ”Det tradisjonelle *blir* et valg – om enn et valg som foretas med sterke føringer fra strukturelle faktorer og etablerte kulturmønstre hvor klasse, kjønn og stedstilknytning veves sammen. Men det er fullt mulig for arbeiderklasseungdom både å velge høyere utdanning og å kjøre snowboard (og mange gjør det)”(Skogen 2001:66). Rockabilly-miljøet har klare likheter her, men man kan faktisk se tydelige tendenser til både en ”tradisjonell” måte, og en mer ”høymoderne” måte å velge identitet på.

I den ”tradisjonelle” måten er arbeiderklasseverdiene tydelig viktige, og disse sammen med musikken ser ut til å skape en bestemt type stemning i subkulturen som tiltrekker deltagerne. Både den eldre og yngre generasjonen i rockabilly-miljøet hentyder meget klart til at de gjerne vil assosieres med arbeiderklasse, og viser dette med ord, fakter, territoriell bruk av byrommet og verdier, da de bevisst holder til på østkanten og oppløfter arbeiderklasseyrker og –verdier. I den eldre generasjonen kommer det imidlertid frem at disse ser seg selv som arbeiderklasse, at dette er en del av deres bakgrunn, oppvekst og identitet.

”Jeg føler at det her er et østkantfenomen, mora mi er vokst opp på (...) og hele arbeiderklassekulturen har jeg i bakhanden liksom. Så jeg har fått hele den bakgrunnen der. Så det ser ut som om rockekulturen er større på østkanten, det virker som om det er her alle folka bor da.”

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

I den yngre generasjonen, derimot, er tendensen mer ”høymoderne”, at de *velger* å identifisere seg med en arbeiderklassekultur – uavhengig av hva deres egentlige klasseposisjon og yrkesstatus måtte være. Mennesker i dag er klart mindre preget av strukturelle forhold, og de kan derfor foreta et aktivt valg i sin identitetskonstruksjon. Flere

medlemmer fremhever at de fullt mulig kunne tatt en høyere utdanning, men at de valgte å ikke gjøre det – og i miljøet er ikke dette verdt noe uansett, det er faglært arbeid som gir mer status. Akkurat som hos Willis (1977) vet rockabilly-miljøet hvordan de i prinsippet kan ”avansere til middelklassen” via høyere utdanning, men mange av dem vet også at de ikke vil klare, at de rett og slett ikke har lyst, å gjennomføre en slik utdanning eller å få en jobb de vil like. Disse identifiserte seg heller med sin subkulturs verden, som ”the lads” identifiserte seg med sine fedres verden.

Det kan derfor se ut til at det er et generasjonsskille innad i miljøet på flere måter enn i alder, og man kan kanskje snakke om et skille mellom de såkalte rockerne og rockabillys. Den eldre generasjonen, rockerne, *tilhører* arbeiderklassekultur, mens den yngre generasjonen, rockabillys, *vil tilhøre* arbeiderklassekultur – de ønsker i hvert fall å holde verdiene i hevd. Begge måtene å forholde seg til identitet på – å være eller å velge – oppløfter altså en arbeiderklassekultur, selv på tvers av klasser. Det er flere i miljøet som har høyere utdanning i ulike retninger, men dette gir verken status eller noen større sjanser for å klatre i hierarkiet, og nettopp derfor snakker ikke de som faktisk har en høyere utdanning så høyt om dette. Hvorfor vil de som tilhører en middelklassekultur eller overklassekultur heller tilhøre en slik arbeiderklassekultur? Og hvor lang klassereise må de foreta for å oppnå dette?

Innen identitetskonstruksjonen kan det her se ut til at det foregår et generasjonsskille, med tanke på Ingleharts verdier (Øia og Krange 2005). Den eldre generasjonen bygger mer på de materielle verdiene, mens den yngre på de mer postmaterielle, som Inglehart kaller dem. Samfunnet i dag gir mulighet til utforming av eget liv uten særlig tanke på materielle basisbehov. Dette kommer til syne gjennom den yngre generasjonens større vektlegging av selvaktualisering og kreativitet, og også ofte igjen i hva de jobber med. Kreative yrker som frisører, design eller innen musikk, er vanligere hos den yngre generasjonen enn hos de eldre, og det er også flere som har valgt å aktivt søke en karriere innen musikk. En forklaring kan nettopp være Ingleharts generasjonsskifte med hensyn til verdier, og at det derfor er mer legitimt å søke en slik selvaktualisering i dag.

”Vi snakker jo i stor grad arbeiderklasse. Men i dag har arbeiderklassen mer penger enn de hadde for 50 år siden, eller mer vekt på å lage de synlige rammene. For de vil jo gjerne identifisere seg med stilen.”

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

I dagens samfunn er det klart en større andel som tar høyere utdanning enn det var for 20 år siden, slik at en endring i generasjonenes generelle yrkesstatus er naturlig. Det er imidlertid lettere å konstruere sin identitet gjennom konsum, slik at man kan gi et inntrykk av at man tilhører nesten et hvilket som helst samfunnsjikt – uavhengig om det er oppadgående eller nedadgående. Willis (1977) konkluderte sin analyse blant annet med at arbeiderklassen reproducerer seg selv, og man kan se tendenser til dette også innad i rockabilly-miljøet:

”Det er lett å assosiere seg med den bakgrunnen som er lik den man selv har da. Og det er kanskje litt i endring, selv om det ikke er kjempetydelig, for jeg ser de nye som har kommet inn, den nye generasjonen, de er ikke spesielt høyere utdanna folk. Det er ikke det at de må være det, for all del, men det ser ut til at enkelte ting holdes i hevd.”

(Mann, ca. 40-50 år, perifer i miljøet)

Willis (1977) mener ”the lads” tar til seg opphavskulturens maskulinitet og arbeiderklasseverdier, men at de nyfortolker og omgjør disse til sine egne. Det er tydelig at også subkulturmedlemmene holder i hevd det som Birmingham-tradisjonen definerte som arbeiderklassepreget livsstil, altså ”opphavskulturens” livsstil (der opphavet her hovedsakelig er oppstarterne av klubben). Det er fremdeles et klart ”oss” og ”dem” skille, de holder til i sentrum- og østkantsområder og det er et stort ølkonsum innad i miljøet. Miljøet er tydelig mannsdominert, og de har tatt til seg en eldre musikkstil og klesstil. Dette er selvfølgelig også gjeldende for den eldre generasjonen, som også videreførte, og nytolket musikk og stil. Denne reproduksjonen av arbeiderklasse er imidlertid mer oppsiktsvekkende i dag, da høyere utdanning er mer vanlig. Birmingham-skolen forsket lite på middelklassen, og dette er som nevnt en mangel i subkulturlitteratur. Det er klart at det finnes mer enn en klasse, og at disse også kan produsere subkulturer. Grunnen til at jeg her velger å hovedsakelig forholde meg til Birmingham-tradisjonen er at det er en klar link kontinuitet mellom teddy boys og frem til miljøet i dag, samt at de verdsetter arbeiderklasseverdiene så høyt.

Også innen disse arbeiderklasseverdier er en tydelig antiholdning til narkotika, noe også Hallands (1975) respondenter fremhever. I løpet av intervjuene og andre samtaler kom det altså frem en tydelig holdning mot narkotika, og mange kan nok finne dette overraskende. Subkulturer, og særlig litt mystiske og bortgjemte som denne, kan få et dårlig rykte som omhandler narkotikabruk og kriminalitet. Dette miljøet har imidlertid et godt forhold til ølkonsum, men ikke til andre rusmidler, og dette er en tydelig norm innefor miljøet. Grunner

til dette er at man mener det ikke passer sammen med arbeiderklasseverdiene, i 50-talles æra, at noen i miljøet tidligere har dødd grunnet bruk, og at de ikke vil tilkalle politiets oppmerksomhet mer enn nødvendig.

J:Hva med rusmidler?

R:Altså øl og alkohol er jo ganske lov, men når det gjelder hasj og narkotika så har vi alltid hatt et ordentlig hat mot det. Det er liksom... jeg tror de fleste fra 80-tallet, da vi var i mot alt og alle... Hippies var det verste vi... Altså narkotika hører jo 60-tallet til – ikke så mye på 50-tallet.

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

Kriminell virksomhet er heller ikke et stort tema, utenom sjeldne barslagsmål og slike ting. Det kom også tydelig frem at dagens miljø ikke har noen store bråkmakere, slik som det kunne ha da Youngstorget fremdeles var et hengested. I dag handler det mer om musikk og konserter, og ikke så mye om behovet for å markere territorium – da dette i dag er ganske tydelig.

R:Det er veldig tøft sånn sett, for det er veldig få andre rocke-miljøer i Oslo som det er veldig uvanlig med stoff da. Også tror jeg det er litt sånn "Dette er klubben vår, så ikke dra inn masse dritt hit", på en måte. At det blir litt sånn personlig hvis folk begynner med det, det er ikke sånn at hvis noen har drevet med dop eller røyket noe et eller annet sted så er det ikke "OK, nå får dere ikke være her mer", men så lenge folk holder det utenfor, fordi det her er et sted folk kan møtes og høre på musikk og danse hele natten lang hvis de orker. Og hvis det da blir trukket inn dop så tar det ikke så lang tid før politiet stenger hele greia.

J:Men mange tror kanskje at subkulturer henger sammen med kriminalitet og narkotika, men det er ikke sånn her?

R:Nei, det er litt med det fra gammelt av med arbeiderkarer som liksom stemplet seg ut og som kanskje drakk en del liksom, men de rotet seg liksom ikke bort i så veldig mye annet da. Og det finnes selvfølgelig sånne dårlige folk som drar dit, men de blir der sjeldent lenge da. Og det er et ganske streit miljø sånn sett, man skal liksom ikke så langt bort fra den musikken som i rockabilly-miljøet før man møter på dop liksom.

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

Skogen (2001) viser til at Beck, Giddens og Melucci hevder at "en del typiske trekk ved det høymoderne samfunn øker behovet for en mer aktiv identitetskonstruksjon og tydelige identitetsuttrykk. Identitetsdannelsen preges ikke av klasse, kjønn og bosted på samme måte

som i industrisamfunnet” (Skogen 2001:58). Dette innebærer derfor en økende grad av individualisering i dagens samfunn, og dermed at man friere kan skape egen identitet. Schulz (1998) mener subkulturer kan tilby en identitet utenfor yrkesstatus og klasseposisjon, da den kun tar plass i fritiden. Det ser ut til at flere i rockabilly-miljøet griper en slik sjanse om en avvikende karrierevei som Becker (1963) kaller det. Beckers stemplingsteori går ut på at avvik skapes av at den avvikende personen blir stemplet negativt, og dermed internaliserer stempelet og handler ut i fra denne stemplingen. Etter som tiden går vil denne personen ta i bruk trekk som definerer hva en avviker skal gjøre, og tar deretter rollen inn over seg i den grad at han til slutt blir og definerer seg selv som en avviker. Avvik må imidlertid ikke være negativt, men bør heller bare sees som noe som er annerledes, altså avviker, fra storsamfunnet. Rockabilly-miljøet representerer nettopp noe annerledes enn det generelle samfunn, og å søke en karriere innefor miljøet – som for eksempel å ville klatre i det sosiale hierarkiet - vil derfor handle om å søke en slik avvikende karriere. Det finnes også de som har tatt sin rockabilly-identitet med ut i arbeidslivet og skapt en yrkesstatus gjennom denne – og ikke ved siden av denne. Brake (1985) mener at rollene man inntar i en subkultur er preget av det dominerende samfunnet, altså at man er kulturelt og strukturelt determinert innen sin klasse til å innta ulike roller. I dag er man mindre preget av slike strukturelle forhold. Å ta med sin subkulturelle identitet ut i arbeidslivet er ikke lenger like umulig som det var før – og man kan til og med gjøre gode penger på det, som de omtalte nisjebutikkene eller plateselskaper som favoriserer rockabilly-musikk. I rockabilly-miljøet er dette også et bevisst element i miljøet, da stilen er retro, samt at butikkene der stilen kan konsumeres, faktisk er hengesteder. Et slikt konsumsamfunn anses også av noen i miljøet for å være et problem, da det kan bli vanskelig å atskille de autentiske subkulturmedlemmene fra de mer konsumbaserte medlemmene.

R:Nå kjøper jo H&M 50-talls mote, så da er det... Da begynner man å lure, liker du rockabilly eller er det bare stilen liksom, det er jo et problem.

J:Men synes du det er greit da? Kan hvem som helst gå rundt i 50-talls klær, eller blir det feil?

R:Ja, der har du jo det store dilemmaet da. Noen ganger så synes jeg det er feil, andre ganger så tviler jeg veldig. Men man ser lett hvem som er gjennomført og hvem som ikke er det. Men jeg synes det er lettere å se det på menn, jeg tror jentene kan lure meg mye lettere. De er mye flinkere til å pynte seg.

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

Som Barker (2008) nevner er dagens forbrukerkultur preget av uklare grenser mellom det kommersielle, kunst og kultur. Nettopp derfor synes det å være en autentisk rocker eller rockabilly så viktig, da man på denne måten derfor kan skille hvem som er ”helhjertet med” og hvem som bare tilfeldigvis har kjøpt seg stilen. Det er fullt mulig å begynne sitt medlemskap i kulturen som et ”konsummedlem”, for så å jobbe seg opp oppover i hierarkiet og deretter få en status som autentisk. En slik start krever imidlertid mer tid og anstrengelse, og assosieres altså ofte med jenters inntreden i miljøet da de som regel kommer inn gjennom noen de kjenner, i stedet for via eget initiativ.

7.3 “Alt var så mye bedre før”

Samfunnet er i en endringsprosess med nye kulturelle praksiser, sier Barker (2008). Dette fremtrer gjennom en fragmentert, uklar og usikker levemåte, samt et høyere levetempo. Skogen (2001) henviser til senmodernitetens økende grad av individualisering. Alle endringer i samfunnet påvirker individers, særlig ungdoms, måte å forholde seg til livsstiler, utdanning, moral, arbeidsliv og politikk på. Krange og Øia (2005) mener fremtiden i dag fremstår som mer risikopreget og uoversiktlig enn noen gang, grunnet at institusjonelle determinanter, i overgangen fra barn til voksen, ikke virker like sterkt lenger. Konsekvensen av dette er at generasjonene står lenger fra hverandre enn tidligere, da ungdom slett ikke møter de samme utfordringene som deres foreldre gjorde i sin tid. En grunn for deltagelse i rockabilly-miljøet ble ofte uttalt som en nostalgisk holdning til et roligere og på mange måter enklere samfunn, eller søkte å holde på det som en gang hadde vært. ”*Alt var så mye bedre før.*” Denne nostalgien til både nær og fjern fortid gjennomsyrrer hele rockabilly-miljøet, og for noen betydde den mer enn for andre:

”Det er jo en nostalgi-greie det miljøet i dag. At man søker seg tilbake til det glade 50-tallet, i 50-åra var enda allting uskyldig, du trodde på fremtiden, ikke sant, og alt det der. De tenkte at alt kom til å bli bedre, bare se hvor flott det allerede er blitt! Og da vil man liksom bli igjen i den bobla der i stedet, at alt var mye bedre før.”

(Mann, ca. 40-50 år, del av 70-tallets miljø på Youngstorget)

Noen mente altså at nostalgi var selve grunnen for deltagelse, mens andre avfeide det nærmest i en håndvending. Den generelle holdningen inneholdt imidlertid et element av

nostalgi, da selve musikken og stilen enten er fra et annet tiår eller er retro. De fleste var bevisste på denne nostalgien, og hadde reflektert over hva den betydde for miljøet.

“Jeg synes det er drit kjedelig å bare kopiere fortiden. Så ja, gjerne et element av fortiden, men vi kan ikke drive å leve i fortiden, det er det jeg mener(...)Så ja, nostalgisk, men, ja takk, begge deler, gjerne strekke det litt lenger enn det de hadde. De klærne du kjøper i sjappa til ..., det var ingen rockere på 50-tallet som hadde råd til sånne klær nesten, ikke sant, for det der er jo custom made omtrent. Og jentene var ikke så pin-up aktige heller. De hadde et eller annet foldeskjørt liksom, og kanskje en eller annen ullgenser eller en skjorte, men det var ikke noe forseggjorte greier.”

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

Andre var til og med nostalgiske i forhold til sin mer aktive deltagelse i rocker/rockabilly-miljøet i sine yngre dager.

J: Kaller du deg selv for en rocker?

R: Jeg gjorde det da! Men ikke nå. Nå er jeg bare en gammel gubbe som ikke helt greier å slippe tak i det jeg dreiv med før. Jeg blir vel aldri helt voksen antagelig, men det er vel sikkert greit det også.

(Mann, ca. 40-50 år, del av 70-tallets miljø på Youngstorget)

8. Er virkelig kvinner fraværende i subkulturer?

Brake (1985) mener at kjønnsrollene innen subkulturer er preget av det dominerende samfunnet – kvinnenens rolle i hjemmet og mennenes rolle i arbeidslivet. Kvinners rolle struktureres altså annerledes grunnet samfunnets patriarkalske ordning, noe som fører til at kvinner oppholder seg mer i hjemmets sfære, og ikke ute i arbeidslivet, mener Brake. Dette ga også utslag innen subkulturene, da jentene ikke ble godtatt på lik grad som guttene, da de måtte holde seg unna gatehjørnene til fordel for pikeværelsene. Tidligere undret jeg om rockabilly-miljøets kjønnsroller har utviklet seg fra 50-tallet og frem til i dag, og om kvinner nå tar del i subkulturer på lik linje med menn. På et generelt grunnlag kan man argumentere for at samfunnet i dag – i hvert fall i Norge – gjennom feminismen har oppnådd en større grad av likestilling. I rockabilly-miljøet er denne tendensen ganske tydelig. Det er som sagt et pluss i seg selv å være mann, man når med dette automatisk et høyere trinn på rangstigen. McRobbie og Garber (1975) og Brake (1985) skylder på det patriarkalske samfunnets ordning der husmorrollen er en redning for kvinner i mangel av arbeid. I dag har altså jenter generelt høy utdanning, og må ikke ”ta til takke” med husmorrollen eller ”reddes” av et ekteskap. Hvorfor kan vi da fremdeles se en slik kjønnsdeling i rockabilly-miljøet? Er kjønnsrollene også gjennomsyret av nostalgi?

Brake (1985) mener at jenter og gutter har ulike grunner for deltakelse i subkulturer. Jentene bruker ofte subkulturene som en anledning til å pynte seg og å komme ut blant folk, mens guttene bruker de ofte som en anledning til å utøve maskulinitet og til å holde fast ved patriarkalsk orden. Det er vanskelig å si om dette stemmer også for rockabilly-miljøet. Hvorfor kvinner og menn har en noe ulik status kan kanskje ha mange årsaker, men jeg kan gjette på at en av dem er utdanning. I statistikken over My Space siden til klubben kommer det til syne en høy andel jenter med høyere utdanning, og i dette forumet er altså kvinner med høyere utdanning et flertall. Dette kommer imidlertid ikke like godt frem i praksis - det er eksempelvis flest menn i ”styret” og det er arbeiderklasseverdier som teller.

Brake (1985) henviser også til at jenter ofte ble ansett som kjærestenes eiendel, og at de derfor ikke hadde noe de skulle ha sagt innen subkulturene. Mine informanter delte også opp jentene i miljøet mellom de som kom inn i miljøet gjennom kjærestene sine, og de som kom inn grunnet egne interesser og initiativ.

”Før kom veldig mange jenter inn gjennom typene sine, og da blir de også litt mer tilbakeholdne. For det er et veldig sånn mann... ja, karer-miljø. Men nå er det veldig mange jenter som kommer inn på eget initiativ, og da har de også mye mer bein i nesa tror jeg. Nå er det mer akseptert da at jenter også vil ha en plass der.”

(Kvinne, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

En meget tydelig feminisering av miljøet har imidlertid tatt mer plass grunnet noen av kvinnenens initiativ og lidenskap for temaet. En ny type sceneshow og holdning kom til syne, men ikke uten diskusjoner og ulike holdninger. Denne typen feminine show har også funnet veien ut i det store samfunn, og likeledes de ulike holdninger og dessuten enda større diskusjoner. Det er selvfølgelig snakk om burlesk.

8.1 Burlesk

Begrepet ”burlesk” er opprinnelig en betegnelse for en grovkornet komedie eller et satire, og selve ordet burlesque betyr opp-ned, mens sjangeren handler om å snu sosiale normer på hodet. Burleskshow er en seksuelt utfordrende revysjanger som begynte i 1850-tallets USA, og har fortsatt frem til dagens blanding av striptease, dans og show. Den mest kjente burleskdanseren i dag er Dita von Teese, som har hjulpet sjangeren på vei til en oppblomstring fra 1990-årene og frem til i dag. Hennes show er ofte lange striptease-show med utstyr og karakterer inspirert fra 1930- og 40-tallets filmer og musikal. Dette gjør at Dita von Teese omtales i mediene som ”the Queen of Burlesque”. I dag snakker vi om neo- eller nyburlesk, altså en nostalgisk form for de eldre burleske striptease-showene, og som innebærer at også kvinner og menn med homoseksuell orientering er tilskuere (Mühleisen 2008).

Nyburlesk i Norge begynte altså i det små, og et av de tidligste miljøene som tilbød slike show var rockabilly-miljøet i Oslo. Miljøet var tidlig delt i holdningene til slike show, men det ser ut til at burlesk-trenden i også resten av Norge har ført til en større åpenhet for burlesk også i miljøet.

“Burlesk var litt sånn 40-50-tallet, og derfor måtte de ta det inn på rockeklubben også. Hvis du tenker Dita von Teese, så forbinder jeg henne med en litt sånn rockers-stil, hun er mer et sånt stil-ikon enn et sex-ikon synes jeg, og alle vet hvem hun er i miljøet. Jeg vet ikke hvordan hun ønsker å oppfattes, men jeg synes i hvert fall hun er et bra forbilde for majoriteten i miljøet, og for meg så går hun ikke over streken. Hun er kul, flott, hun vet hva hun gjør og hun vet veldig mye mer om hvordan man faktisk så ut på den tiden enn mange andre gjør i dag, det vet hun.”

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)



Dita von Teese

(<http://fisherwy.blogspot.com>)

Mühleisen (2008) mener nyburlesk har skapt en egen feminitets-sjanger, spesielt gjennom Dita von Teese, og dette er meget tydelig i rockabilly-miljøet. Innføringen av nyburlesk har ført til en mer feminin tone i miljøet, og de få kvinnene som driver med dette har fått en stemme i miljøet, og dermed også mer status. Det høymoderne samfunn ser altså ut til å spille inn her. Man blander stiler og inspirasjoner fra ulike land og tidsepoker, og denne

moderne formen for burlesk påvirker også kvinnenes mote. En kan ta mer i bruk tilbehør som korsett eller nettingstrømper, og Bettie Page-looken blir dermed enda mer vamp, mystisk og mørk. Mühleisen (2008) mener burlesk viser kvinnene innen subkulturen hvordan kvinnelighet må læres, og det er tydelig at burlesk har ført til økt oppmerksomhet rundt det kvinnelige utseende også i rockabilly-miljøet:

”Før var ting veldig enkelt, du kunne slappe av og snakke musikk, ting var veldig avslappet, det var ikke noe fokus på kropp og utseende da, sånn som det er når du er på andre plasser. Jeg irriterer meg over det, for jeg syntes det var så utrolig deilig når det ikke var så mye kroppsfokus. Men guttene har jo ikke noe imot det, det har de ikke. Der tror jeg du har flere delte meninger blant jentene enn guttene i miljøet, også tror jeg det har skapt en deling på bakgrunn i dette, det har blitt et diskusjonstema, så det har blitt fokus på det.”

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

Burlesk kan brukes som en måte å legitimere seg selv i miljøet, og som en mer alternativ karrierevei innen subkulturen. Burleskshow har også fått oppmerksomhet i Norge generelt, og i sommer har det vært en stor diskusjon i medier og blant private om bruk av burleskshow på blant annet festivaler og andre arrangementer. Diskusjoner om burlesk finner man også innad i miljøet, der noen mener burlesk er morsomt, spennende og en flott form for show, mens andre ikke riktig liker den seksualiserte retningen kjønnsrollene dras i retning av.

J: Synes du kjønnsrollene er endret etter oppstarten med burlesk?

R: Jeg synes ikke det, ikke pokker spør du meg, jeg synes det er blitt mer anstrengt jeg. Da jeg kom inn synes jeg at det var mer fokus på veskene, kjolene, skoene osv. Og nå er det i større grad på sex. Om kjønnsrollene dermed er endret, ja, du har i hvert fall fått jenter som tør og som har en stemme som de egentlig ikke hadde før. Så du kan vel egentlig si at det har blitt mer moderne. Før var det mer gutta som bestemte, mens jentene nå er blitt mer in charge.

J: Så man må kle av seg for å...

R: Det er litt ironisk ja, sex appeal er makt, men, ja, hva skal jeg si. Men vi har vel spart en del tid på det for å si det sånn, for utviklingen har gått litt raskere på grunn av det. Så hadde jeg vært en rødstrømpe så hadde jeg sikkert applaudert nå.

(Kvinne, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

Mühleisen (2008) henviser til at burlesk innebærer at kvinnelighet iscenesettes som parodiske, men samtidig også understreker en lystfull tilknytning til kvinnelig identitet. Hun

ser dette som en innbydelse til refleksjon over spenningen mellom kvinnelighet og feminisme, og det er nettopp hva som skjer også innenfor rockabilly-miljøet. Noen i miljøet ser nyburlesk som en objektivisering av kvinner – som et skritt tilbake mot 50-tallets kjønnsroller. Andre ser det som en seksuell frigjøring også innenfor miljøet, og mener denne trenden tilfører et nytt og spennende element av nostalgi som til nå har vært savnet i subkulturen.

J:Har du sett eller hørt om at de har begynt med burlesk og den type sceneunderholdning i miljøet?

R:Ja, det har jeg sett på mange ganger.

J:Hva synes du om det?

R:Jo, det er jo show det! Men det er jo sceneshow, det er jo cabaret. Det har ikke noe med det rocker-miljøet jeg noen gang identifiserte meg med.

J:En ny vri?

R:Ja, en ny vri! Men det går jo enda lenger tilbake for det her var jo det verste du kunne ha på scenen på kanskje 20-30-tallet, noe rundt der i hvert fall. Så dette er også en sånn nostalgi som er tatt opp igjen, for det er jo ikke kritisk, det er mer show... Så burlesk er gøy! Men det har lite med rock`n`roll å gjøre.

(Mann, ca. 40-50 år, del av 70-tallets miljø på Youngstorget)

Gjennom fenomenet burlesk tar altså kvinner mer plass i miljøet i enn tidligere, selv om mange ikke er interessert i å søke en slik karrierevei eller i det hele tatt å klatre i det sosiale hierarkiet. Fenomenet har imidlertid styrket det feminine aspektet innen subkulturen, så for å svare McRobbie og Garber (1975): Ja, jenter er så absolutt til stede i subkulturer.

”Det er mye mer jenter med nå. Jeg tror noe av det som folk liker med rockabilly-kulturen er at du kan se kjempe feminin ut og du kan se kjempe tøff ut, men du er ikke en sånn fjåse-dokke, men du ser litt mer sånn der... med tattoer og sånn der dominante Bettie Page stiler liksom. Og det er kul musikk og alt på en måte tiltrekker jenter i større grad nå. Også er det litt det at du skiller deg ut, men på en positiv måte, og det er det veldig mye av i kulturen da.”

(Kvinne, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

9. Kontinuitet

Det er tydelig at det finnes kontinuitetselementer fra 50-tallets teddy boys og frem til 2000-tallets rockabilly-miljø. Dette ser man på stilen, arbeiderklasseverdiene og gruppeidentiteten. Miljøet har imidlertid blitt influert av det høymoderne samfunn og forbrukskultur, og de kan ikke lenger ansees å være en ungdomssubkultur.

J: Synes du du kan se en kontinuitet i miljøet fra 50-tallet og frem til i dag?

R: Ja, det vil jeg nesten si. Det har nok noe med at stilen er så utpreget på en måte. Menn er menn, kvinner er veldig kvinner, og musikken er fantastisk, det er veldig mye å hente. Det er veldig mange småsjangre innenfor rockabilly også, på en måte. Det er mange rockabillys som liker sånn surf-inspirert musikk, som liker garagerock, de liker svart rytm`n`blues. Altså røttene, bluegrass, blues, country uten at man liksom havner helt utenfor, fordi de er mange linker beslektet til rockabilly.(...) Det blir litt sånn definisjonsbegreper, men man kan nok si at det før het rock`n`roll miljø, mens det i dag heter rockabilly-miljø.”

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

9.1 Historisk

Hele subkulturen begynner uten tvil på 50-tallet, da rock`n`roll utvikles fra country og rytm`n`blues. Elvis satte sving i sin karriere med studioinnspillingen av ”That`s allright, Mama”, parallelt med at rytm`n`blues sakte gikk over i swing-takter og frem til det vi kjenner som rock`n`roll i dag. Miljøet er altså en utvikling i takt med musikkens utvikling - fra 50-tallets teddy boys, til 60 tallets rockers/greasers med motorsykler, til 70-tallets rockabilly-revival og dermed rock`n`roll miljøet på Youngstorget, og til dagens rockabilly-miljø med egne lokaler. Dagens miljø er tydelig influert av både Storbritannia og USA, og spesielt tanker rundt ”den amerikanske drømmen” er sterk. Hallands respondenter henviste til amerikanske verdier og inspirasjoner, noe som også ble assosiert med raggarna på Youngstorget. Miljøet i dag er bevisste på denne holdningen, men reflekterer over ”den amerikanske drømmen” som noe mer nostalgisk – og ikke som noe politisk eller noe de forbinder med USA i dag. Kontinuiteten i miljøet i Oslo synes tydelig fra 70-tallet og frem til i dag, mens den er litt mer uklar fra 50-tallet og frem til 70-tallet. Årsaker til utydigheten kan blant annet være at 60-tallet var mer popmusikkens æra med Beatles enn rock`n`roll

musikk, og at 70-tallet var desto mer tydeligere med sin revival. Overgangen fra 70- og 80-tallets rocker-miljø til 90-tallets rockabilly-miljø kommer til syne gjennom bruk av eget klubblokale i stedet for Youngstorget og rockeklubbene, og dermed også en atskillelse av rocker-miljøet og amcar-miljøene. Fra 90-tallet til 2000-tallet tydeliggjøres kontinuiteten gjennom generasjonsskiftet innad i miljøet, samt en sterk økning av interesse. Miljøet var nede i en liten bølgedal på 90-tallet, men fikk altså en sterk oppsving med inntaket av nye medlemmer på 2000-tallet som engasjerte seg sterkt for arrangementer, festivaler og konserter for å bringe ”rockabilly ut til folket”. Neste tiår kan mulig kjennetegnes av en økning i kvinnelige medlemmer og kanskje en mer feminin side av miljøet?

9.2 Kvinner og utdanning

Brake (1985) mener altså at jenter i subkulturer deltok blant annet for å få en anledning til å komme seg ut blant folk og som en anledning til å pynte seg. Stil og klær er tydelig viktig i miljøet, og mange, både kvinner og menn, bruker nok fremdeles subkulturen – i hvert fall i oppmøte på selve klubben – som en anledning til å kle seg opp litt ekstra. Brakes forklaring er imidlertid temmelig enkel, mange av kvinnene deltar på lik linje som menn, der det handler om like interesser innen musikk og et ønske om en gruppetilhørighet – men innenfor et litt annerledes samfunn enn storsamfunnet. Brake mener også at jenter kun kommer inn gjennom kjærestene sine, og miljøet selv gjør også et skille her. Halland (1975) har ingen kvinnelige informanter, og gjør dermed samme feil som mange av Birmingham-forskerne. Han mener, som Brake, at kvinner får adgang til miljøet gjennom kjærestene, og ser ikke kvinner som godkjente medlemmer. I dag er ikke denne holdningen like sterk, men det finnes likevel fremdeles elementer av en slik holdning. Kvinner blir ikke godtatt like lett som menn, og flere anser de som i undertall i subkultur-bildet. Min My Space oversikt viser imidlertid at det finnes mange kvinner som er interesserte, og de er til og med i overtall i dette forumet. Graden av deltakelse er imidlertid lavere for kvinner, og det virker som om kvinner tenderer til å rett og slett være mindre interessert i å bli for involvert – samtidig som de heller ikke har adgang til for stor innlemmelse.

Halland (1975) peker på et ”overraskende høyt utdanningsnivå”, men mener dette ikke er representativt for 50-årenes rockere uten å begrunne dette noe videre. Mine informanter mener 70-tallets subkulturmedlemmer også hovedsakelig er arbeiderklasse, og at dette også

stemmer for i dag. Min My Space oversikt viser imidlertid også et høyt utdanningsnivå, selv om mine informanter mener den generelle rockabillyen har et arbeiderklassesyrke. Dette kan henge sammen med at de som oppholder seg mest på selve klubben, og er mest profilerte i subkulturen, har en sterk arbeiderklasseidentitet – akkurat som disse også tenderer til å være menn. De mer perifere medlemmene er mulig kvinner med høyere utdannelse, og disse synes kanskje bedre i et slikt nettforum enn i subkulturens mer profilerte, indre kjerne.

9.3 Arbeiderklassekultur

Halland (1975) henviser til at hans respondenter var fra et arbeidermiljø, og at de fremhevet arbeiderklasseverdier. En slik arbeiderklassekultur har dermed fulgt miljøet fra teddy boys og frem til i dag. Teddy boys ble imidlertid ofte assosiert med rasisme og kriminalitet, og mange gjør kanskje slike assosiasjoner med dagens miljø også. Rykter spiller ofte inn på slike antakelser, og subkulturer faller derfor innenfor visse rammer utenforstående har av grupperinger de ikke forstår. Vi vet ikke om teddy boys hadde mer kriminelle tendenser enn andre tenåringer, men slike rykter om rockabilly-miljøet i dag ser ut til i stor grad å være feilaktige.

93,1 % oppga i My Space oversikten at de har hvit hudfarge, og dette stemmer bra med det man kan observere i miljøet. Ved spørsmål angående et slikt overtall ble det aldri ytret negative eller rasistiske holdninger mot personer med ikke-hvit hudfarge, og den generelle tendensen var at musikken ofte engasjerer flere hvite, og at det ikke lå noen politisk agenda bak. Hallands (1975) informanter, som alle har hvit hudfarge, sier det var lite kriminalitet med unntak av fylleslagsmål, og det samme hørte jeg fra mine informanter. Det foregår nok barslagsmål og en del fyllerør – som hos mange andre grupperinger eller utesteder, men kriminell virksomhet og bruk av narkotika har lite å gjøre med rockabilly-miljøet. En rocker fra 70-tallets Youngstorget reflekterer over miljøet:

”Det var vel egentlig et ungdomsopprør, ikke sant. Og det henger jo med hele tiden. Også fikk vi jo bank hvis vi røyka tjall, ikke sant.”

(Mann, ca. 40-50 år, del av 70-tallets miljø på Youngstorget)

Det samme gjør en rockabilly i den yngre generasjonen:

R:Jaja, folk har vel forskjellige oppfatninger om alt. Selve rocke-miljøet har jo mange ulike utgreininger det også, og folk kan jo assosiere oss med andre. Noen prøver å være annerledes ved å brenne ned kirker eller ta narkotika... Og rockabillys er i hvert fall ikke kriminelle, selv om mange tror dette er et trekk ved det å være en subkultur. Og vi driver i hvert fall ikke med dop! Det er helt uaktuelt.

J:Ja, det har jeg hørt noe om...

R:Det er gjennomgående i hele miljøet, til og med hasj er helt uaktuelt.

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

Å gjøre krav på territorielt rom er også et tydelig element i rockabilly-miljøet. De har en sterk tilhørighet i sentrum og østkanten av Oslo, og de er også tydelige på at det er der de hører hjemme – i arbeiderklassekulturens strøk.

9.4 Stil

Kontinuiteten innen miljøets bruk av stil er noe av det tydeligste ved subkulturen.

Subkulturens stil i dag tar altså utgangspunkt i 60-tallets rockers eller greasers stil – med fettsleik, skinnjakke og oppbrettede olabukser for mennene, og 50- og 60-talls inspirerte kjoler, høye liv og tilhørende pynt for kvinnene. Ulike temaer blandes her inn og skaper den distinkte subkultur-stilen som her er skissert.

Teddy boys startet altså stilen, med omgjøringen av sossens dresser til jakker man kaller drapes og såkalte drainpipes, altså tettsittende dressbukser. I et historisk perspektiv kan man si at teddy boys ble etterfulgt av rockers, med mods og hippies som motkulturer. Mods henga seg mer til Beatles, popmusikk og mote, mens hippiene fremelsket kassegitarer, slengbukser og langt hår. Teddy boys ble til rockers og skiftet ut drapes med skinnjakke på 60-tallet, og med Stray Cats sent på 70-tallet kom rockabillys virkelig frem som subkultur. Punk-kulturen ble også stor i denne perioden, og gjennom en felles opprørfølelse hadde punken og rockabillys flere av verdiene til felles. 80-tallets hip hop og 90-tallets house-musikk er for det meste hatet av rockabillys, og har ført til at de enda mer hardnakket har holdt på sin egen stil. I dag blander man rockabilly-musikk med andre musikalske influenser, som ska, surf, western, meksikansk og swing, og dette setter dermed også preg på selve stilen.

9.5 Bil

Fra 50-tallet til i dag finnes det også et annet tydelig og meget godt bevart element, og dette er ønsket om å eie en bil. På 50-tallet var det imidlertid vanligst med motorsykler på Youngstorget, men det fantes noen få biler. På sent 70-tallets Youngstorget var biler langt mer vanlig.



"Hot Rod"

(<http://bringatrailer.com>)

R: Jeg synes det er kjempe gøy at det miljøet her er i live, jeg sier ikke noe annet, men jeg synes det er noe annet enn da jeg vokste opp. Men det er ikke noe enten eller her, det flyter over i hverandre. Men sånn som med bil er det mye dyrere å ha i dag, man har ikke råd nå. På slutten av 70-tallet kunne du nesten få en gammel amerikaner kastet etter deg. Og hvis den skulle være fin så kosta det ikke mye å fikse på den.

J: Ja, det er viktig å ha en fin en?

R: I dag så er det det! Da var det ikke sånn, den kunne gjerne være mest mulig rølpa, med morkne seter og eksosrør som slang og hang. Men da spilte det ikke så mye rolle bare du hadde ei ølflaske... Sånn er det ikke lenger.

(Mann, ca. 40-50 år, del av 70-tallets miljø på Youngstorget)

På sent 70-tallets Youngstorget var ikke selve utseende på bilen særlig nøye – poenget var at man eide en. Disse ble brukt til å råne rundt i sentrum eller på utflukter med, og var som regel fylt av ungdommer som drakk alkohol. 70-talls miljøets biler hadde dermed en annen funksjon i forhold til for 2000-tallets miljø. Den var mye mer et statussymbol enn den er i dag, og dette hadde naturligvis med at miljøet faktisk omhandlet rundt bilene på Youngstorget.

”Det var amerikansk bil og rock`n`roll og mye øl. Og på den tiden så dansa vi faktisk swing mellom bilene. Men som i dag når man går på konsert, så er det ikke ment at man skal danse. Hvis du går på klubb i dag, på rocke-konsert eller rockabilly-konsert, så er det ikke lagt opp til at folk skal kunne danse. Men sånn som det var før, før det var band på scenen, så var det dansegulv mellom høytalerne. Og de som dansa de dansa de, og resten de satt eller sto rundt i lokalet. Så da var dansen mer viktig. Så det band-greiene har jo hatt en bakside også, for dansen har blitt borte, fra det elementet som rockabilly-musikken er. Skillet går når platespilleren ble parkert til fordel for live-band på scenen. Og det ble en svær klump med folk foran scenen. Så dansen har egentlig kommet veldig i bakleksa i forhold til det som var på 70-tallet.”

(Mann, ca. 40-50 år, del av 70-tallets miljø på Youngstorget)

”Det er et bilmiljø. Senka bil med stor motor liksom, det er veldig, veldig ny-retro. For det var jo ikke sånn på 50-tallet. Der kan du nok skille folk og generasjoner bare med hvilken type bil man har tror jeg. Liker du de mer originale eller liker du mer ”hotrod”?”

(Mann, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

10. Rockabilly - mote eller motstand?

10.1 Mote og identitet

Schulz (1998) mener altså at subkulturmedlemmer føler en sterk tilhørighet nettopp gjennom mote. Det er imidlertid musikkinteressen som, ideelt sett, skaper det største samholdet i rockabilly-miljøet, og stilen kommer som et neste steg for de som gjerne synlig vil være en del av nettopp denne gruppen. Gruppesolidariteten øker dermed gjennom nettopp moten.

”En ting som har vært evig gjennomgående er den evige diskusjonen om at man må se ut som en rocker for å være en ekte rocker. Elementene som går igjen da og nå går på utseende og musikkunnskap. For den diskusjonen vet jeg eksisterte da jeg kom inn, og den vet jeg e er venner med alle, synes det er mer uniforme utseender nå enn da jeg kom inn, for eksempel jentenes hårfarger var mye mer forskjellig, og jeg tror heller ikke at det var like mange av gutta som farga håret sitt i riktig farge for å si det sånn.”

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

Subkulturmedlemmenes valg av stil er derfor viktig i skapelsen av deres selvidentitet, så vel som gruppeidentitet. Jo mer en kjører stilen, jo lettere er det å klatre i det sosiale hierarkiet. Jo høyere man kommer i hierarkiet, jo sterkere er gruppesolidariteten:

”Jeg tror den gruppefølelsen er ganske påtagelig i miljøet. Det er helt klart utrolig viktig å føle at man er en del av noe. Man assosieres ikke i det hele tatt med å være vestkant, du er arbeiderklasse.”

(Mann, ca. 40-50 år, perifer i miljøet)

Man konstruerer sin identitet ved å skille seg selv fra andre. Å erfare ulikhet og forskjeller er viktig for å kunne se sin egenart og seg selv kulturelt, sosialt og personlig. Kollektiv identitet skapes på samme måte ved at en gruppe definerer seg selv som ulik fra andre grupper, og en kollektiv identitet vil fremstå som enhetlig (Heggen, Myklebust, Øia 2001). Rockabilly-miljøets kontrast til den generelle befolkningen i Oslo er da også ganske tydelig i forhold til deres ytre utseende og valg av livsstil, noe som igjen skaper en kollektiv samfølelse.

”Jeg tror at de som er skikkelig, skikkelig engasjerte synes at samholdet er kjempe bra, mens for folk som er der litt sporadisk da... Jeg ser på det som en stor klassefest der man ikke er venner med alle, men du er venner med alle...”

(Kvinne, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

I forskning rundt det moderne foreligger en generell oppfatning om at individet i større grad blir et handlende subjekt. Den økende graden av individualisering i det generelle samfunn, og kritikk mot dette, fremheves av mine informanter som grunner for deltakelse i miljøet. Nettopp å være en del av en gruppe likesinnede er viktig for mange i miljøet, og den spektakulære stilen og den litt annerledes musikken skaper en ”oss” og ”dem” holdning mot resten av samfunnet. Mange uttrykker en følelse av at man i miljøet kan ”være seg selv”, og flere bruker også dette som en begrunnelse for hvorfor de hadde valgt å involvere seg i miljøet i det hele tatt.

“(...) har blitt et naturlig tilholdssted sånn de seinere åra for det er så trivelig der, og du kan komme stort sett og være sånn som du vil. Du kan treffe alt fra lavpanna til jævla interessante folk der da.”

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

“(...)Dit kan man komme om man er cowboy eller om du er rockabilly, eller om du er mods eller om du bare synes det er kult.”

(Mann, ca. 40-50 år, perifer i miljøet)

Widdicombe og Wooffitt (1995) mener det gjennom kampen for autentisitet er en spenning mellom individuell og kollektiv identitet hos mange subkulturmedlemmer. ”In particular we have considered the way in which issues of authenticity are made relevant in accounting for one`s emergent identity as a member of a subculture” (Widdicombe og Wooffitt 1995:157). Dette synes også klart i denne subkulturen. Det er en konstant kamp om å bevare egen selv-identitet, men samtidig også passe inn i rammene til subkulturen. Man skal ikke være for ulik, men man skal heller ikke være for lik, da blir de bare ”kopier av kopier av kopier”. Løsningen kan imidlertid være å bidra med noe nytt og spennende for miljøet, det være seg musikkmessig, arrangementer eller innen driften av klubben.

J: Tror du det er andre grunner enn felles musikkinteresse til at folk søker seg til dette miljøet?

R: Det er vel litt den der jakten på... jeg veit ikke om det kanskje også er evig ungdom, men mer det at du har lov til å ha en identitet fordi om du blir ... ja, om du er tenåring eller om du er voksen eller hva faen du er liksom.

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

R: Det jeg synes er så herlig og fint med hele greia er den tilhørigheten i et miljø liksom. At bare Oi, her er det herlig! Her bør jeg ikke... bare være med venner og... Men det irriterer meg litt at folk på gata, selv om jeg har funnet min egen identitet, at folk på gata glor når jeg... Men når vi er mange, så kan det være litt gøy. Da blir det litt sånn oss mot de liksom. Det er jo normalt da med et ønske om å bli gjenkjent og godkjent på en måte da uten at man har vært flink på jobben liksom. Man vil jo være en del av noe. Det er jo ikke akkurat noe jeg går rundt og tenker på, men det er jo sånn.

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

R: Altså mitt utgangspunkt var at jeg var lei av å gå på byen, fordi det ikke var den musikken som falt mest i smak hos meg, og fordi at utestedene bare er fulle av mennesker som ikke kjenner hverandre. Og det er nettopp det jeg savna når jeg gikk på byen da. Herregud, så koselig det er når 50 mennesker kjenner hverandre, av 100 eller noe. Og det var selvfølgelig bare helt fantastisk for min del å oppdage at det ikke bare var jeg og folk på 60 som likte musikken.

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

Mange av subkulturens medlemmer uttrykte et slikt ønske om tilhørighet, og flere mente også at tilhørigheten i Oslos miljø var svært sterk. Denne oss mot dem mentaliteten er da også vanlig i subkulturer, og den synes ganske sterkt i rockabilly-miljøets innerste kjerne. Den gjør også gruppesolidariteten sterkere, da selve klubben faktisk er en undergrunnsklubb. Dette innebærer selvfølgelig at klubben ikke er ment for alle og enhver, og det er dermed begrenset adgang. Klubben er også til dels skjult, slik at man må kjenne noen for å få vite hvor den ligger til. Disse elementene i seg selv skaper samhold, da man må ha fått en ”invitasjon” av noen for i det hele tatt å finne frem. Bare ved å møte opp på klubben har man derfor trådt et skritt nærmere inn i gruppen, og å ha en slik ”hemmelighet” sammen gjør at folk begynner å føle en viss gruppetilhørighet.

”Det er jo ganske vanskelig å komme inn i miljøet i klubben hvis man ikke vet om det, og de ønsker heller ikke at alle skal vite om det – eller vi – ønsker heller ikke å bli funnet da. Det er vel litt det at det er en klubb for folk som liker den musikken. Det er liksom ikke et sted for hele verden. Men vi har ikke noe imot alle andre som kommer inn, det er ingen agenda i seg selv.”

(Kvinne, ca. 30-40 år, indre kjerne)

”Jeg tror det er veldig viktig at man har et sted å dra. Det er viktigere å dra på en rockabilly-konsert enn det er å dra på en vanlig konsert, spesielt fordi det er mye mindre og fordi klubben er et litt annerledes sted å dra på, og det er litt mer privat da, det er ikke alle som vet om det og... Så jeg tror nok det har mye å si for rockabilly-miljøet generelt da, for ellers så ville det vært mer sporadisk enn det er.”

(Mann, ca. 20-30 år, perifer i miljøet)

10.1.1 Selvrefleksivitet

Et element som ble tydelig i løpet av intervjuene var dessuten deres store bevissthet og refleksjon rundt valg av identitet. Subjektet er altså tydelig handlende, og ikke et passivt produkt av dagens struktur og kultur. Giddens (Krange og Øia 2005) mener at en slik refleksivitet rundt handlingsvalg utspringer fra en form for strukturell tvang; ”en kraft som fører til at refleksiviteten retter seg ikke bare utover mot individenes omverden og de alternativene som finnes der, men også innover – mot egen person. I det senmoderne samfunnet har folk et tilsvarende refleksivt forhold til seg selv. Folk som lever i denne æraen, er *selvrefleksive*” (Krange og Øia 2005:108-109). Bevisstheten rundt deltakelse er jo også tydelig til stede da denne subkulturen er ganske spektakulær og ulik den generelle ”mannen i gata”.

10.1.2 Bricolage – Hebdige fremdeles anvendbar?

Hebdige (1979) mener altså at stil er en form for intensjonell kommunikasjon, og hevder at subkulturer fra arbeiderklassen bruker sin stil som motstand mot massekulturen eller foreldrenes kultur. Bricolage – i Hebdiges (1979) forstand – som kulturell stil, er et hovedelement i dagens rockabilly-kultur. Dette innebærer altså at man blander og mikser stiler innen for eksempel arkitektur, musikk og mote – fra ulike geografiske steder og tidsepoker. Det handler også om estetikk og selvrefleksivitet, med uklare grenser for kjønn, stil og historie. De spektakulære miljøene er nå ikke lenger en klar fritidsgeskjeft for medlemmene, men noe de ønsker skal være noe hverdagslig (Barker 2008).

Hebdige så subkulturer som både arbeiderklasse- og konsumkulturer, og rockabilly-miljøet kan nok beskrives slik. Hebdige leste klesstilen som et uttrykk for motstand, og det har også jeg gjort i min analyse. Rockabilly-miljøet er et godt eksempel på høymoderne kultur, med sine inspirasjoner – også innefor kontinuiteten – fra ulike land i tillegg til ulike tider. Miljøet har dessuten en tydelig bevisst nostalgi, som viser at de er influert av det høymoderne, refleksive samfunnet. De har gjort stilen til noe hverdagslig for seg selv, og de bruker den definitivt som intensjonell kommunikasjon. Miljøet ser ut til å også reflektere over dette selv, og også å være takknemlige for den muligheten en 50-årig utvikling innen stil faktisk gir:

”Altså i dag kan vi sitte å se på hele 50-tallet nede på bordet og plukke ut de mest kule tinga vi veit. For 30 år siden visste de ikke om alle de tinga som finnes i dag, ikke sant.”

(Mann, ca. 43 år, indre kjerne)

Dette viser at de har en avstand til sin historie som gjør det mulig å velge ut de stilelementene og den identiteten de helst vil ha. De tar ut ulike temaer, som hawaii, meksikansk, western, surf og ska, og setter alle disse inn i en allerede tilstedeværende 60-talls stil – og kaller det rockabilly.

”Oslo-rockerne har på en måte gått vekk fra teddy boys-stilen til å dreie litt mot rockabilly. Ja, så blanda vi inn litt rockers, som jo er litt mer sånn skinnjakke og motorsykel, ja, sånn rocke med skinnjakke. Det er mer en blanding da.”

(Mann, ca. 40-50 år, indre kjerne)

Hebdiges teori om bricolage kan derfor ikke sies å være utdatert, men derimot fremdeles å være meget anvendbar.

10.2 Mote og motstand

Schulz (1998) mener altså at grunnen til at unge mennesker velger å aktivisere seg i subkulturer, er at slike kulturer kan tilby en identitet utenfor ens klasseposisjon og yrkesstatus, samtidig som de bringer et element av spenning ved det å være annerledes inn i hverdagslivet. Dette ser ut til å være sant også for mange av rockabilly-miljøets medlemmer, og de som tar denne identiteten fullstendig innover seg er også de som søker å klatre til topps i hierarkiet. Noen i rockabilly-miljøet reflekterer tydelig over den motstanden en slik subkultur kan representere overfor det generelle samfunnets normer og regler, og at miljøet tilbyr en alternativ livsstil. Kvinner kan dessuten bruke ”annerledeshet” i form av burlesk for å øke sin sosiale status, og dermed som et medium til makt. Dette er en dobbelt ”annerledeshet” da de er annerledes enn storsamfunnet, men også skiller seg ut innen sin egen subkultur. Dette kan derfor også sees som en dobbel motstand – motstand mot den generelle subkulturen, og motstand mot kvinnenes rolle innen subkulturen. Noen av trekkene som kan klassifiseres som motstand hos rockabilly-miljøet har også likhetstrekk med de Willis (1977) skisserer hos ”the lads”. Miljøet er noe i opposisjon til autoriteter gjennom sin

bortgjemte undergrunnsklubb, overfor samfunnets normer og verdier gjennom sin subkulturens spektakulære stil, og gjennom egne normer og regler innad i miljøet.

“Det er sykt at man kanskje ikke får en jobb før man tar på seg en skjorte. Ikke faen! Og det mener jeg! Det er noe som står nært for meg. Jeg gidder ikke være en etablert normal for å oppnå de materielle goder som folk mener jeg bør ha. Og jeg irriterer meg jævlig over at det er sånne rammer som skal puttes på meg. Det er helt greit for andre. Ta den der høyskolegreia for eksempel, der er det liksom bare karriere som er hele greia.”

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

I rockabilly-miljøet ser mote og motstand derfor ut til å være sammenlinket, i likhet med Simmels teori (Schulz 1998) om at mote representerer en balansegang mellom ens individuelle særpreg, mens man samtidig tilpasser seg innen et kollektiv. Mote ansees som et individuelt valg, og i rockabilly-miljøet er dette et meget bevisst valg da stilen er så spektakulær som den er. Den spektakulære moten er altså et identitetsgrunnlag, men samtidig en motstand i seg selv. Man velger å være ”utenfor boksen”, og flere har derfor et romantisert bilde rundt det å leve annerledes enn det dominerende samfunnet.



Rockabilly (www.flickr.com)

Flere nevner også at en grunn for medlemskap i subkulturen er at man kan være seg selv, og forteller at de hørte på musikken, og kanskje også hadde stilen, lenge før de aktivt ble med i

miljøet. De så det som frigjørende å bli medlem av miljøet da de kunne være sammen med likesinnede, og bare ha det hyggelig uten å måtte forklare sin valgte stil og levemåte. Det er i dagens samfunn snakk om en større grad av valg av identitet, i motsetning til de mer strukturelle og kulturelle føringer identiteten ble underlagt på 50-, 60- og 70-tallet. Man er ikke like forventet å fylle den rollen samfunnet gir en, men man har større muligheter til å skape sin egen rolle – sin egen identitet. Motstand sees her tydelig gjennom generasjonsskillet innad i miljøet ved at flere aktivt velger bort sin klasseposisjon, og heller velger sin identitet ved å søke innpass i den arbeiderklassekulturen som denne subkulturen representerer. De romantiserer arbeiderklassekulturen på lik linje som motstandselementet romantiseres – og nettopp det å opphøye arbeiderklassekultur er en motstand mot retningen samfunnet i dag ser ut til å dreie mot; ”utdanningssamfunnet”. Denne opphøyelsen er derfor årsaken til at det gir mer status å *være* fra arbeiderklassekultur, enn det er å *velge* å tilhøre en arbeiderklassekultur.

Tiltrekning til rockabilly-miljøet handler dermed om hvilken type identitetsprosjekt man velger å begi seg inn på. Ens identitet kan bestå av elementer som er opptatt av både en spesifikk stil - en mote - men også en motstand til samfunnets normer og regler. Og det er nettopp dette som tiltrekker personer mot rockabilly-miljøet – mote og motstand:

J: Hvorfor blir man med i en subkultur som rockabilly-miljøet?

R: Jakten på evig ungdom kanskje, haha. For meg er det meningsløst at livet ditt skal bli kjedelig og forutsigbart fordi man skal følge et lagt opp løp. Det er ingen politisk agenda der, det handler mer om identitet kanskje. Og at jeg har vilje til å gjøre annerledes enn det som forventes av meg.

(Mann, ca. 20-30 år, indre kjerne)

Kildeliste

Album, Dag: *Nære fremmede*. 1996. Oslo: Tano.

Barker, Chris: *Cultural Studies. Theory and Practice*. 2008. 3. utgave. London: Sage Publicatons Ltd.

Becker, Howard S: *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. 1963. New York: The Free Press. A Divison of Macmillan Publishing Co., Inc.

Brake, Michael: *Comparative youth culture. The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. 1985. London, Boston, Melbourne og Henley: Routledge & Kegan Paul.

Clarke, John: *Style*. I Hall, Stuart (red) og Jefferson, Tony (red): *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. 1976. London : Hutchinson.

Clarke, John, Hall, Stuart, Jefferson, Tony og Roberts Brian: *Subcultures, cultures and class: A theoretical overview*. I Hall, Stuart (red) og Jefferson, Tony (red): *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. 1976. London : Hutchinson.

Cohen, Phil: *Subcultural conflict and working-class community*. 1972. I Gelder, Ken (red) og Thornton, Sarah (red): *The Subcultures Reader*. 2005. 2. utgave. London og New York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Creswell, John W.: *Qualitative inquiry and research design. Choosing among five approaches*. 2007. 2. utgave. Thousand Oaks, California: Sage Publications, Inc.

Fangen, Katrine: *Deltagende observasjon*. 2004. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS.

Fyvel, T.R.: *Fashion and revolt*. 1963. I Gelder, Ken (red) og Thornton, Sarah (red): *The Subcultures Reader*. 2005. 2. utgave. London og New York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Gelder, Ken: *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*. 2007. London: Routledge.

Graue, Elizabeth M. og Walsh, Daniel J.: *Studying children in context: theories, methods and ethics*. 1998. Thousand Oaks, California: Sage Publications, Inc.

Halland, Rune: *Femti-tallets rockere og deres kultur i Norge*. 1975. Universitetet i Oslo: Institutt for sosiologi.

Hammersley, Martyn og Atkinson, Paul: *Feltmetodikk. Grunnlaget for feltarbeid og feltforskning*. 2004. 3. opplag. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Hebdige, Dick: *Subculture. The meaning of style*. 1979. London og New York: Routledge.

Hebdige, Dick: *The meaning of mod*. I Hall, Stuart (red) og Jefferson, Tony (red): *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. 1976. London : Hutchinson.

Heggen, Kåre, Myklebust, Jon Olav og Øia, Tormod (red.): *Ungdom. I spenninga mellom det lokale og det globale*. 2001. Oslo: Det Norske Samlaget.

Jefferson, Tony: *Cultural responses of the Ted: The defence of space and status*. I Hall, Stuart (red) og Jefferson, Tony (red): *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. 1976. London : Hutchinson.

Korsnes, Olav, Andersen, Heine og Brante, Thomas (red.): *Sosiologisk leksikon*. 2001. 2. opplag. Oslo: Universitetsforlaget.

Krange, Olve og Øia, Tormod: *Den nye moderniteten. Ungdom, individualisering, identitet og mening*. 2005. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

McRobbie, Angela og Garber, Jenny: *Girls and Subcultures*. 1975. I Gelder, Ken (red) og Thornton, Sarah (red): *The Subcultures Reader*. 2005. 2. utgave. London og New York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Morrison, Craig: *Go Cat Go! Rockabilly Music and Its Makers*. 1996. Urbana og Chicago: Illinois Press.

Mühleisen, Wencke: *Burlesk og feminisme*. I Klassekampen 18.08.2008. Klassekampen AS.

Musikkavisen Backstage 02-2006. URL: http://www.musikkavisen-backstage.com/artikler/02_06/oslo_nikki_spencer.pdf (lest 06.10.2007)

Poore, Billy: *Rockabilly. A forty-year journey*. 1998. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Sandberg, Sveinung og Pedersen, Willy: *Gatekapital*. 2006. Oslo: Universitetsforlaget.

Schulz, Susanne: *The function of fashion and style in the formation of self-help and group identity in youth subcultures with particular reference to the teddy boys*. 1998. University of Manchester.

Silverman, David: *Interpreting qualitative data*. 2006. 3. utgave. London: Sage Publications, Ltd.

Skogen, Ketil: *Friluftsliv som seismograf for sosial endring: Jegere og snowboardere i det senmoderne*. 2001. I Heggen, Kåre, Myklebust, Jon Olav og Øia, Tormod (red.): *Ungdom. I spenninga mellom det lokale og det globale*. 2001. Oslo: Det Norske Samlaget.

Solberg, Jon: *Brian Setzer. En studie i genre og stil*. 2002. Trondheim: Norsk Teknisk-Naturvitenskapelig Universitet, Musikkvitenskapelig Institutt.

Thornton, Sarah: *The social logic of subcultural capital*. 1995. I Gelder, Ken (red) og Thornton, Sarah (red): *The Subcultures Reader*. 2005. 2. utgave. London og New York: Routledge. Taylor & Francis Group.

Turner, Bryan S. (red.): *The Cambridge Dictionary of Sociology*. 2006. Cambridge: Cambridge University Press.

Peronius, Olof: *Ren rå rockabilly*. I *Verdens Gang: VG HELG*. 20.10.2007. Oslo: Schibsted Trykk AS.

Widdicombe, Sue og Wooffitt, Robine: *The Language of Youth Subcultures. Social identity in action*. 1995. New York: Harvester Wheatsheaf.

Widerberg, Karin: *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt – en alternativ lærebok*. 2001. Oslo: Universitetsforlaget.

Willis, Paul E.: *Learning to labour. How working class kids get working class jobs*. 1977. Farnborough : Saxon House.

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Antall ord i denne oppgaven er 34 960.