



# Resirkulerte myter

Autentisitet, musikkritikk og the White Stripes

av Ole-Morten Vestby

Masteroppgave i Musikkvitenskap  
Institutt for Musikkvitenskap  
Humanistisk Fakultet  
Universitetet i Oslo  
15. august 2008



# Forord

---

Denne masteroppgaven markerer avslutningen av seks år høyere utdanning, og 18 år skolegang totalt. Den er i høy grad et produkt av min musikkinteresse og mitt musikksyn; av min utdanning og erfaring i musikk, og av de samlede inntrykk og lærdommer fra kunst, kultur og mennesker på min vei. Slik sett er det mange som har en finger med i resultatet:

Familien min, musikk lærerne på de ulike skoletrinn, instrumentallærerne mine, skolekamerater, medstudenter, forelesere, tidligere og nåværende musikalske samarbeidspartnere, bandkolleger, lærerkolleger og journalistkolleger er blant de som har influert og inspirert meg. Navnene er for mange til å nevne her, men jeg vil uttrykke en ydmyk takk til dere alle. Bidragene er behørig notert og høyt verdsatt.

Jeg vil takke min hovedveileder, førsteamanuensis Odd Skårberg for å hjelpe meg å finne retning på oppgaven, for å la meg dra nytte av hans faglige ekspertise, for å inspirere meg med sin entusiasme, og for å føre prosjektet stødig i havn sammen med meg under en svært hektisk innspurt.

Jeg retter også en takk til universitetslektor Hans Thorvald Zeiner-Henriksen for veiledning i forarbeidet til oppgaven, og til populærmusikkforsker Anne Danielsen og professor Stan Hawkins ved IMV for nyttige innspill og gode litteraturtips underveis.

Jeg er en stor takk skyldig til Trine Elisabeth Skaug og Hans Pareliussen for innsatsen i den siste delen av skriveprosessen, med både iherdig korrekturlesning og innspill til teksten.

Jeg vil også takke mine medstudenter ved Institutt for Musikkvitenskap og Norges Musikkhøgskole – og spesielt Asbjørn, Bendik, Hans, Kristian og Ulf – for en fin studietid både faglig og sosialt, for de mange lærerike diskusjoner om musikk vi har hatt, for konsertopplevelser, jamming, hytteturer og samhold siden grunnfag i musikkvitenskap 2002.

Til sist vil jeg takke kjæresten og samboeren min, Trine Elisabeth, for at hun alltid har stor tro på meg og støtter meg i mine prosjekter, men mest av alt for at hun deler sin lidenskap for livet og musikken med meg: Det er det som motiverer og inspirerer meg aller mest.

– Ole-Morten

# Innholdsfortegnelse

---

<b>FORORD .....</b>	<b>1</b>
<b>INNHOLDSFORTEGNELSE.....</b>	<b>2</b>
<b>KAPITTEL 1: INTRODUKSJON.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 INNLEDNING.....</b>	<b>6</b>
1.1.1 PROLOG .....	6
1.1.2 INTENSJON, PROBLEMSTILLING OG KILDEMATERIALE.....	6
1.1.3 DISPOSISJON .....	7
<b>1.2 BAKGRUNN.....</b>	<b>8</b>
1.2.1 MOTIVASJON .....	8
1.2.2 KORT PRESENTASJON AV BEGREPET AUTENTISITET .....	9
1.2.3 KORT PRESENTASJON AV THE WHITE STRIPES .....	10
1.2.4 UTVIKLING AV PROSJEKTET.....	11
1.2.5 DRØFTING AV PROBLEMSTILLINGEN.....	12
<b>1.3 AKADEMISK TILNÆRMING OG LITTERATUR.....</b>	<b>13</b>
1.3.1 VITENSKAPELIG INNFALLSVINKEL.....	13
1.3.2 HERMENEUTIKK .....	13
1.3.3 POPULÆRMUSIKKFORSKNING .....	14
1.3.4 FORSKNING PÅ AUTENTISITET .....	17
<b>1.4 ANVENDT TEORI .....</b>	<b>20</b>
1.4.1 FÅ GENERELLE TEORIER .....	20
1.4.2 TRE ANALYSEMODELLER.....	20
1.4.2.1 Grossberg: Autentisitet langs sjangerlinjene.....	20
1.4.2.2 Keightley: romantisk og modernistisk autentisitet .....	21
1.4.2.3 Moore: Første, andre og tredje person autentisitet .....	22
1.4.3 AUTENTISK PROFIL .....	22
1.4.5 ØVRIG TEORI .....	23
1.4.5.1 Semiotikk.....	23
1.4.5.2 Diskursanalyse og sosiologisk kulturkritikk.....	24
1.4.5.3 Sosiologisk kulturkritikk.....	25
<b>1.5 METODE.....</b>	<b>26</b>
1.5.1 METODISK STÅSTED .....	26
1.5.2 ARBEIDSSTRATEGI.....	27
1.5.3 MATERIALE .....	27
<b>KAPITTEL 2: NOSTALGI.....</b>	<b>29</b>
<b>2.1 RØTTER OG MYTER.....</b>	<b>30</b>
2.1.1 THE WHITE STRIPES' PROFIL OG KJENNETEGN .....	30
2.1.2 BETYDNINGEN AV RØTTER .....	31
2.1.3 INSPIRASJON FRA KLASSISK BLUES .....	32
2.1.4 PLAGIAT ELLER TRADISJON?.....	33
2.1.5 BLACKNESS OG MYTEN OM DET PRIMITIVE.....	35
2.1.6 SKEPSIS TIL NYTELSE.....	39
<b>2.2 BRUK AV BLUES .....</b>	<b>40</b>
2.2.1 BLUESBAND ELLER ROCKEBAND?.....	40
2.2.2 SÆRTREKK VED BLUES .....	41
2.2.3 BLUESINNSLAG I WHITE STRIPES-LÅTER .....	42

2.2.4 JACK WHITE OG BLUCESSKJEMAET .....	44
2.2.5 COUNTRY, TIN PAN ALLEY OG SHOWTUNES.....	46
2.2.6 NAME-DROPPING: COVERLÅTER OG DEDISERINGER .....	47
<b>2.3 TEMATIKK .....</b>	<b>50</b>
2.3.1 SENTRALE TEMAER.....	50
2.3.2 "DAMEPROBLEMER".....	50
2.3.3 MORAL OG DANNELSE .....	51
2.3.4 SANNHET OG LØGN.....	52
2.3.5 BARNLIG USKYLD.....	54
2.3.6 PÅ JAKT ETTER ET HJEM.....	56
<b>2.4 OPPSUMMERING AV KAPITTELET.....</b>	<b>59</b>
<b>KAPITTEL 3: IDEOLOGI.....</b>	<b>61</b>
<b>3.1 KOMMERSIALISMENS SVØPE.....</b>	<b>62</b>
3.1.1 MOTSTAND MOT KOMMERSIALISME .....	62
3.1.2 ØKONOMI, KONTRAKTER OG INNSPILLINGSKOSTNADER .....	63
3.1.3 SKEPSIS TIL KAPITALISTISKE KONSERN.....	64
3.1.4 KOMMERSIELLE TILBØYELIGHETER.....	65
3.1.5 ROCK OG MARKEDSFØRING .....	67
3.1.6 ER ANTI-KOMMERSIALISME MULIG?.....	68
3.1.7 AUTENTISITET DEFINERES AV MOTSETNINGSPAR.....	68
3.1.8 AUTENTIFISERING AV MUSIKK.....	69
3.1.9 INNRØMMELSER: KOMMERSIALISME.....	71
<b>3.2 FELLESSKAPETS STEMME.....</b>	<b>72</b>
3.2.1 FOLKELIG FELLESSKAP OG JORDNÆRE VERDIER .....	72
3.2.2 SUBKULTURER OG PROTOMARKEDER .....	73
3.2.3 TRANSFORMASJONEN: FRA UNDERGRUNN TIL MAINSTREAM.....	75
3.2.4 "JOLENE".....	78
3.2.5 THE GREAT ROCK'N'ROLL SWINDLE .....	79
3.2.6 PRISEN FOR POPEN .....	80
<b>3.3 KUNSTNERISKE AMBISJONER.....</b>	<b>82</b>
3.3.1 ROCK SOM KUNST.....	82
3.3.2 AUTONOMI OG INSTITUSJONALISERING .....	82
3.3.3 KREATIVITETSKULTEN .....	84
3.3.4 DE STIJL .....	85
3.3.5 KUNSTNERISK SELVOPPFATNING .....	87
3.3.6 INTEGRITET OG AUTENTISITET I KONSERT.....	88
3.3.7 FREMFØRELSESPRAKSIS .....	89
<b>3.4 OPPSUMMERING AV KAPITTELET.....</b>	<b>91</b>
<b>KAPITTEL 4: ESTETIKK.....</b>	<b>93</b>
<b>4.1 SELVPÅLAGTE RESTRIKSJONER.....</b>	<b>94</b>
4.1.1 ESTETIKK OG POPULÆRMUSIKK.....	94
4.1.2 ENKELHET I MUSIKKEN.....	94
4.1.3 GARASJEROCK OG RETROROCK .....	96
4.1.4 LO-FI ESTETIKK .....	97
4.1.5 AMATØRISME .....	100
4.1.6 HAPPY ACCIDENTS – LYKKELIGE ULYKKER .....	102
4.1.7 FRYKT FOR TEKNOLOGI.....	104
4.1.8 DET LILLE ROMMET BLIR STØRRE .....	107
4.1.9 SANNHETENS TIME: "BONE BROKE".....	111

<b>4.2 ESTETISKE UTLØP</b> .....	<b>114</b>
4.2.1 KARAKTERISTISKE KJENNETEGN .....	114
4.2.2 IMAGE .....	114
4.2.3 COVER, VIDEOER OG FILM .....	116
4.2.4 TROMMENE OG RYTMEN .....	117
4.2.5 GITAREN.....	121
4.2.6 VOKALEN .....	123
4.2.7 LÅTSTRUKTUR OG HARMONIKK.....	124
<b>4.3 OPPSUMMERING AV KAPITTELET</b> .....	<b>126</b>
<b>KAPITTEL 5: MUSIKKRITIKK</b> .....	<b>129</b>
<b>5.1 ROCKEJOURNALISTIKK</b> .....	<b>130</b>
5.1.1 PRESSEHÅNDBLING.....	130
5.1.2 UTVIKLING AV ROCKEKRITIKKEN .....	130
5.1.3 ROCKEKRITIKK SOM INSTITUSJON .....	133
5.1.4 MYTER, METAFORER OG MOTSETNINGER .....	134
<b>5.2 DEN NORSKE KRITIKERDEBATTEN</b> .....	<b>136</b>
5.2.1 KRITIKK AV KRITIKKEN .....	136
<b>5.3 OPPSUMMERING AV KAPITTELET</b> .....	<b>141</b>
<b>KAPITTEL 6: AVSLUTNING</b> .....	<b>143</b>
<b>6.1 OPPSUMMERING OG KONKLUSJON</b> .....	<b>144</b>
6.1.1 ET AUTENTISITETSPROSJEKT .....	144
6.1.2 EGENVURDERING AV PROSJEKTET .....	146
<b>6.2 KILDER</b> .....	<b>147</b>
6.2.1 DISKOGRAFI (THE WHITE STRIPES) .....	147
6.2.2 LITTERATUR .....	147
<b>KAPITTEL 7: VEDLEGG</b> .....	<b>155</b>
<b>THE WHITE STRIPES' ALBUMDISKOGRAFI</b> .....	<b>156</b>
<b>SANGTEKSTER</b> .....	<b>158</b>
<b>AUDIO-CD INNHOLDSFORTEGNELSE</b> .....	<b>161</b>

# Introduksjon

---

KAPITTEL

# 1.1 Innledning

---

## 1.1.1 Prolog

14. mai, 2003: The White Stripes entrer scenen på Rockefeller i Oslo. Forventningene er til å ta og føle på. Konserten har vært utsolgt lenge, og salen er nå fylt opp med en blanding av dedikerte fans, nysgjerrige musikkinteresserte, kjente rockeconnaissseurer, Oslos hippeste nye utelivsnyttere, og et usedvanlig stort pressekorps for å være en vanlig konsert på en onsdag kveld. De fleste musikkjournalistene som er til stede er ikke en gang på jobb. Da Meg White setter seg på trommekrakken og Jack White plukker opp gitaren, står de og venter på svaret på det spørsmålet som henger i luften og forener alle i lokalet: Hva handler alt oppstyret om?

Debatten hadde nemlig rast i avisene siden garasjerockbandet ga ut platen *Elephant* en drøy måned tidligere: Er bandet banalt eller genialt? Noen kritikere sammenlignet musikken med ramlende tønner, mens andre mente at albumet oppsummerte essensen av hele rockehistorien på 50 minutter. Det som startet med en enkel polemikk om kvaliteten på musikken til den hypede duoen, gikk over til å bli en prinsipiell verdidebatt innad i den norske kritikerstanden. Krasse merkelapper som ”akademiker-rock” og ”foreldet verdensbilde” haglet mellom ytterposisjonene. Et amerikansk undergrunnsband klarte helt uvitende å skape en het kulturdebatt i Norge. Sentralt i krangelen sto et vanskelig begrep: Autentisitet.

## 1.1.2 Intensjon, problemstilling og kildemateriale

Hvorfor delte The White Stripes de norske kritikerne i to leire? Hvorfor har spørsmål om autentisitet så mye å si i populærmusikken? Og hvorfor blir det så tydelig med akkurat dette bandet? Målet med oppgaven min er å finne svar på disse spørsmålene.

Jeg vil foreta en nærlesing av the White Stripes' forhold til fenomenet autentisitet. Jeg vil ikke gå smalt til verks og plukke fra hverandre ett spesielt album eller analysere virkemidlene i én bestemt video. Jeg vil forsøke å oppspore og problematisere nærværet og bruken av autentisitet i hele bandets virke. Mye ligger klart i dagen – the White Stripes er en yndet referanse blant fans, musikere og kritikere når det gjelder spørsmål om autentisitet. Men hvor dypt stikker det? Hvor viktig er autentisitet for måten vi oppfatter bandet og musikken deres på? Hvor viktig er det for måten bandet oppfatter seg selv og lager musikk på? I hvilken grad benytter bandet autentisitet aktivt, og hvor bevisst og kalkulert er denne bruken? Min hovedproblemstilling oppsummerer alle disse spørsmålene:

*Hvilken rolle spiller autentisitet i virket til rockebandet the White Stripes?*

Autentisitet er et uklart begrep, innskrevet i ideologier, verdier og følelser, og omspunnet av en anselig mengde myter. Den musikkvitenskapelige utforskningen av fenomenet er dessverre noe mangelfull selv om konseptet er sentralt i populærmusikken. Formodentlig vil denne oppgaven vise behovet for en mer fokusert forskning på emnet. Jeg vil også bruke oppgaven til å teste ut foreslåtte modeller for analyse av autentisitet i praksis.

Tegn på autentisitet finner vi overalt i populærmusikken. Mine kilder er the White Stripes' musikk, deres album og singler, sangtekster, videoer, platecover, konserteropptredener, sceneshow, image, bekledning, bakgrunnshistorie, karriereutvikling, pressedekning, anmeldelser, egne og andres uttalelser, kort sagt: Alt som har med the White Stripes å gjøre, som har vært tilgjengelig for meg, har blitt undersøkt i forbindelse med denne oppgaven. Det endelige utvalget av relevant informasjon er således hentet fra et stort og sammensatt materiale, og de opplysninger og eksempler som til slutt har kommet med er derfor bare det som aller tydeligst viser autentisitetens betydning for bandets virke.

Håpet mitt er gjennom denne lesningen av the White Stripes å avdekke hvor komplisert fenomenet autentisitet er, hvilke funksjoner det har, og hvilken betydning dette kan ha for dagens musikere.

### **1.1.3 Disposisjon**

Opgaven er delt inn i seks kapitler, hvor empiri/analyse utgjør kapitler 2-5. Disse kapitlene avsluttes med en oppsummering og vurdering av the White Stripes' "autentiske profil".

*Kapittel 1 Introduksjon:* Presentasjon av intensjon og problemstilling. Disposisjon. Bakgrunn for oppgaven og problemstillingen. Redegjørelse for vitenskapsfeltet, forskningsområdet og relevant litteratur. Teori, metode og materiale.

*Kapittel 2 Nostalgi:* The White Stripes' bruk av blues og deres sangtekster knyttet opp mot ideer om nostalgi, romantikk, primitivisme, barnlighet, dannelse, og realisme.

*Kapittel 3 Ideologi:* The White Stripes' forhold til kommersialisme og markedsføring, rock som uttrykk for folkekultur og indiekultur, kunstambisjoner, autonomi, og kreativitet.

*Kapittel 4 Estetikk:* The White Stripes' versjon av rockestetikk fra image og coverart til spillestil og komposisjon, selvpålagte restriksjoner, minimalisme, amatørisme og lo-fi.

*Kapittel 5 Musikkritikk:* Det siste empirikapittelet baserer seg i hovedsak på den norske White Stripes-debatten. Denne introduseres med et historisk perspektiv på rockejournalistikk, sett i lys av Bourdieus teori om kulturell produksjon. Anmeldelser og debattinnlegg jamføres med oppgavens øvrige funn. The White Stripes' forhold til pressen (mediestrategi).

*Kapittel 6 Avslutning:* Oppsummering av oppgaven og konklusjon. Evaluering av prosjektet. Litteraturliste og vedlegg.



## 1.2 Bakgrunn

---

### 1.2.1 Motivasjon

Allerede det første året jeg studerte musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo ble jeg introdusert for begrepet “autentisitet” i relasjon til musikk. Det satte ord på et fenomen i populærmusikken som jeg lenge hadde vært oppmerksom på, men aldri selv hadde kunnet beskrive. Slik foreleseren presenterte begrepet, viste det ikke bare til musikk som var spesielt tro mot en gammel tradisjon, eller sanger som hadde en veldig realistisk og troverdig tekst. Det brakte med seg all slags underlig bagasje; musikalsk, sosialt, historisk, politisk og ideologisk. Samtidig virket begrepet litt uhandgripelig – et diffust og mystisk innslag i et for øvrig konkret pensum preget av musikkhistoriens fakta, hørelærens tempererte skalaer, og satslærens logiske regler. Under studiets gang kom jeg stadig tilbake til dette fascinerende begrepet, og forsto etter hvert hvor omfattende og abstrakt fenomenet er, og hvor få forsøk det er gjort på helhetlig å studere, analysere og definere det.

Våren 2003 – halvveis i bachelorstudiet mitt – raste den tidligere nevnte debatten om the White Stripes i avisene. Ettersom jeg selv arbeider som frilans kulturjournalist og musikkritiker, fulgte jeg interessert med. Dessuten hadde jeg sans for musikken, og syntes det var morsomt at dette lille bandet kunne provosere de norske kritikerne og musikkjournalistene så voldsomt. Etter hvert gikk det opp for meg at det ikke var bandet de kranglet om – men igjen om dette uklare fenomenet: Autentisitet.

Da jeg påbegynte arbeidet med masteroppgaven i 2005, var den opprinnelige planen å skrive om strykerarrangementer i 1970-tallets diskomusikk. Arbeidet med å finne en teoretisk innfallsvinkel viste seg imidlertid vanskelig, da så få har forsøkt å teoretisere den sjangeren. Min research ga dårlige resultater, og jeg måtte innse at musikkvitenskapen – også populærmusikkforskerne – har ansett diskomusikk for å være et bortkastet studium. I en semesteroppgave tok jeg for meg dette besynderlige faktum, og undersøkte statusforholdet mellom rock og disko i academia. Nå slo det meg med full tyngde hvor viktig og avgjørende begrepet autentisitet er for hvordan vi opplever, bruker og verdsetter musikk. Det første skrittet ble å hente frem utklippene fra White Stripes-debatten. Så skaffet jeg meg skivene og hørte gjennom musikken. Jeg skjønnte at oppgaven ville bli en naturlig kulminasjon av mine interesser: Et spennende akademisk fagområde, med både musikalske og journalistiske problemstillinger, en musikk sjanger jeg liker, og et annerledes band med både rare tanker og gode låter på repertoaret.

### 1.2.2 Kort presentasjon av begrepet autentisitet

Ordbøkene forklarer autentisitet som ”det å være autentisk”, ”fullt ut ekte” og ”pålitelig”. Synonymer kan være ”genuin”, ”original”, ”virkelig”, ”reell”, ”gyldig” og ”sann”.<sup>1</sup>

Vi snakker altså om en benevnelse for ekthet og pålitelighet. Noe som er genuint, ærlig og troverdig, et motstykke til det som er falskt og kunstig. Begrepet har en dobbel bakgrunn i filosofien: Ideer fra både eksistensialister som Kierkegaard og tenkere i Frankfurt-skolen, lever fortsatt i musikkdiskursen, og knytter begrepet opp til verdier assosiert med henholdsvis ’høykultur’ og ’lavkultur’ (Lindberg m.fl., 2005: 44-45).

I populærmusikken er autentisitet en sentral verdi og et vanlig evalueringskriterium. Fundamentet for en utbredt autentisitetspraksis ble lagt da sjangerbetegnelsen rock ble etablert på 1960-tallet. De ledende kritikerne av den nye musikken utviklet et kunstsyn vinklet på autentisitet, kreativitet og politisk ladde verdier fra tidens protestbevegelse og motkultur. Nye musikkblader som *Rolling Stone Magazine* (etablert i 1967) bidro sterkt til å spre dette synet (Shuker, 2002: 20-21).

Ifølge Keightley (2001: 132-133) tilfører autentisitet en etisk dimensjon til musikklytting. Musikken oppleves som kvalitativt god i kraft av å være ’sann’ eller ’pålitelig’, fordi den avspeiler integritet, oppriktighet eller ærlighet hos artisten (Moore, 2001: 199). Begrepet knyttes derfor ofte til artister som har skrevet musikken selv, og som selv spiller på innspilling og i konsert. Det vektlegges også at musikken er skapt ut fra kunstneriske fremfor kommersielle hensikter. Oppfatningen av at kommersialisme underminerer de kunstneriske sidene i musikken er utbredt (Shuker, 2002: 20-21).

Cowell og Gibson (2003: 27-28) påpeker at aspektene som så langt er nevnt definerer autentisitet ikke ut fra musikken, men ut fra lytternes reaksjon på den. Autentisitet er altså heller en sosial konstruksjon, enn en målbar størrelse i selve musikken. Middleton (1990: 139) mener imidlertid at det sentrale kriteriet for autentisitet er at den reflekterer sosiale praksiser i et gitt miljø i så stor grad at musikken blir integrert i praksisen. Autentisitet formes altså i en diskurs som inkluderer både brukerne og produsentene av musikken. Lindberg m.fl. (2005: 45) viser til at dette har bidratt til å forme musikkjangere og -stiler, og hevder derfor at den ”sosiale konstruksjonen” – reaksjonen på musikken – virker tilbake på musikkproduksjonen, og dermed materialiserer seg i selve musikken som stilistiske kjennetegn.

---

<sup>1</sup> Oppslagsord ”autentisitet” og ”autentisk” i *Bokmålsordboka* (2005), *Tanums store rettskrivningsordbok* (1996), *Norske synonymer blå ordbok* (2000); ”authenticity” og ”authentic” i *Allwords.com English Dictionary* (2003).

### 1.2.3 Kort presentasjon av the White Stripes

The White Stripes er et band fra Detroit, USA, med to medlemmer: Jack White og Meg White. Jack (f. 1975) er vokalist og gitarist, Meg (f. 1974) spiller trommer. Musikken deres karakteriseres ofte som garasjerock med sterke influenser fra blues og punk. Den blir også av og til betegnet som retro-rock eller lo-fi rock.

The White Stripes har flere spesielle kjennetegn: Bandet består av bare to musikere, både live og på plate. Dette gjenspeiler seg i soundet deres, som for det meste er helt fritt for bassgitar. Visuelt skiller de seg også ut: Jack og Meg kler seg utelukkende i svarte, røde eller hvite klær i alle offentlige sammenhenger. I tillegg har de i en årrekke hevdet at de er søsken, mens sannheten er at de var gift i en kort periode på slutten av 1990-tallet, hvor Jack (eg. John Anthony Gillis) tok etternavnet til Meg White (Hannaford, 2005: 31-32). Etter skilsmissen har de fortsatt å spille og gi ut plater sammen. Så langt har the White Stripes gitt ut seks album.

Bandet er også kjent for noe annet: Å redde rock'n'roll. Sammen med et lite knippe andre band, blant annet New York-baserte the Strokes og svenske the Hives, fikk the White Stripes på begynnelsen av 2000-tallet tildelt den ærefulle posisjon av å være "rockens redning" i det 21. århundre, av et tilsynelatende enstemmig internasjonalt pressekorps. The White Stripes er blitt hyllet for å gjøre rocken viktig igjen, for å revitalisere sjangeren og for å spille rock "slik den er ment å være" – rett og slett å spille "ekte rock". Og dette har Jack og Meg White klart med (nesten) bare tre enkle verktøy: Vokal, gitar og trommer.

Da the White Stripes ble dannet i 1997 var denne enkelheten både middel og mål. Jack White (som fremstår som bandets primus motor, både konseptuelt og musikalsk) ønsket å lage musikk på enklest mulig måte, etter å ha oppdaget innspillingene til blueslegender som Son House, Blind Willie McTell og Robert Johnson. Jack fikk sin daværende kone Meg til å holde takten med basstromme og skarptromme. Som debutant bak trommesettet til Jack, var hun heller ikke i stand til å spille stort annet, og mange vil hevde at dét ikke har forandret seg etter seks album og etter behørig internasjonal berømmelse. Megs basiske perkusjon var imidlertid akkurat det grunnlaget Jack ønsket når han sang, spilte elgitar eller piano og framførte coverlåter og eget materiale i en blanding av tradisjonell rock, blues og punk (Porter, 2004).

Like elementær som bandsammensetningen og de musikalske røttene, er Jack og Megs foretrukne farger. Det røde og hvite klesvalget har fulgt the White Stripes siden deres første konserter i Detroit, og imaget gjenspeiles blant annet i albumlayout og musikkvideoer. Dette skal i følge Jack White understreke enkelheten i bandets konsept og musikk.

The White Stripes har spilt fire konserter i Norge: I Bergen og Oslo i mars 2002, på Quartfestivalen i Kristiansand i juli 2002, og igjen i Oslo i mai 2003.

### 1.2.4 Utvikling av prosjektet

En sentral utfordring i arbeidet med oppgaven har vært å velge tematisk fokus. Hvor mye skulle de tre hovedingrediensene – autentisitet, the White Stripes og musikkritikk – vektlegges? Skulle oppgaven bli en studie av autentisitetsdiskursen med the White Stripes som eksempel, eller en studie av the White Stripes med referanse til autentisitetsproblematikken? Jeg var også usikker på om diskusjonen av musikkritikk i det hele tatt burde inkluderes.

Løsningen har blitt å balansere elementene så godt det lar seg gjøre. For ikke å bli for generell i mine betraktninger om autentisitet, har jeg valgt et å fokusere på the White Stripes' forhold til fenomenet. Bandet aktualiserer i høy grad autentisitetsbegrepet, og eksemplifiserer derfor også store deler av problematikken i diskursen rundt dette. Her ser jeg en god mulighet til forståelse av fenomenet, ved å veksle mellom et abstrakt fugleperspektiv på diskursen, og et konkret detaljnivå i bandets virke. Dessuten ønsker jeg å teste ut verdien av fagteorien på området, og tror at dette best lar seg gjøre i analyse av ett bestemt tilfelle.

Ettersom utviklingen av autentisitets-tankegangen og rockejournalistikken skjedde parallelt på 1960-tallet, og at oppgaven min i utgangspunktet ble inspirert av en debatt om musikkritikk, er det åpenbart at det finnes både en historisk og en dagsaktuell forbindelse mellom spørsmål om autentisitet og musikkritikkens utfordringer. Derfor vil jeg i kapittel 5 gi en kort redegjørelse og drøftning av musikkritikkens rolle i sammenhengen mellom the White Stripes og autentisitet.

En annen utfordring har vært å dele inn oppgaven på en oversiktlig måte. Selv om det kunne ha vært interessant å følge utviklingen til the White Stripes fra første til siste plate – ikke minst med autentisitet for øye – kunne en kronologisk fremstilling fort bli tematisk rotete. The White Stripes har gitt ut seks album, men det finnes en rekke spørsmål og problemer knyttet til autentisitet som vil bli klarere belyst hvis de organiseres etter innbyrdes sammenheng. Bandets utvikling vil likevel synes. Men hvor skal man så trekke de store linjene? Autentisitetspraksisen er så omfattende og kompleks at det kan virke kunstig å dele den inn i overordnede kategorier. Samtidig ville en masteroppgave på ett langt kapittel blitt en prøvelse for leseren.

Jeg har skilt ut musikkritikk som tematisk område i et eget kapittel. Resten av oppgaven har jeg forsøkt å dele inn etter tre tilbakevendende temaer i autentisitetsdiskursen som jeg velger å omtale som *nostalgi*, *ideologi* og *estetikk*. Denne inndelingen er gjort fordi disse begrepene gir oss mulighet til å se mønstre og linjer i diskursen. De uttrykker i mindre grad reelle kategorier i praksisfeltet, men tjener som analytiske verktøy i forståelsen av fenomenet.

Innledningsvis kan vi på denne måten oppsummere 'nostalgi' som det *ubevisste og følte ønsket* om autentisitet, 'ideologi' som det *bevisste og uttalte målet* om autentisitet, og 'estetikk' som materialiseringen av disse to størrelsene.

### 1.2.5 Drøfting av problemstillingen

Avgrensing, hovedfokus og oppgavens inndeling ble også førende for utformingen av problemstillingen: *Hvilken rolle spiller autentisitet i virket til rockebandet the White Stripes?*

Denne formuleringen indikerer at oppgavens område avgrenses av virket til the White Stripes, og at i den grad oppgaven utforsker den større autentisitetsdiskursen, vil det skje i tilknytning til bandet.

To ord er av sentral betydning i problemstillingen: "rolle" og "virke". Sistnevnte er nødvendig for vise at autentisitetsfenomenet (og denne oppgaven) ikke begrenser seg til bandets musikk i innspilt eller fremført form, men også inkluderer blant annet komposisjonsstadiet, studioarbeid, konserteropptreden, image, offentlige uttalelser, medierelasjoner og ikke minst forholdet til publikum. Bandets "virke" oppsummerer altså hele dets virksomhet, både innad og utad. "Rolle" viser på samme måte til at autentisitet ikke er en egenskap som har én bestemt funksjon, men kan fylle flere ulike funksjoner: Både innad i bandet, utad i dets forhold til publikum, og i motsatt retning; i publikums oppfattelse av og forhold til bandet. Ordet "rolle" indikerer heller ikke bare flere funksjoner, men også disses verdi: Hvor viktige de ulike funksjonene er, og hvor mye den samlede autentisitet betyr i bandets helhet.

Spørsmålet i problemstillingen er vitenskapelig interessant, fordi det er gjort svært lite forskning dedikert til hele virksomheten til en artist eller et band, med autentisitet som hovedfokus. Det er med andre ord ikke godt å vite hva en slik undersøkelse vil avdekke, i hvor mange områder hos en bestemt artist spørsmål om autentisitet kan gjøre seg gjeldende, og hvor viktige de er i artistens eksistensgrunnlag, uttrykk og publikumsappell.

Problemstillingen er også relevant for forskningsfeltet, fordi det utgjør en mindre del av et større vitenskapelig problem. Så lenge det ikke er gjort noen omfattende akademisk undersøkelse av hele autentisitetsfenomenet, gjenstår spørsmålet om hva autentisitet egentlig er. Hvilke prosesser omfattes av begrepet? Og hvordan skal vi analysere og forstå dem? Dernest kommer spørsmålet om betydningen/viktigheten av fenomenet i populærmusikken og dermed i hvilken grad forskningen er nødt til ta hensyn til det.

I dag overses spørsmål om autentisitet ofte helt i akademiske musikkanalyser, mens enkelte forskere mener at ingen analyse er komplett hvis autentisitetsproblematikken er utelatt. Disse momentene har derfor også relevans for den videre utviklingen av populærmusikkforskningen, og i balanseforholdet og den eventuelle fusjonen mellom musikkvitenskap og cultural studies-tradisjonen. Det kan også ha stor innflytelse på den tradisjonelle musikkvitenskapens forståelse av og forskning på autentisitet. Problemstillingen og oppgaven min har relevans for alle disse spørsmålene.

## 1.3 Akademisk tilnærming og litteratur

---

### 1.3.1 Vitenskapelig innfallsvinkel

Dette er en masteroppgave i musikkvitenskap (musicology), nærmere bestemt på fagområdet populærmusikkforskning (popular musicology). Musikkvitenskap er læren om musikk som kunstart, dens klingende struktur, tilblivelsesprosess, historie og plass i samfunnet. Faget kjennetegnes ved kildepluralisme. Det innebærer at ulike kildekategorier tas i bruk, samstilles og settes inn i nye sammenhenger. Musikkvitenskap er en humanistisk vitenskap, hvor sentrale forskningsmetoder er basert på hermeneutisk teori.

### 1.3.2 Hermeneutikk

Hermeneutikk betyr fortolkningskunst eller forståelselære. Begrepet er hentet fra det greske ordet "hermeneuein" – som kan bety å uttrykke eller uttale, å utlegge eller forklare og å oversette eller fortolke. Hermeneutikk betegner i dag en filosofisk retning og danner grunnlaget for de humanistiske fagenes vitenskapelige metode (*Hermeneutikk*, Ariadne, 2008).

Hermeneutikk omfatter både tolkningsteori og tolkningspraksis, i bred og smal forstand. Overveielse om hva tolkning er, hva forståelse er eller hvordan en tekst (i bred forstand) skal analyseres – er eksempler på hermeneutisk overveielse.

Innen hermeneutikken søker man å oppnå kunnskap ved subjektiv fortolkning, i stedet for objektiv kvantifikasjon som er vanlig i andre vitenskaper. Hermeneutikken står dermed i opposisjon til positivismen, den metodologiske tankeretningen som ser empirisk erkjennelse som den eneste måten å få kunnskap på. Mens positivistiske vitenskaper etterstreber full objektivitet i sine undersøkelser, anser hermeneutikken tilstedeværelsen og delaktigheten til subjekter for å være både uunngåelig og nødvendig i forskningen av meningsmateriale. Ifølge hermeneutikken er all forståelse betinget av den kontekst eller situasjon noe forstås innenfor. En slik kontekst eller horisont er ikke en objektiv, kontrollerbar størrelse som eksisterer uavhengig av den som fortolker. Fortolkeren bringer med seg sine egne erfaringer og disposisjoner inn i forståelsen, hun skaper selv den konteksten noe forstås innenfor. Forkunnskaper, holdninger, og eventuelle forventninger og fordommer vil spille inn (Krogh, 2000).

Det viktigste begrepet i hermeneutikken er "den hermeneutiske sirkel". For å forstå noe som har mening, må vi alltid fortolke delene ut fra en førforståelse av helheten som delene hører hjemme i. Vår fortolkning av delene vil igjen virke tilbake på vår fortolkning av helheten. Delene forstås ut fra helheten, og helheten ut fra delene i en stadig vekselvirkning. Vår forståelse av både helheten og delene utvides og forandres gjennom denne sirkulære prosessen. Bevegelsen mellom helhet og deler i et meningsmateriale, finner vi igjen i det gjensidig

belysende forholdet mellom tekst og kontekst, og mellom subjekt (fortolker) og objekt (verk). Alle disse elementene er med i den hermeneutiske sirkel.

For den humanistiske forskeren er det imperativt å være disse prosessene bevisst. Ethvert hermeneutisk forskningsarbeid vil foruten å frembringe informasjon om meningsmaterialet (verk) og/eller dets subjektive opphav, også reflektere forskerens subjektive ståsted. Ut fra dette forstår vi at en humanistisk forsker vanskelig vil kunne fortolke noe som ligger utenfor dennes forståelseshorisont. Den vil også alltid stå i fare for å legge sine egne holdninger og fordommer inn i tolkningen.

En systematisering av denne problematikken er kjent i pedagogikken som ”praktisk yrkest teori” (Handal og Lauvås, 1990). Overført til vår sammenheng hevder denne teorien at våre handlinger som forskere (P1-nivået), baserer seg på overveielser ut fra vår personlige praksisteori. Denne består dels av de kunnskaper vi har om yrkesutøvelsen, om teori, om andres erfaringer eller trukket fra egne erfaringer (P2-nivået), og dels av de etiske og politiske verdier vi knytter til virksomheten (P3-nivået). Praksisteorien inneholder ikke summen av det vi har lært, men den kunnskapen og de verdier som har blitt en del av vår tenkemåte og handlingsberedskap, både bevisste og ubevisste (Hanken og Johansen, 1998: 53-55).

Den hermeneutiske forskeren kan altså ikke bare fortolke sitt forskningsmateriale, han må også fortolke seg selv, for å bevisstgjøre sitt eget ståsted i forhold til det samme materialet.

### **1.3.3 Populærmusikkforskning**

Populærmusikkforskningen har de siste 25 årene etablert seg som en egen gren innen musikkvitenskap. Fagområdet har utviklet seg voldsomt i løpet av denne tiden, og er fortsatt i en akademisk modningsprosess. Uten å gå historien i detalj, kan vi si at det har vært (og fortsatt er) to dominerende hovedretninger i forskningen, to ulike innfallsvinkler med utgangspunkt i henholdsvis musikkvitenskap og *cultural studies*. Hver av disse har igjen hatt interne problemstillinger, både med hensyn til analysemetoder og *hva* som faktisk skal analyseres. De to retningene har gradvis nærmet seg, men fremdeles finnes ingen generelt akseptert hovedmetode for analyse av populærmusikk.

Mange tidlige forsøk på populærmusikkanalyse hadde deskriptiv/strukturell analyse som utgangspunkt, enten ved strengt å følge musikkvitenskapens tradisjonelle analysemetoder, eller kombinere dette med en hermeneutikk hvis både begrepsapparat og estetikk- og meningsforståelse hadde solide røtter i de samme metodene og det klassiske musikkrepertoaret (Middleton, 2000: 2-5).

Kritikken av disse fremgangsmetodene har fokusert på at det er vanskelig å få grep på populærmusikk med tradisjonelle musikkvitenskapelige metoder/begreper. Vi kan forenklet si at

tradisjonell musikkvitenskap er mest opptatt av *hva* som spilles, mens *hvordan* det spilles ofte er det viktigste i populærmusikk. I tillegg har søken etter musikkens mening dreid seg om systematiske studier av lydorganisering, men ofte uten å vurdere den kulturelle kontekst der slik organisering finner sted. På den måten har musikkens sosiale, følelsesmessige, intellektuelle eller kinetiske påvirkningskraft, i tillegg til dens historiske situering i stor grad falt ut i slike analyser. Altså må nye metoder til:

“In addressing these issues, the best ‘new musicology’ of pop has grasped the need to hear harmony in new ways, to develop new models for rhythmic analysis, to pay attention to nuances of timbre and pitch inflection, to grasp textures and forms in ways that relate to generic and social function, to escape from ‘notational centrality’” (Middleton, 2000: 4).

Musikkviterne har måttet tåle kritikk for sin bakgrunn i et utdanningssystem sterkt knyttet til tekstuell analyse av klassisk musikk, og dets fokusering på det kunstneriske verket. Simon Frith, som har bakgrunn i cultural studies-tradisjonen, hevder at “musicology produces popular music for people who want to compose or play it, sociology produces popular music for people who consume or listen to it” (Frith, 1996: 267). Hvis dette stemmer, står musikkanalytikerer overfor to muligheter: enten å velge “side”, eller å forsøke å finne en mellomting.

Tidlige forsøk på tekstuell analyse av musikk i cultural studies-feltet var rene litterære analyser av låttekster og deres betydning, uten større interesse eller forståelse for hva elementer i selve musikken betydde eller hvordan de bar mening (Frith, 1988: 105-128). Mange valgte å unngå slik analyse overhodet. Argumentet er formulert av Middleton som poengterer at forskningsfokus burde ligge et annet sted:

“The view that pop’s meanings were to be found primarily in the uses to which it was put by its fans, and in the behavioural patterns within which it played such a vital role, spread more widely than the disciplinary core of cultural studies and became a foundational assumption in the sociology of the music” (Middleton, 2000: 7).

Simon Frith både tar opp et viktig tema og trekker betydningen av tekstuell analyse i tvil når han spør: “Does a technical understanding of what [...] musicians do explain what [...] audiences hear?” (Frith, 1996: 64) Antagelsen av at man kan studere populærmusikk uten å gå direkte inn i musikken, kombinert med en generell frykt for tradisjonell musikkanalyse (grunnet manglende musikkteoretisk kunnskap) har ikke bare ført til at sosiologene har utelatt disse aspektene, men også at “traditional musicology has generally considered popular music to exist well outside its discipline, belonging more to the sociological domain” (Hawkins, 2002: 4). I de senere år har imidlertid den musikkvitenskapelig baserte populærmusikkforskningen hevdet seg igjen.

“In spite of a general scepticism on the part of the critical scholar to the ideologically-laden scientific legitimisation of conventional approaches, there is a general recognition of the need to draw on aspects of music theory through reformulation” (Hawkins, 2002: 1).

Aksepten for at både den musikkvitenskapelige og sosiologiske innfallsvinkelen tilbyr verktøy for å oppnå større innsikt i populærmusikk, har stadig vokst. Musikkviteren og semiotikeren Philip Tagg argumenterte allerede i 1982 for behovet av en interdisiplinær tilnærming for å



forstå musikken fullt ut: Hvis vi i en studie av musikk stiller spørsmålet “hvorfors og hvordan sier hvem hva til hvem og med hvilken effekt?”, vil sosiologien kunne svare på spørsmålene “hvem”, “til hvem” og, med hjelp fra psykologien, “med hvilken effekt” og kanskje også deler av “hvorfors”. Men resten av “hvorfors”, og ikke minst “hva” og “hvordan” er det i følge Tagg musikkvitenskapen som må svare på (Tagg, 2000: 75).

Det er i dag bred enighet om at populærmusikkforskeren bør trekke veksler på kunnskap og metoder fra flere disipliner. Etnomusikkvitere som Christopher Small mener at musikk ikke er en ”ting” men en sosial og identitetskapende aktivitet (”musicking”), som forener både utøvere og lyttere (Small, 1998). I dette aktørperspektivet analyseres musikk som et meningsbærende resultat av dens bruksfunksjon. Robert Walser kombinerer etnomusikkvitenskap med mer tradisjonell musikkanalyse og en metode hvor han får aktører i kulturfeltet i tale. Han setter musikken i en kulturell kontekst med spørsmål rundt verdier, makt og legitimitet, selv om han er tydelig forankret innen musikkvitenskapen:

“As a musician, I cannot help but think that individual texts, and the social experiences they represent are important. [...] Becoming a musician in any of the styles I have mentioned is a process of learning to understand and manipulate the differences intrinsic to a style, which are manifested differently in each text and performance. Unlike many scholars, I think it is possible to analyze, historicize and write about these processes” (Walser, 1993: xii).

Sheila Whiteley stiller seg i en lignende posisjon, da hun sier at “any grasp of musical understanding derives from identifying the specific localities in which the music is conceived and consumed.” (Whiteley, 1997: xiv). Samtidig tar hun musikkanalysen som en selvfølgelig del av forskingsprosessen:

“Whilst popular musicology has problems in common with popular culture in its fight to gain academic credibility, it is now evident that there is growing acceptance that the music itself must be central to any meaningful analysis” (Whiteley, 1997: xv).

Å utvikle tilfredsstillende analytiske verktøy og forskningsmetoder er naturligvis en primær oppgave innenfor en ung vitenskap. Siden 1990 har mange av de mest sentrale bokutgivelsene i faget hatt metodikk som hovedfokus.<sup>2</sup> Mangelen på en felles metode har også gjort at en stor andel av den publiserte forskningen ikke bare er studier av musikkrelaterte fenomener, men parallelt fungerer som praktisk-teoretisk utprøving av de aktuelle analysemetodene. Robert Walser la i 2003 fram forslag til ti vitenskapelige teser forstått som grunnleggende prinsipper for forskning på populærmusikk. At den første tesen slår fast “It’s okay to write about music” (Walser, 2003: 22), viser med all tydelighet at faget fortsatt er i støpeskjeen innad og i en legitimeringsprosess utad.

---

<sup>2</sup> Richard Middletons *Studying Popular Music* (1990) ble banebrytende for den interdisiplinære tilnærmingen, og regnes i dag for en klassiker. Allan F. Moore viser i *Rock: The Primary Text* (1993, 2001) hvordan analyse av den klingende musikken er relevant for et stort spekter av problemstillinger. Sosiologen Simon Frith argumenterer i *Performing Rites* (1996) for at musikken er sentral, men må analyseres ut fra lytterens perspektiv (og ikke musikkteoretikerens) for å gi mening. Populære samlinger med ulike forskeres studier viser også bredden i det metodiske pionerarbeidet, som *Understanding Rock* (1997), *Reading Pop* (2000) og *Analyzing Popular Music* (2003).

Som den senere tids populærmusikkforskere har påpekt, går musikkvitenskapelige og sosiologiske problemer ofte hånd i hånd. Men selv om populærmusikkforskningen har brakt musikkvitenskapen og cultural studies nærmere, og det nå later til å være generell enighet om at begge innfallsvinkler byr på legitime metoder for økt kunnskap, er det min oppfatning at de færreste forskere stiller seg midt mellom disse to posisjonene. Bakgrunn i enten musikkvitenskap eller cultural studies preger ofte arbeidene.

### 1.3.4 Forskning på autentisitet

Begrepet ”autentisitet” er kjent fra mange fagfelt, gjerne knyttet opp til antikvarisk eller historisk verdi, og forstått som noe ekte eller opprinnelig. Også innenfor kunstfagene brukes begrepet på den måten (for eksempel om materielle primærkilder), men ordet kan også betegne en bestemt verdivurdering av et åndsverk. Et kulturprodukt kan oppfattes som autentisk eller inautentisk. Begrepet forstått på denne måten er relevant for alle kunstfagene, men det er innen litteraturvitenskapen det har blitt viet kanskje størst oppmerksomhet, gjerne knyttet opp mot det beslektede begrepet autonomi.<sup>3</sup> Den tyske litteraturviteren Peter Bürger har skrevet mye om problemet med kunstens autonomi knyttet til dannelsen av den litterære institusjon på 1800-tallet (Bürger, 1991, 1998). Den franske sosiologen Pierre Bourdieu har jobbet mye med lignende problematikk, og skapt stor debatt i kunstfagene. Hans hovedverk *Distinction* (Bourdieu, 1984) tar opp de sosiale strukturer som ligger til grunn for smaksvurderinger. En nærmere behandling av autentisitet og autonomi gir han i *Kunstens regler* (Bourdieu, 2000) der fokus hovedsakelig er på dannelsen av det litterære feltet.

Spørsmål om autonomi, institusjonalisering, kanonisering og problematikk knyttet til begrepet ’kulturell kapital’ kan overføres til alle kunstfagene. Imidlertid lar ikke metoder og resultater fra den konkrete forskningen på litterære tekster seg uten videre overføre til populærmusikkforskningen. Til det bygger de to kulturuttrykkene på for mange ulike parametere.<sup>4</sup>

Musikkvitenskapen har i liten grad tatt fenomenet autentisitet under lupen. Da autentisitet er blitt betraktet som et grunnleggende sosialt og kulturelt fenomen, har den tradisjonelle forskningen, i tråd med diskusjonen ovenfor, skjøvet fenomenet over i sosiologien og cultural studies. Tolkning og diskusjon av autentisitet i musikkvitenskapens faglitteratur omhandler hovedsakelig historisk instrumentkonstruksjon og historisk fremførelsespraksis. Spørsmål om

---

<sup>3</sup> Autonomi er ideen om at kunsten har en egenverdi, og er fri og uavhengig fra det borgerlige samfunnets krav om nytteverdi.

<sup>4</sup> Sentrale forskjeller mellom litteratur og populærmusikk finner vi blant annet i selve åndsverket (litterær tekst mot klingende musikk), i kilde til konsumering (trykt bok mot lyd på mp3, CD, radio, tv eller konsert), i primære modus for konsumering (aktiv lesing mot passiv lytting), i opphavsperson (én forfatter mot en kombinasjon av låtskrivere, musikere og produsenter), grad av eksponering av opphavsperson (noe medieomtale mot stort mediefokus, konsertvirksomhet og musikkvideoer), ansvarlig utgiver (forlag mot plateselskap), og industriens oppbygning for øvrig (Shuker, 2001).

autonomi og kanonisering fikk i andre halvdel av 1900-tallet stadig større oppmerksomhet i både diskursen og forskningen på kunstmusikk. Autentisitet har imidlertid aldri hatt stor betydning i diskursen rundt kulturfeltet, og har heller ikke vekket særlig akademisk interesse.

Innen populærmusikken er det annerledes. Autentisitet blir omtalt som et helt sentralt begrep i diskursen, det har en viktig ideologisk funksjon og er et utbredt vurderingskriterium for musikken (Shuker, 2002: 20). Simon Frith fremhever stadig begrepet som den viktigste enkeltstående verdien i populærmusikkdiskursen (Frith, 1981, 1988, 1996). Populærmusikkforskeren R. J. Warren Zanes hevder til og med at "we have not yet come upon a moment in popular music culture where the discourse of authenticity is not central" (1999: 69). Betydningen av begrepet vises ikke minst gjennom den hyppige bruken både i den populære og den akademiske litteraturen. Autentisitet har blitt et kjernebegrep i forskningen, obligatorisk på linje med "kodeforståelse": Det er et av disse begrepene som kan relateres til all populærmusikk, og som de fleste større forskningsarbeider vier i det minste noe plass til. På bakgrunn av dette gjør jeg meg to oppsiktsvekkende observasjoner:

For det første er det vanskelig å finne en god definisjon på begrepet. I det ledende musikkleksikonet *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) kan vi under oppslagsordet "authenticity" finne begrepet presentert historisk og relatert til klassisk musikk. Dessverre avses det ikke et eneste ord til hva autentisitet betyr eller hvordan det brukes innen populærmusikken. I et forsøk på å definere begrepet i oppslagsverket *Popular Music: The Key Concepts* (Shuker, 2002: 20-21), gjør Roy Shuker det klart at autentisitet er et svært viktig begrep i populærmusikkdiskursen, men han forklarer ikke hvorfor det er sånn. Han gir et kort historisk perspektiv, men går ikke inn i noen diskusjon eller foretar særlig beskrivelse av ulike typer autentisitet, og omtaler heller ikke de praksiser hvor slike forskjeller gjør seg gjeldende. Begrepet fremstår fortsatt vagt og tvetydig. Illustrerende er også samleverket *Key terms in popular music and culture* (1999) som forsøker å gi en helhetlig, akademisk presentasjon av populærmusikken. Fordelt på 18 artikler presenteres det redaksjonen anser å være diskursens 18 viktigste begreper. 'Autentisitet' får her ingen egen analyse, men begrepet benyttes i halvparten av artiklene, de fleste legger seg i enkelte tilfeller nært opp mot en autentisitets-problematikk, og i samtlige ville en diskusjon rundt begrepet autentisitet i tilknytning til de respektive temaer vært relevant for innholdet.

Den åpenbare mangelen på en god definisjon fører ofte til kryssreferering i litteraturen, når forståelsen av begrepet må forklares i hvert enkelt tilfelle. Dette leder oss til min andre iaktakelse. De mange bøker og artikler som nå er skrevet av populærmusikkforskere i et perspektiv av autentisitet (f.eks. Richard Middletons *Voicing the Popular* (2006)) kan fylle hyllemeter på hyllemeter. Likevel blir begrepet i seg selv som regel bare forbigående nevnt.

Autentisitet blir alltid omtalt i forbindelse med noe annet. Det finnes ikke ett bokverk i musikkvitenskapen som i sin helhet tar for seg de mange sidene av fenomenet autentisitet, og gir det en grundig undersøkelse, presentasjon, problematisering og definisjon. Heller ikke i populærlitteraturen har det eksistert noe slikt før boken *Faking It: The quest for authenticity in popular music* ble gitt ut (Barker og Taylor, 2007). Forfatterne understreker selv dette forbausende faktum: “It’s surprising that no single book has ever adressed the subject in all its complexity or shown how the quest for authenticity has shaped the music we listen to” (ibid: xii). Musikeren Barker og musikkhistorikeren Taylor gir i sin bok en generell innføring og historisk presentasjon av fenomenet, drar noen veksler på den akademiske behandlingen av emnet, og reiser mange av de sentrale spørsmålene uten å gå helt i dybden eller bidra til noen klargjørende definisjon. I 2008 kom boken *Culture and Authenticity* (Lindholm, 2008) hvor antropologen Charles Lindholm tar for seg den store bredden av samfunnsområder hvor autentisitet gjør seg gjeldende. Lindholm har blant annet studert etnisitet, nasjonalitet, mat, reiseliv, religiøs fundamentalisme, kunst, dans og musikk. Disse bøkene om kulturell autentisitet uttrykker de siste årenes økende interesse for temaet, og kommer i kjølvannet av utgivelser på andre fagområder, blant annet innen næringsliv (som Boyle, 2003 og Gilmore og Pine, 2007).

Behovet for en omfattende akademisk studie av autentisitet i populærmusikk virker innlysende. En slik monumental oppgave skal jeg ikke våge meg på her, men jeg tror at en undersøkelse av et moderne band som the White Stripes vil avdekke mange av de allerede kjente problemene, reise noen nye, og gi innsikt i hvordan disse håndteres og gir mening i en dagsaktuell diskurs. Ikke minst tror jeg en slik undersøkelse kan vise hvor viktig autentisitet fortsatt er i populærmusikken, og hvor stort behovet er for akademiske måter å forstå og håndtere fenomenet.

## 1.4 Anvendt teori

---

### 1.4.1 Få generelle teorier

Selv om primærforskningen på autentisitet i populærmusikk er begrenset, har mange forskere lansert teorier knyttet til sine respektive studier. Slike teorier har utvilsomt overføringsverdi, men er kanskje for smale til å anvendes på hele populærmusikkfeltet. Et eksempel er Sarah Thorntons studie (1995) av subkulturer i danse- og klubbmiljøer, hvor hun forstår autentisitet på to ulike måter; én type knyttet til oppfatninger av originalitet og utstråling, og en annen hvor tilknytning til miljøet og subkulturen er avgjørende. Dette kan tilsvare hva Lawrence Grossberg deler inn i "the problem of communication" (hva musikken sier og hvordan den sier det) og "the problem of community" (for hvem og til hvem den sier det). Grossberg mener at disse to problemene representerer to separate dimensjoner, og at sammenblanding av dem er årsaken til at autentisitet ofte kan virke selvmotsigende og vanskelig å forstå (Grossberg, 1993: 202-203).

### 1.4.2 Tre analysemodeller

Blant de få som har forsøkt å analysere autentistetspraksisen i seg selv, finner vi Grossberg, Keir Keightley og Allan F. Moore. Alle tre fortjener en kort presentasjon av sine teorier.

#### 1.4.2.1 Grossberg: Autentisitet langs sjangerlinjene

Med de to problemområdene ('communication' og 'community') som utgangspunkt, deler Grossberg populærmusikkens bruk av autentisitet inn i tre kategorier. Den *første* og vanligste er ifølge Grossberg typisk for hardrock og folkrock. Her betyr autentisitet musikkens evne til å artikulere private, men vanlige og utbredte ønsker, følelser og erfaringer med et felles språk. Måten musikken forbrukes på konstruerer eller uttrykker et fellesskap. Dette er en romantisk ideologi som ifølge Grossberg konstruerer en fantasi rundt samfunn og tilhørighet.<sup>5</sup> Den andre kategorien anvendes av tilhengere av svart musikk og dansebasert musikk. Her mener Grossberg vi finner autentisitet i konstruksjonen av "a rhythmic and sexual body", og fantasien hvor romantikk og sex fungerer som løsningen for det plagede individets forsøk på å overkomme sine problemer og utilstrekkelighet. Med sitt fokus på rock, utdyper eller begrunner Grossberg dessverre ikke dette synet ytterligere i artikkelen "The media economy of rock culture" (1993). Den tredje og siste kategorien finnes i mange rockestiler, men er typisk for kunstrocken. Her får musikken sin autentisitet og anerkjennelse gjennom artistens kreativitet og tekniske dyktighet. Gitarvirtuosen hører hjemme i denne kategorien.

---

<sup>5</sup> Jason Toynbee (2000: 110) mener også at autentisitetsverdiene i rock skaper en ideologi, nettopp fordi "it fetishizes community while refusing to acknowledge the thoroughly commercial nature of popular music".

Grossbergs perspektiv følger sjangerlinjer, og selv om ulike sjangere utvilsomt bruker autentisitetsbegrepet ulikt, blir denne analysen nokså overfladisk. Grossbergs historiske observasjoner er utvilsomt korrekte, men de forteller oss bare det vi allerede vet (eller tror) og er lite anvendelige som analyseverktøy. Sjangerinndeling er et konstruert tolkningssystem som stadig er oppe til diskusjon, fordi det representerer et veldig grovt og umiddelbart inntrykk av populærmusikk. Det blir likevel for enkelt å bruke Grossbergs tre kategorier som utgangspunkt for en forståelse av anatomien til et begrep som kan relateres til alle former for musikk og musisering. Hans distinksjon av to problemområder ('communication' og 'community') kan imidlertid være nyttig å ha med seg. Disse minner om og kan sees i forlengelsen av Keir Keightleys analyse av praksisen.

#### **1.4.2.2 Keightley: romantisk og modernistisk autentisitet**

Som Grossberg argumenterer Keightley (2001: 135-137) for at begrepets kompleksitet bunner i en sammenblanding av to distinkte former for autentisitet. Men Keightley finner sine to varianter i historisk kunstideologi: romantisk autentisitet og modernistisk autentisitet.

De to estetiske retningene romantikk og modernisme utviklet seg på 1700- og 1800-tallet, og var begge reaksjoner på den moderne tids urbanisering, industrialisering og kapitalisme. Som motstandere av dette er retningene like; de godtar ikke tingenes nåværende tilstand, begge ønsker forandring. Men her skilles deres veier: Forenklet kan vi si at mens romantikken finner sitt ideal i fortiden, finner modernismen sitt i framtiden. Romantikerne ville søke tilbake til natur, tradisjoner, og bygdens verdier fremfor storbyens. Modernistene mente på sin side at framskritt, eksperimentering og nyvinning skulle forandre verden til det bedre.

Begge retninger er i følge Keightley positive til kunstneren, skaperen, artisten, eller musikeren som representant for det autentiske individet. Begge er også negative til kapitalisme, kommersielle interesser, og annet som kan undergrave den autentisiteten. Den autentiske kunstneren var for romantikken en som brøt med samtidens kynisme, ivaretok grasrotverdier og det organiske, tradisjonelle forholdet mellom kunstner, materiale og publikum. Den autentiske kunstneren for modernismen var en som viste høy integritet ved å bryte med fortiden, følge sin egen vei, og sette kreativ originalitet og innovasjon foran alt annet.

Keightley mener at både romantisk og modernistisk autentisitet har funnet grobunn i populærmusikken, og at det som ofte skiller stilarter og subkulturer fra hverandre er deres omfavnelser av motstridende kriterier for autentisitet. At to "rivaliserende" ideologier lever side ved side skaper nødvendigvis problemer for de som prøver å gi en enhetlig analyse og forstå populærmusikken som et samlet fenomen.

### 1.4.2.3 Moore: Første, andre og tredje person autentisitet

Allan F. Moore (2001: 199-201) deler som Grossberg autentisitetspraksisen inn i tre, men erstatter sjangerlinjene med musikkuttrykkets refererende egenskaper: Moore isolerer *første, andre og tredje person autentisitet*. Første person: Uttrykkets autentisitet. Dette er en ekspressiv form som oppstår når utøveren (eller også komponisten) med suksess formidler inntrykket av at musikken bærer hans/hennes personlige integritet. Det oppfattes som at det som formidles blir kommunisert på en umiddelbar, utilslørt og ureservert måte. Andre person: Erfaringens autentisitet. Denne formen oppstår når musikken (eller framførelsen) med suksess formidler inntrykket av at lytternes livserfaring bekreftes, den forstår dem, den representerer dem. Tredje person: Utførelsens autentisitet. Denne formen oppstår når en utøver med suksess formidler inntrykket av å korrekt representere (tilstedeværelsen av) noen andre. Dette skjer når man med valg av repertoar, instrumentasjon, spillestil eller på annen måte refererer til tidligere (anerkjent) musikk.

### 1.4.3 Autentisk profil

Både Keightley og Moores modeller virker svært interessante. Begge ser ut til å kunne anvendes på alle typer populærmusikk (har ingen sjanger-/stilbegrensninger). Begge er svært tydelige i sin struktur, men likevel åpne: Selv om de tar for seg klart avgrensede områder, virker de totalt fem kategoriene omfattende og romslige. Det virker sannsynlig å finne plass til de fleste uttrykk for autentisitet innenfor disse rammene. Modellene fremstår derfor som svært anvendelige som analytisk hjelpemiddel. Særlig spennende er det at Keightley og Moore opererer med tilsynelatende helt ulike innfallsvinkler. Her ser jeg en mulighet til å studere autentisitetspraksisen med to ulike perspektiver. Så vidt jeg er kjent med, er det ikke gjort noen analyser av autentisitet som kombinerer disse to modellene. Jeg tror at Keightleys to hovedretninger kan krysse Moores tre kategorier på en gjensidig belysende måte, og sammen gi oss et godt verktøy til å tolke og forstå autentisitetsbegrepet og dets kulturelle anvendelser. Skjematisk kan den kombinerte modellen se slik ut:

Romantisk autentisitet			
Modernistisk autentisitet			
	1. person autentisitet	2. person autentisitet	3. person autentisitet

I dette skjemaet krysses det ideologiske grunnsynet i kolonnene med referanseområdet i radene. Det er lett å se for seg at man her kunne ha analysert bit for bit av en artists uttrykk og så krysse av i riktig rute. Slik kunne man skjematisk – nesten statistisk – vise hvordan de ulike elementene som utgjør uttrykket plasserer seg, og dermed visualisere artistens form for autentisitet. Skjemaet kunne vise om artisten hovedsakelig bekjenner seg til en romantisk eller modernistisk autentisitet, tydeliggjøre hvilket referanseområde den primært opererer på, eller avsløre interessante kombinasjoner. Samlet kunne vi få et helhetsbilde av artistens formidling av autentisitet. Jeg vil kalle dette helhetsbildet for *autentisk profil*.

Å skrive og telle opp kryss ville imidlertid redusere det musikalske uttrykket til et offer for feilslått positivistisk tankegang. En slik bruk av skjemaet tar ingen høyde for hvilke elementer som har størst betydning, for artisten eller for publikum. Hvilke elementer som inkluderes i analysen er også helt opp til den enkelte forsker. Derfor er man nødt til gjøre en verditolkning og å utvise en god porsjon skjønn. Jeg vil ikke benytte den kombinerte modellen skjematisk, men ha den som et utgangspunkt for min nærlesning av the White Stripes. På slutten av hvert kapittel i oppgaven vil jeg ha et oppsummerende avsnitt hvor jeg forsøker å fastslå bandets autentiske profil i forhold til den informasjonen jeg har skaffet til veie.

#### **1.4.5 Øvrig teori**

Foruten de konkrete teoriene om autentisitet som nå er presentert, kommer jeg i min lesning av the White Stripes til å støtte meg på et stort utvalg av populærmusikkforskningens bidrag til tolkning og teoretisering av autentisitet.

Å velge de musikkvitenskapelige teoriene ovenfor som grunnlag for analyse av mitt temaområde, selv med den problemstilling jeg har valgt, er ingen selvfølge. Jeg vil kort presentere relevant teori som er blitt nedprioritert, men som jeg likevel vil støtte meg noe til.

##### **1.4.5.1 Semiotikk**

Semiotikk er studiet av tegn, de systemer de danner og prosesser de deltar i. Begrepet 'tegn' i semiotikken inkluderer alt som 'står for' noe annet – det som vises utover selve tegnet. Semiotikken undersøker hvordan tegn representerer virkelighet, og hvordan mening blir konstruert og forstått. En tekst (for eksempel en musikkinnspilling) forstås i semiotikken som en samling tegn som er utvalgt, konstruert og tolkes med referanse til konvensjoner assosiert med den aktuelle sjangeren og formen for kommunikasjon (Chandler, 2002: 2-3). Semiotisk analyse av musikk kan avsløre hendelsesrekkefølgen hvor lytteren tolker tegn i musikken ved hjelp av kodeforståelse. Dette er en form for strukturalisme som gjennom flere metoder kan anvendes for å forstå konstruksjon av mening og kommunikasjon i populærmusikk (Middleton, 1990: 172-



246). Fra 1970-tallet er det også vanlig å snakke om poststrukturalistisk semiotikk. Denne er mindre rasjonalistisk og mindre låst til den musikalske teksten, da den tar større hensyn til sosiale og kulturelle spørsmål. Formell semiotisk analyse er ikke særlig utbredt i populærmusikkforskningen,<sup>6</sup> men mange forskere bruker terminologi og ideer hentet fra både strukturalistisk og poststrukturalistisk diskurs (Shuker, 2002: 289-291).

En slik tilnærming virker også fornuftig for min oppgave. Det er ingen tvil om at tegn, koder og formidling, tolkning og reinterpretasjon av disse er en sentral del av autentisitetspraksisen. Derfor vil jeg forholde meg til og gjøre bruk av disse begrepene, men da som et bakteppe for fortolkning av den tegnmassen som the White Stripes gjør bruk av. En formell semiotisk undersøkelse ville kanskje avdekket i detalj hvordan autentisitet systematisk konstrueres og formidles gjennom tegn og koder. På et så omfattende temaområde som dette ville da enormt mye arbeid nedlegges i spørsmål om *hva* og *hvordan* noe sies, før man kunne ta tak i det essensielle spørsmålet *hvorfor*. Ut fra problemstillingen om ”hvilken rolle spiller autentisitet”, ville formell semiotisk analyse dermed skapt et feil tyngdepunkt i denne oppgaven.

#### **1.4.5.2 Diskursanalyse og sosiologisk kulturkritikk**

Diskursanalyse er en generell betegnelse på en rekke former for analyse av språk som sosial interaksjon innenfor gitte kontekster.<sup>7</sup> Diskursanalytikere studerer hvordan tekst og tale reproducerer dominerende sosiale og politiske ideer, og hvordan disse er under institusjonell kontroll (Neumann, 2001: 13-28).<sup>8</sup>

”While discourse is often manifest in language, it is embedded in organizational and institutional practices. Accordingly, discursive practices are real or material, as well as being embodied in language and function as a form of ideology. They help constitute our personal, individual identity, our subjectivity” (Shuker, 2002: 99).

Diskursanalysen søker å avsløre de underliggende antagelser, oppfattninger og overbevisninger, som fører til konkrete meninger og utsagn i en gitt diskurs, for eksempel i diskursene knyttet til populærmusikk: ”Popular music contains meanings that both reflect and help constitute wider social systems and structures of meaning” (ibid). Autentisitetsfenomenet er en del av en større populærmusikalsk diskurs, men kan også defineres og analyseres som en avgrenset praksis som utgjør en diskurs i seg selv.

Som semiotikken er diskursanalysen nærliggende for min oppgave. Gjennom nærlesning av the White Stripes’ uttalte forståelse og bruk av autentisitet, sammenholdt med populærmusikkforskningens forståelse av fenomenet, ønsker jeg å avsløre hvilke verdier og

---

<sup>6</sup> Phillip Tagg er den forskeren som er mest kjent for semiotisk analyse av populærmusikk (se Tagg, 2000).

<sup>7</sup> En diskurs kan defineres som et språklig system hvor et sett utsagn og praksiser er virkelighetskonstituerende for sine bærere og har en viss grad av regularitet i et sett sosiale relasjoner (Neumann, 2001: 18).

<sup>8</sup> Med institusjon menes i diskursanalysen et symbolbasert program som regulerer sosial samhandling og har en materialitet. Å institusjonalisere en diskurs vil si å formalisere settet med utsagn og praksiser (Neumann, 2001: 177).

holdninger som driver praksisen og diskursen. Dermed blir oppgaven min til dels en diskursanalyse. Jeg ser likevel dette som et biprodukt av oppgaven, da hovedfokuset mitt igjen ligger et annet sted: Det er ikke selve diskursen jeg vil til bunns i, det er the White Stripes' (bevisste og ubevisste) rolle i den jeg er interessert i (hvilket selvfølgelig krever undersøkelse og forståelse av diskursen i seg selv).

### **1.4.5.3 Sosiologisk kulturkritikk**

Sosiologen Pierre Bourdieus teorier om kulturell produksjon (Bourdieu 1977, 1984) kan også gi et perspektiv på autentisitetspraksisen. Bourdieu undersøker de institusjoner og prosesser som informerer og kontrollerer diskurser. Hvorfor og hvordan praksisen har blitt institusjonalisert, hvordan institusjonen fungerer, opprettholdes, påvirker og påvirkes, er spørsmål som kan rettes og forstås ved hjelp av Bourdieus begrepsapparat. I en større diskursanalyse av autentisitetspraksisen, ville det ha vært interessant å gå nøye inn i et slikt perspektiv. Jeg vil begrense meg til å trekke inn Bourdieus teorier under diskusjonen av autentisitet og musikkritikk i kapittel 5.

# 1.5 Metode

---

## 1.5.1 Metodisk ståsted

Jeg bygger denne semesteroppgaven på skriftene til populærmusikkforskere fra både musikkvitenskap og cultural studies, selv om problemene jeg tar opp kanskje i størst grad relaterer seg til, og er mest utforsket, innenfor sistnevnte. Mitt ståsted er dermed preget av den interdisiplinære tilnærmingen som har vokst frem i den nyere populærmusikkforskningen. Her har også begrepet ”musical reading” – musikalsk lesning – blitt vanlig, og det er denne metoden jeg benytter meg av i denne oppgaven. Musikalsk lesning, eller nærlesning, benevner en analyseform som i varierende grad inkluderer, men ikke begrenser seg til musikalske strukturer. Lesningen setter disse strukturene i et større perspektiv, og undersøker hvordan de speiler musikalsk og estetisk smak hos aktørene (produsenter og konsumenter), og hvordan dette henger sammen med sosiale og kulturelle praksiser. Lesningen er altså å forstå som et konstruktivt samspill mellom teori og empirisk materiale (Hawkins, 2002: 1-35). Ordet ’lesning’, fremfor analyse, indikerer en forandring i forskningens fokus: Den musikalske *teksten* utvides til å inkludere *kontekst*. Mange vil hevde at i en slik intertekstuell metodikk, finnes bare *tekst*:

“I would suggest then that reading the pop text be based upon a degree of subjectivity and perception of criticism from a variety of standpoints. In other words, the idea of the permutation of texts and their intersections with one another should draw out the full trajectory of musical narratology” (ibid: 7).

Her gjør Hawkins også et annet viktig poeng, nemlig at lesning også innebærer en anselig grad av subjektivitet. Når analysen ikke begrenser seg til en innspilling eller en note, men kan inkludere nær sagt alle mulige tekstuelle og kontekstuelle forbindelser, er analytikeren nødt til å gjøre en vurdering og et utvalg av hva som skal analyseres – før selve lesningen kan foretas. Denne for-analysen kjennetegner all hermeneutisk forskning, men får en spesiell stilling i en ung forskningsdisiplin hvor grunnleggende metodiske retningslinjer fremdeles ikke er etablert. Subjektiviteten kommer også til syne i omgang med det musikalske materialet:

“Musical codes, by their very nature, are identifiable as auditory events in time and space. The implications of this for the music analyst lie in the task of code identification, which involves a range of levels of acquired listening competence” (ibid: 9).

I denne oppgaven undersøker jeg *hvordan* autentisitet formidles av the White Stripes med referanse i en diskurs som inkluderer både musikkprodusenter, konsumenter og kritikere. Jeg håper at undersøkelsen kan bidra til en forståelse av *hvorfor* autentisitet blir oppfattet og forhandlet som den gjør i denne diskursen. Henvisningen til diskursen kan ved første øyekast tilsi at mitt studium er et sosialt og kulturelt anliggende. Men mellom de generelle kulturelle føringene (som muliggjør autentisitet) og den spesielle sosiale reaksjonen (på autentisitet eller inautentisitet) ligger et sentralt bindeledd: Musikken. Det er den klingende lyden som utløser

den spesielle reaksjonen på den generelle muligheten. ”Autentisk musikk” oppstår ikke uten videre, men spilles av noen og formes av noen. I populærmusikken har disse produsentene referanser i den samme rammekulturen som konsumentene.

”Rock does not signify alone, as pure sound. The music has to be placed within the discourses through which it is mediated to its audience and within which its meanings are articulated” (McRobbie, 1990: 76).

Hvis det er slik at musikalske lyder kan utløse eller forsterke bestemte følelser, oppfatninger og verdier, blir det etter min mening fornuftig å inkludere selve lyden når vi skal forklare hvordan og hvorfor det skjer. For, som Walser skriver om resultatet av den akademiske splittelsen mellom musikkvitenskap og cultural studies, “You only have the problem of connecting music and society if you’ve separated them in the first place” (Walser, 2003: 27).

### **1.5.2 Arbeidsstrategi**

For å avgjøre hvilken rolle autentisitet spiller i virket til the White Stripes, er vi nødt til å få en forståelse av hva autentisitet er, hva med bandet og musikken deres som oppfattes som autentisk, og hvorfor det oppfattes på den måten.

I arbeidet med denne oppgaven har jeg funnet frem til og gjennomgått store mengder av den akademiske litteraturen på emnet autentisitet. Jeg har også forsøkt å oppdrive så mye som mulig av det som har blitt skrevet i store norske og internasjonale medier om the White Stripes i løpet av deres karriere (hovedsakelig intervjuer og plate- og konsertanmeldelser). Jeg har selvfølgelig også brukt mye tid på å lytte til og gjennomgå bandets musikk og tekster.

I denne oppgaven tar jeg for meg – tema for tema – det mange ulike musikkforskere har skrevet om autentisitet og sammenstiller det med Jack Whites egne uttalelser om sin virksomhet. Så undersøker jeg på hvilken måte forskernes funn og Jacks uttalelser avspeiles i the White Stripes’ virke – deres musikk, image og opptreden. Videre vurderer jeg hvor disse funnene plasserer bandet i autentisitetsdiskursen, og hvordan bandet er i dialog med denne.

Reaksjoner fra fans og øvrig publikum er ikke tatt med i vurderingen. Dette ville kreve et grunnlagsmateriale som er vanskelig tilgjengelig eller svært krevende å samle inn. I stedet fokuserer jeg i kapittel 5 på reaksjonene fra pressen – i hovedsak norske anmeldelser og debattinnlegg. Som representanter for ulike ståsteder, formidlere og sentrale bidragsytere i autentisitetsdiskursen, tror jeg musikkritikernes reaksjoner på the White Stripes gir et godt bilde av hvordan bandet oppleves, tolkes og forstås.

### **1.5.3 Materiale**

Jack Whites uttalelser i intervjuer med aviser, magasiner og tidsskrifter er godt kildemateriale, både fordi han er svært bevisst og verbal om sin musikk, og fordi kommentarene har falt underveis i bandets karriere. Dermed kan meninger og holdninger kobles historisk til

utviklingen i det musikalske uttrykket. Intervjuer gitt til blant annet *Rolling Stone Magazine*, *Mojo*, *New Musikal Express (NME)* og *Time Magazine*, har også vært viktige kilder for de tre uautoriserte biografiene jeg oppgir som mine kilder (Hannaford, 2005; Porter, 2004; Sullivan, 2004). De tre biografiene oppgir mange sitater uten kildehenvisning, men etter min vurdering er sitatene korrekte, presentert i riktige sammenhenger (primært kronologisk) og utgjør konsise samlinger av essensiell informasjon. I oppgaven henviser jeg likevel til primærkildene, i den grad jeg har kunnet oppdrive de originale intervjuene.

The White Stripes er et utpreget albumband. Alle deres viktige innspillinger finnes på de seks albumutgivelsene. Låter som bare finnes på singler eller EP-er, B-sider og bootleg-opptak fra studio eller konserter, er derfor ikke tatt med i undersøkelsen. Imidlertid har jeg inkludert konsertfilmen *Under Blackpool Lights* (2004), som et dokumentert eksempel på en konsert med the White Stripes. Her inkluderes i tillegg til originallåter fra albumene, en rekke coverlåter. I forbindelse med lanseringen av DVD-en, ga bandet ut sin versjon av Dolly Partons sang ”Jolene” som singel. Denne regnes som en viktig utgivelse.

The White Stripes har også markert seg med musikkvideoer til å følge singelutgivelsene. To av de mest sentrale er behandlet i oppgaven: ”Fell in love with a girl” (2000) og ”Seven Nation Army” (2003).

I forarbeidet til oppgaven har jeg blant annet gjort en harmonisk og formal analyse av alle de 86 albumlåtene. Noen resultater fra dette blir presentert underveis. Totalt blir over 50 av låtene til the White Stripes brukt som konkrete eksempler i denne oppgaven.

Vedleggene som følger etter litteraturlisten i kapittel 6 er ment å gi leseren større oversikt over the White Stripes’ karriere og musikk. Her finnes en albumdiskografi, hvor alle sporene på bandets seks album er listet. Her er også alle albumcoverene avbildet. Så kommer et lite utvalg av de sangtekstene som får størst oppmerksomhet i oppgaven, presentert i sin helhet. Dernest følger en innholdsfortegnelse til det siste vedlegget, en audio-CD (festet bakerst i oppgaven) med 20 spor. Denne samlingen er ment å være representativ både for bandets repertoar og dets utvikling, og inkluderer de fleste låtene som jeg gjør en nærmere undersøkelse av i oppgaven. Sporene er for ordens skyld organisert kronologisk.

Alle vedleggene er ment som et supplement til mine analyser, men jeg henviser ikke direkte til dem underveis i teksten. Jeg anbefaler i stedet at leseren bruker vedleggene etter ønske, for egen interesse og økt innsikt i materialet.

# Nostalgi

---

KAPITTEL

## 2.1 Røtter og myter

---

### 2.1.1 The White Stripes' profil og kjennetegn

Ekteparet Meg og Jack White startet bandet the White Stripes i 1997, og holdt sin første konsert bare noen uker etter at de hadde begynt å spille sammen. Ti år senere skal de totalt ha solgt over 12 millioner kopier av sine seks album. Bandet har også fått strålende kritikker i musikkpressen, blitt tildelt fire Grammy Awards, og har gjort seg kraftig bemerket på den internasjonale rockescenen. Allerede i 2002 skrev musikkmagasinet *Mojo*:

“Jack White has established himself as the most explosive white rock performer in the world today. A singer/guitarist of staggering energy, as well as a great and prolific songwriter, he has already succeeded in dragging the blues, that's the blues, back to pop music's cutting edge” (Perry, 2002).

”Hysterisk” er et ord som ofte brukes til å beskrive musikken til the White Stripes, Jacks vokal eller gitarspill. Sjangermessig er ikke bandet like lett å oppsummere. Elektrisk blues, garasjerock og punk blandes med folkeviser, countryballader og showtunes – kabaretnummer og slagere i Tin Pan Alley-tradisjonen. Denne kombinasjonen har kjennetegnet bandet på plate og live gjennom hele karrieren. Jacks forkjærlighet for musikk fra mellomkrigstiden er tydelig, og han sier stadig i intervjuer at han regner historiefølelse og ærlighet som de viktigste aspektene ved å lage musikk.

Som følge av sjangermiksen hører man influenser fra mange stiler og artister i the White Stripes' musikk, men noen hovedreferanser går igjen hos fans og kritikere. Soundet beskrives gjerne med referanser til ”skitten” og ”lo-fi” garasjerock og punk, mens låtene, melodiene og spillestilen svært ofte tilskrives klassisk blues og en sterk arv fra Led Zeppelin (som også hadde bluesinfluenser): Jacks vokal sies å minne om en ung Robert Plant, mens gitarstilen og riffene minner om Jimmy Page. Megs trommespill har også blitt beskrevet som en forenklet utgave av John Bonhams trommestil. For det meste spiller hun enkle, tydelige backbeat-figurer med liten variasjon. Hihatene er lite brukt – taktslagene underdeles sjelden – mens crash-cymbalen er flittig brukt i refrengene, hvor den gjerne markerer alle taktslag likt.

Jacks gitar er dominerende i lydbildet. Hans elektriske gitarlyder er kraftig vrent og effektprosessert, ofte skarpe og krasse. Han bruker ofte åpen stemming og slide (bottleneck). Noen ganger spiller han også akustisk gitar. Riffene er oftest massive og bunntunge, som etter mønster fra tidlig heavy metal, mens fill-ins og soli ofte består av hektiske, brutte fraser, spilt med skarpe, skjærende lyder: Sammensatte fragmenter som gir en hakkete, abrupt melodiføring og rytmikk. Vokalen følger samme lydideal: Den er lys og gjennomtrengende, sunget med en manisk intensitet, veksler fort fra søt til hysterisk, og er gjerne tydelig effektprosessert. De fleste av bandets innspillinger dekkes av disse beskrivelsene.

Jack White er svært verbal i omtale av bandets musikk. I intervjuer insisterer han på å snakke om musikken fremfor personlige eller politiske temaer, og han er svært bevisst og eksplisitt i sin omtale av prosessene som inngår i musikkproduksjonen. Det er stor synkronitet mellom uttalelsene han gjør i forskjellige medier. Han siteres av og til identisk, ord for ord, i ulike intervjuer. Han snakker som ut fra et detaljert manifest, og styrer ofte intervjuene. Både hans svar og journalistenes oppfølgingsspørsmål viser at Jack er en autoritet på spørsmål om musikkhistorie, rockeideologi og kunstsyn. Blant temaene som oftest diskuteres er klassisk blues og hvordan den har influert og inspirert the White Stripes.

### 2.1.2 Betydningen av røtter

R. J. Warren Zanes mener at "there is a nostalgic dimension to any argument for authenticity" (1999: 69), altså et element av romantisk lengsel etter noe som er forbi. Ingen musikk er historieløs. Den produseres og konsumeres i en kontekst hvor den oppleves i forlengelsen av eller i kontrast til tidligere musikk. Når vi oppfatter noe som autentisk gir det gjenklang i vår egen historieforståelse, bakgrunn og identitet. Derfor blir røtter viktig. Markedsanalytiker David Boyle skiller mellom to typer røtter i autentisitet: Lokale røtter og røtter i en tradisjon (Boyle 2003: 20-21). The White Stripes har lokale røtter i en spesifikk subkultur, den alternative rockescenen i Detroit, men de har også røtter i en musikktradisjon som strekker seg helt tilbake til bluesens barndom i de amerikanske sørstatene. Jack White oppgir klassisk blues som sin primære inspirasjonskilde. Han finner sin inspirasjon i fortiden. Men der finner han også noe mer: Et legitimeringsgrunnlag for sin egen virksomhet som rockemusiker.

"The blues had a baby and they named it rock'n'roll" heter en standard blueslåt. Det finnes en direkte utviklingslinje fra 1930-tallets blues via r&b (rhythm and blues) ispedd litt country, til rock'n'roll og det som fra midten av 1960-tallet ble samlebegrepet rock. Det er kanskje ikke rart at rockemusikere finner sine idealer i sjangerens innflytelsesrike opphav? Allan F. Moore (2001) mener at prosessen er mer omfattende enn som så. Han hevder at en viktig del av selve definisjonen av rock skjer gjennom en selvbekreftende jakt på røtter i klassisk blues.<sup>9</sup> For å kunne kalles et rockeband trenger man disse røttene, i en eller annen form: I sin egen musikk og stil må man finne eller skape en kobling til bluesen.

"There seems to have arisen the sense that if the origin of a style, practice or object can be found, the essence of what it is about can be captured, and magically that essence will transfer itself to the finder" (Moore, 2001: 74).

Ved å knytte seg opp mot bluesen, får rock en slags aura av historisk forankring som andre populærmusikkformer mangler. Men hva innebærer det, og hvorfor er det så viktig?

---

<sup>9</sup> Moore mener at denne prosessen understreker at differensieringen mellom rock og pop skjer på et ideologisk fremfor musikalsk-stilistisk grunnlag (Moore, 2001: 74).



### 2.1.3 Inspirasjon fra klassisk blues

Jack White vokste opp i Detroit, i et distrikt hvor flertallet i nabolaget og på skolen var latinamerikanere og afroamerikanere. Den dominerende populærmusikken var hiphop og rap, men det talte ikke til Jack, som skilte seg ut ved å høre på klassisk rock, heavy metal, punk og rockabilly (Sullivan, 2004: 14-17; Porter, 2004: 9-23). Han forfulgte inspirasjonskildene til sine favorittband bakover i historien, og oppdaget stadig eldre musikk. Slik ble han en stor fan av Bob Dylan, og oppdaget videre artistene som inspirerte Dylan, fra folkesanger Woodie Guthrie til blueslegender som Robert Johnson, Blind Willie McTell og selv deres forgjengere. Men det var blues-sangeren Son House som utgjorde forskjellen for Jack White.

“I got into blues in my late teens. I knew about Robert Johnson from the bands that covered him. And when I heard him, I thought it was OK. Then I heard Son House's a cappella song “Grinnin’ in Your Face”. That was a transformative moment. There's nothing there, just that voice. And what he was singing made so much sense to me: Don't care what other people are saying about you, what they think. It was what I had been struggling through my whole life. I never liked the same music anyone else did. It all exploded for me after Son House. Robert Johnson became extremely beautiful. And I kept digging, to Charley Patton” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

Son House (1902-1988) lærte å spille i Mississippi-deltaet som sine samtidige blues-pionerer, blant andre Charley Patton og Robert Johnson, men flyttet i sine eldre dager til Jack Whites hjemby Detroit hvor han levde resten av livet. Han var aktiv som musiker fra 1925 til 1948, og gjenopptok karrieren mellom 1964 og 1974 før han la opp for godt. House var ingen virtuos utøver, men ble kjent for sine sjelfulle og overbevisende tolkninger (Blokhuis og Molde, 2004: 88-89). Det var disse egenskapene som fenget Jack White:

“It was that honesty, bare bones, to the minimum, truth. The more I thought about it, it was the pinnacle of songwriting. Easily accessible because of the repeating lines you could sing along to, very easy to play for the performer, extremely emotional at the same time. [...] There was nothing glamorous about it – just pure sound, pure emotion. I didn't need anything else attached to it. It didn't need five other guys playing the exact same thing behind it. Just a guy and a guitar” (Porter, 2004: 12).

Enkelt, minimalistisk, uglamorøst, ærlig og sant. Jack White oppsummerer det første møtet med Son House' musikk med stikkordene han siden skulle bygge en hel karriere på. Han fikk nå en retning på sin egen musikk:

“This is exactly what's perfect and what's beautiful about music and I want to get as close to it as possible, if I can get away with it. And the White Stripes became that” (Porter 2004: 13).

Det er ingen tvil om at Jack gikk inn for saken. Han studerte blueshistorien ivrig, gjorde seg kjent med både sentrale og mindre kjente bluespionerer og lærte seg låtene fra de originale innspillingene. Han kopierte spillestilen og lærte seg slidegitar-teknikk med bottleneck, slik deltablues-musikerne gjorde det. Dette danner grunnlag for å oppnå hva Allan F. Moore kaller tredje person autenticitet, eller ”utførelsens autenticitet”. Denne inntreffer når en artist overbevisende skaper en representasjon av en annen (anerkjent) artist, med sin egen utførelse. “There's an authenticity about everything Jack does. I don't know many people under thirty who have done the research Jack has done – and can do a credible Blind Willie McTell cover”, forteller country og roots-artist T Bone Burnett (i *Rolling Stone*; Fricke, 2005). Burnett

produserte soundtracket til Hollywood-filmen *Cold Mountain* (2004) hvor Jack både leverte akustisk folk- og bluesinspirert originalmusikk og spilte en mindre rolle som trubadur på den amerikanske borgerkrigens tid. Det må ha vært en drømmerolle for en så dedikert og kunnskapsrik tilhenger av amerikansk folkemusikk:

“Sometimes I want to give up, because I’m not what I wish I’d been – someone from the twenties and thirties, playing on a street corner, down South” (Jack White i Porter, 2004: 93).

The White Stripes oppsto da Meg og Jack begynte å øve inn egne, elektriske versjoner av gamle blueslåter og bluesbaserte rockeklassikere, og begynte å improvisere frem egen blues og bluesinspirerte låter. Ideen var å spille gammel, autentisk blues side om side ved egen, nykomponert musikk. Alt skulle få en rå rockesound og spilles med punkattityd, så nytt og gammelt hørtet likt ut. Jack ville vise at den gamle bluesen fortsatt var relevant, at den kunne låte moderne, og til og med konkurrere med vår egen tids populærmusikk. Han ønsket å misjonere: “If we can trick fifteen-year-old girls into singing the lyrics to a Son House song, we’ve really achieved something” (Jack White i Porter, 2004: 101). Jack mener at bluesen har fordelaktige egenskaper fremfor mye av dagens populærmusikk: “I feel sorry for kids today who don’t get exposed to things that are more realistic than what they’re getting” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005). Realisme betyr her ekthet og autenticitet. Jack mener at en hundre år gammel musikkstil som uttrykker en undertrykt minoritets sjelesorg, er mer relevant for livene til amerikanske tenåringsjenter enn vår egen tids populærmusikk, som henvender seg direkte til denne målgruppen. Det er en interessant påstand både historisk og som musikalsk samtidsdiagnose. Påstanden kritiserer dagens populærmusikk og hevder at musikken var bedre før. Er slike uttalelser basert på musikalske smakspreferanser? Er den et utslag av Jacks nostalgiske forhold til gammel musikk? Eller er den en del av den tidligere omtalte differensieringsprosessen mellom pop og rock? Bygger Jack White sin identitet og sitt image som rocker ved å ta avstand fra aktuell popmusikk og i stedet knytte seg til antikk blues?

#### **2.1.4 Plagiat eller tradisjon?**

Sitatet hvor Jack sier at han skulle ønske han var en ekte bluesmann i mellomkrigstiden, stammer fra tidlig i karrieren. Siden har han moderert seg noe:

“I’m not black, I’m not from the South, and it’s not 1930. I’m not interested in copying – at all. I’m interested in re-telling the story. I just believe in singing “John the Revelator” [blues gjort kjent av bl.a. Blind Wille Johnson og Son House] one more time. It seems like every other kind of music is fooling itself about being original or being the future. Well, it’s not. These electronic instruments, these toys... Music has been storytelling and melody for thousands of years, and it’s not going to change” (Jack White i *Mojo*; Perry, 2002).

Å fortelle historien om igjen er et kjent fenomen i rock. Musikkjournalisten Chuck Klosterman (*Spin Magazine*) skriver at “the White Stripes have done what great rock bands are supposed to do – they’ve reinvented the blues with contemporary instincts” (Klosterman, 2002). White

Stripes-biografen Denise Sullivan sier det samme: "There is an unspoken agreement among real rockers to preach the gospel of rock, to retell the stories and songs from the earlier rock'n'roll era. The White Stripes [...] are its new ministers" (Sullivan, 2004: 52). Disse to skribentene er enige om at (1) et kjennetegn på bra rock eller ekte rock er band som graver i sjangerens røtter, og spiller musikk fra et tidligere stadium i rockehistorien, og de mer enn indikerer at (2) dette er faktisk en forpliktelse hvis man skal bli anerkjent som et stort rockeband. Både Klosterman og Sullivan omtaler dette som noe positivt; bandet gjør "det eneste riktige". Med handlinger som følge av en "unspoken agreement" i en sosial gruppe, formulerer Sullivan at vi her er vitne til en diskursiv prosess. I enhver diskurs dannes spilleregler, som igjen definerer diskursen. De sentrale spillereglene i rockediskursen tilsvarer det som ofte kalles rockeideologien. De to sitatene viser at i denne diskursen får et band anerkjennelse hvis det gjentar (reproduserer) historiske hendelser som bidro til å utvikle rockeideologien, og dermed stadfester diskursens eksistensgrunnlag. De som har makt til å påvirke spillereglene i en diskurs – de som kontrollerer og opprettholder ideologien – kalles ofte i sosiologien for "presteskap" (clergy). Sullivans religiøse bilde av Jack White som den dogmatisk prekende ypperstepresten, kan derfor kanskje tolkes utover selve metaforen. Men å "finne opp bluesen på nytt", er ikke helt uproblematisk:

"Someone once said that we were stealing from the old blues musicians, and making a profit from it. It was the most insulting thing I'd ever heard... We are trying to join a tradition of songwriting. The song's that we've covered – we've always paid the royalties to the people who wrote them if they weren't public domain. The biggest love in my life is blues music, so for someone to say that to me, I just wanted to punch them in the face" (Jack White i Porter, 2004: 47).

Bluespurister kan hevde at elektriske punkversjoner av klassisk blues ikke har noe med tradisjon å gjøre, at the White Stripes spiller inautentisk blues. Men det stemmer at det er vanlig i blues – som i de fleste musikkstiler basert på muntlig overlevering – å kopiere andre utøvere, å låne melodier, riff og tekstfraser. Dette signaliserer at musikken ikke er et individuelt, men et kollektivt uttrykk, at det eksisterer en tradisjon.

"Nobody accused Dylan of ripping off Woody Guthrie. They knew Dylan was embracing him, that he wanted to become part of that family of songwriters and traveling musicians – the family that keeps handing things down, one to another" (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

Men tradisjon er ikke alt. I rockeideologien er også individuelt uttrykk og kreativ originalitet sentrale verdier, så beskyldninger om plagiat tas alvorlig. Å bekjenne seg til en tradisjon er altså bra (i tråd med romantisk autentisitet), så lenge det gjøres med måte (i tråd med modernistisk autentisitet). Men Jack White har flere hensyn å ta:

"The blues is from such a different time period and culture than where I'm from. (...) Being a white kid from Detroit who was born in the Seventies is a long way from being born black in Mississippi in the Twenties. I'm always worried that playing the blues is going to be misconstrued as me trying to cultivate an image, or that it's going to come across as fake" (Jack White i Sullivan, 2004: 100).

Jack er klar over at bandets referanser og bruk av blues vil formidle tredjepersons-autentisitet til rockepublikumet. Men her sier han nesten at det er imot hans vilje. Igjen er det konflikt mellom

idealene i rockeideologien, de to hovedretningene av autenticitet trekker hver sin vei. Å bruke bluesen signaliserer ekthet, men å prøve å være noen andre enn det man virkelig er, signaliserer ikke ærlighet og integritet. Derfor blir det igjen en balansegang. Etter å ha lansert seg selv som en genuin bluesmann, og blitt beskyldt for rip-off i rockemiljøene og å være inautentisk i bluesmiljøene, rekonstruerte Jack sitt image.

“We keep getting put with this bringing-back-the-blues kind of statement as a label for the band and I just wanted to break away from that because it’s really hard to do that, being where we’re from, even though that’s the music that we really love and that I’m really inspired by” (Jack White i Porter, 2004: 99).

På det tredje albumet, *White Blood Cells* (2001), tonet the White Stripes blues-referensene kraftig ned. Jack snakket fortsatt varmt om blues og country-influenser i media, men understrekte stadig at han ikke hadde pretensjoner: ”I don’t like it when my job has to be anything other than a songwriter” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005). At Jack på dette tidspunktet begynte å få et mer reflektert forhold til fenomenet autenticitet er tydelig. Men seks år senere, er det ikke tvil om at bluesen fortsatt er en viktig identitetsfaktor for ham:

Intervjuer: “How would you like to be remembered?”

Jack White: “Probably just as being part of the blues canon, 100 years since the blues started. I’d like to think that we were the first male/female two-piece arrack [sic] on it in the electric world”.

Intervjuer: “Why is that so important?”

Jack White: “Because that’s the truth. The blues is so often thrown into this bin of novelty and cliché but it’s one of the most important things that’s ever occurred on planet Earth. It’s such a realisation of everybody’s feelings, desperations and problems broken down to the most simple notion, one person against the world. There are a lot of different ways to deal with the world, you can fight, you can lay down and be walked over... I’ve tried every one and I’m going to keep trying to figure it out” (*Mojo*; Male, 2007).

### 2.1.5 Blackness og myten om det primitive

At Jack White skulle ønske han var en bluesmann, kan i et sosiologisk perspektiv lett oversettes til at han ønsker at han var svart. De egenskapene som Jack (og mange andre) ser i blues, samsvarer med oppfattelser av blackness – ”svarthet” – stereotypene knyttet til afroamerikansk kultur, og mer spesifikt, myten om den svarte mannen.

“The image of authenticity in rock culture derives from a particular, historical imagination of black culture, and of the relationship between the blues and its black performers and fans” (Grossberg, 1993: 208).

Rockemusikerens søken etter røtter i bluesen, går hånd i hånd med de typisk ”svarte” egenskapene denne musikken sies å ha; egenskaper som settes høyt i rockediskursen. Ifølge Allan Moore, er tendensen til å overse eller nedvurdere musikk med færre eller mindre synlige røtter i svart musikk, ikke bare er et utbredt fenomen blant rockemusikere og fans, men også et generelt trekk hos kulturteoretikere og musikkritikere (Moore, 2001: 74).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Et godt eksempel er musikken fra plateselskapet Motown, som siden storhetstiden tidlig på 1970-tallet har vært en referanse og kilde til autenticitet for en mengde musikere og artister. Mange kritikere kaller likevel musikken for inautentisk soul, fordi den henvender seg til et hvitt publikum og ikke er svart nok, selv om den er spilt nærmest utelukkende av svarte musikere. De samme kritikerne foretrekker heller den autentisk svarte soulen fra det konkurrerende plateselskapet Stax, som i motsetning til Motown brukte mange hvite musikere. Den anerkjente musikkhistorikeren Peter Guralnick går så langt som å ekskludere Motown fullstendig i sin definisjon av soul: “[...] when I speak of soul music, I am not referring to Motown, a phenomenon almost exactly contemporaneous but appealing far more to a pop, white and industry-slanted kind of audience.” (Guralnick, 1986: 1-2)

Simon Frith forsøkte tidlig (han har nyansert dette senere) å ”opphøye” svart musikk, ved å forklare det hvite publikummets interesse for musikken, med de svarte musikernes unike ”emosjonelle ekspertise” (Frith, 1981: 21). Denne tilsynelatende forherligelsen av svart musikk, er i følge Moore rasistisk ladet, fordi den baserer seg på fordommer som strekker seg helt tilbake til den europeiske koloniseringen av Afrika.<sup>11</sup>

”In its least malign forms, the colonial image of the Black man (and woman) portrayed him (or her) as child-like, emotional, servile, hyper-sexual: the exact antithesis of white manhood” (Segal, 1990: 173).

Hudfargekontrasten hvit/svart ble under kolonitiden raskt symbolsk for en rekke ulikheter mellom den europeiske sivilisasjonen og den afrikanske kulturen. Eksempelvis var afrikanernes påkledding helt uanstendig etter europeisk standard, hvor nakenhet ble sidestilt med seksuell aktivitet. Motsetningsparet hvit/svart ble fulgt av assosiasjonsrekken påkledd/avkledd, dydig/seksuell, moralsk/umoralsk, sivilisert/vill, og dette ble selvfølgelig forstått som positivt/negativt. Den franske opplysningsfilosofen Jean Jacques Rousseau (1712-1778) tenkte annerledes. Som den fremste talsmannen for de idealer som skulle danne grunnlaget for den romantiske epoken tok Rousseau assosiasjonsrekken videre: Sivilisert/vill forsto han som kultur/natur, og samstilte det med regelstyrt/fri, konstruert/opprinnelig, falsk/ekte og inautentisk/autentisk. ”Primitiv” ble altså et positivt begrep, da disse udannede, instinktive naturmenneskene ble omtolket som ”noble savages”, ubesudlede av kultur, i nær kontakt med naturen og seg selv: Representanter for en ren, naiv og uskyldig humanitet. Tilsvarende kvaliteter fant Rousseau hos små barn. Slogordet ”tilbake til naturen” innebar å se innover og finne ”tilbake” til barnet og urmennesket i seg selv, å avdekke sin indre natur. Dette ble kunstneridealet i romantikken (Lindholm, 2008: 8-10; Middleton 2006: 213-214).

I boken *The Triumph of Vulgarly* konkluderer Robert Pattison at ”rock is a vulgar adaption of nineteenth-century Romanticism” (Pattison, 1987: 179). Han hevder at rock ikke er annet enn et musikalsk uttrykk for en moderne, ideologisk søken etter autentisitet, som gjenoppliver den romantiske myten om det primitive og myten om den svarte mannen.

”Contemporary white civilization is effete, sterile, and impotent. The white man is overeducated and undersexed, unnatural and inauthentic” (ibid: 74). ”The black man is a ubiquitous American presence – thought to be primitive in his dark skin, his poverty, his strange dialect, his mysterious African origins. In the white man’s imagination, he is only a few generations from the jungle and therefore the perfect candidate to be the realization of the Romantic idea of the primitive” (ibid: 39).

Ifølge Pattison er rockens idealer en direkte overføring av den svarte manns mytiske kvaliteter: Rock skal helst være amatørpreget, uintellektuell, primitiv, instinktiv, dyrisk, rå, vulgær, erotisk, emosjonell og energisk. Derfor er bluesmann-klisjeen det perfekte ideologiske forbilde, og blues følger den perfekte musikalske inspirasjonskilde:

---

<sup>11</sup> Ikke alle former for svart musikk er like bejublete i rockediskursen. Se 2.1.6 Skepsis til nytelse.

“To fit the Romantic myth, the blues artist should be an outlaw, living on the fringes of society, hovering on the borders of madness, preferably a gambler, probably a drunk, certainly a sex-fiend. He sings from a dark, primitive compulsion, and he sings in a trance, uttering Delphic truths from the navel of existence. He is happy to make a dollar for his music, but the white audience will only appreciate him after he’s dead, which he soon is from drink, violence and neglect” (ibid: 60).

Den historiske personen som best passer beskrivelsen ovenfor, er Robert Johnson (1911-1938) – selve arketyperen blant bluesmusikere: Han var svart, fattig, analfabet, hadde et stort naturtalent, og var forfulgt av sjelekvaler til sin unge død, 27 år gammel. Han har en helt spesiell plass i de fleste fortellinger om rockens forhistorie, nyter svært høy aktelse av rockemusikere, og får sine sanger stadig fremført av nye rockeband, blant andre the White Stripes.

Mytene lever videre i forestillinger om at slavene og deres etterkommere i det sørlige USA levde i en slags naturtilstand, en tankeløs primitivisme, hvor musikken var deres naturlige uttrykk, uforfalsket av musikalsk skoling og teori. På begynnelsen av 1980-tallet beskrev Simon Frith (1981: 15-23) svart musikk i sin essens som ”kroppsmusikk”, med ord som ”seksuell”, ”naturlig”, ”umiddelbar”, ”spontan” og ”følt” musikk, i motsetning til hvit musikk som er ”tenkt”. I denne fremstillingen bekreftes det hvite selvbildet i tråd med en kristen, europeisk kultur hvor det noble sinnet er separert fra den syndige kroppen. Den hvite mann defineres som et intellektuelt, metafysisk åndsvesen, i kontrast til den svarte mann som reduseres til en instinktiv, fysisk kropp. Dette har gitt næring til oppfattelsen av at kjennetegnene på svart musikk – eller rettere sagt de kjennetegnene som skilte seg fra hvit musikk – ble ansett som spesielt naturlige og opprinnelige (Moore, 2001: 74-75).<sup>12</sup> Rytmebruk og rytmefølelse trekkes ofte frem.<sup>13</sup> Selv om rytmer opptrer i andre mønstre og har andre funksjoner i svart musikk sammenlignet med en europeisk, klassisk tradisjon, er det vanskelig å argumentere for at den ene tradisjonen er mer naturlig enn den andre. At svart musikk er fri for teori er også en fordom som faller på sin egen urimelighet. En musikkstil kan ikke identifiseres uten at det eksisterer et sett stilistiske regler, som blant annet bluesen er rik på. Bærende prinsipper om spenning/avspenning, tonalitet og harmonikk, periodisering og repetisjon, er like fastlagt og utprøvd i det 12-takters blueskjemaet som i sonatesatsformen. Mytene om blues som et improvisert, umiddelbart, instinktivt uttrykk fremfor en stilistisk praksis, er ikke annet enn grov ignoranse, men lever videre.

Den rådende oppfatningen i rockediskursen om at hvit rock er en videreføring av svart blues, bygger ikke bare på antatt musikalsk overlevering, men har også en ideologisk forankring i tankegodset og mytene som nå er presentert. Flere studier av ”blackness” har vist det samme

---

<sup>12</sup> Phillip Tagg (1989) har kritisert at ”hvit musikk” i de fleste sammenhenger defineres kun som en begrenset del av europeisk kunstmusikk, og ikke inkluderer andre europeiske musikktradisjoner, som de ulike folkemusikkene. Tagg argumenterer for at flere av de musikalske elementene som generelt er akseptert som kategoriserende for enten svart eller hvit musikk, er sterkt representert både i ”svarte” og ”hvite” musikker (for eksempel blåtoner, call and response-mønstre og improvisasjon).

<sup>13</sup> I Skandinavia er ”rytmisk musikk” blitt en vanlig, formell samlebetegnelse på jazz, rock og pop – musikkformer med afroamerikansk opphav.

som den ovenstående gjennomgangen har mer enn indikert, nemlig at den ”svarte påvirkningen” på rock i virkeligheten ikke er en påvirkning fra reell svart kultur, men fra en hvit fantasi om hvordan svart kultur er.

”The term authentic carries loaded meanings, particularly as notions of ”authentic” black culture, in the eyes of corporate America, very rarely have basis in the realities of black communal experience, but rather in perceptions of black culture and black people held by mainstream white consumers and informed by popular racist discourse” (Neal, 1999: 166).

Dette kan kanskje forklare det eksisterende raseskillet i populærmusikken: Rock-relaterte sjangre for hvite, soul-relaterte sjangre for svarte. Pattison hevder at rock ikke er relevant for svarte mennesker, nettopp fordi den er en søken mot svart kultur. Afroamerikanere kjenner seg heller ikke igjen i denne kulturen, fordi den ikke er reell, bare en konstruert og romantisert myte. Det kan argumenteres at den allmenne, ukritiske aksepten av mytene om blues, svart musikk og svart kultur er så sterk at mytene ikke bare gir mening og blir virkelighet for rockemusikere og hardcore fans, men også former oppfatningen av rock hos alle, fra den alminnelige radiolytter til de som tolker og dokumenterer vår samtid og fortid: journalister, kritikere og historikere.

Med dette som bakgrunn kan vi undersøke lyrikken i en av the White Stripes aller største hits, ”Seven Nation Army” (2003). Ifølge Jack White (Fricke, 2005) handler sangen om frustrasjon over sladder og løgner, og er inspirert av noen han kjente i Detroit. Likevel er det nærliggende å tolke teksten selvbiografisk. ”Seven Nation Army” var bandets første singel etter at det hadde slått gjennom internasjonalt, og media hadde hausset opp forventningene til det nye albumet *Elephant* (2003). I de første to versene beskrives subjektets pressfølelse, paranoia, skepsis og motstandsvilje på en slik måte at dette godt kan handle om Jacks situasjon på tidspunktet: Bandet var i medias søkeslys, og Jack var usikker på om oppmerksomheten var bra eller dårlig. Fra å være et kredibelt undergrunnsband, lå bandet an til å bli kommersielle superstjerner – og sto i fare for å bli oppfattet som ”sellouts”. Løsningen presenterer Jack i tredje og siste vers:

I'm going to Wichita / Far from this opera for evermore  
I'm gonna work the straw / Make the sweat drip out of every pore  
And I'm bleeding, and I'm bleeding, and I'm bleeding / Right before the lord  
All the words are gonna bleed from me and I will think / No more  
And the stains coming from my blood / Tell me go back home

Jack drømmer seg vekk fra den såpeoperaen han har havnet i, han ønsker å rømme tilbake ”hjem” – tilbake dit han kommer fra. Jacks musikalske herkomst er geografisk plassert i sørstatene (her representert ved Wichita, Kansas), og nærmere situert i en åker under svært harde arbeidsforhold. ”I'm bleeding right before the Lord” er en linje som godt kunne ha vært hentet fra en negro spiritual. Men både i tekstinnelegget til *Elephant*, og på the White Stripes' offisielle nettsider er ”lord” skrevet med liten ”l”. Det indikerer at ”herren” det her er snakk om ikke er Gud, men den hvite slaveherren som ledet sine arbeidere med blodig hånd. Denne

detaljen gjør lignelsen med afroamerikansk historie enda tydeligere. Mediekaoset, berømmelsen og popkulturen føles ikke ekte for Jack. Men slavenes virkelighet, og musikken de lagde, dét var ekte. Jacks ønske er å lage ekte musikk, slik han forestiller seg at slavene og deres etterkommere gjorde: De improviserte toner og ord, skapte musikk spontant og nærmest av fysisk nødvendighet, for å holde motet oppe og overleve, uten pretensjoner eller kommersielle hensyn. Jack ønsker å slutte å tenke ("I will think no more") – slutte å være intellektuell, slutte å komponere som en hvit mann – og heller "blø ut sanger", slik han oppfatter at de svarte slavene og bluesmennene gjorde det.

### 2.1.6 Skepsis til nytelse

Teksten i "Seven Nation Army" penser oss også inn på en annen myte, den romantiske kunstnermyten som sier at sult og forsakelse frigjør talentet. Slik beskriver Jack hvordan han reagerte på den internasjonale suksessen i forkant av *Elephant*:

"It was mind-blowing to think that people were even interested in this music. Every moment was shocking. We weren't high-fiving each other. It was more like, "What does this mean now that the weight is on our shoulders?" (Fricke, 2005)

Selv om svarte røtter og svarte musikkelementer er sentralt i forestillingen om rock, viser avstanden til moderne, svarte musikkuttrykk at dette begrenser seg til spesifikk seleksjon. Avstanden til den svarte musikkutviklingen, etter at rocken kom på banen, er påtagelig. Soul, funk, r&b, hiphop og ikke minst diskomusikk har ikke hatt høy kredibilitet i rockemiljøer. Dette kan blant annet ses i sammenheng med i hvilken grad fornøyelse og nytelse er fremtredende i musikken. Da de ledende amerikanske kritikerne Landau, Marsh og Christgau formulerte rock som kunst på 1960-tallet – et syn som ble spredd av blader som *Rolling Stone* og *Crawdaddy!* – ble hvit rock mellom linjene postulert som den rettmessige arvtager av afroamerikansk folkemusikk.<sup>14</sup> Rock ble samtidig omtolket og reformulert fra å være dansemusikk til å bli lyttemusikk, i tråd med tidens kunstkonvensjoner. Mens rock fortsatte gitartradisjonen fra svart blues og r&b, ble populære svarte stilarter videreført med fokus på vokaltradisjon og dansemusikk. Med myten om bluesmannens sjelekvaler og myten om den strevende kunstneren som sentrale idealer, er det ikke udelt positivt for en autentisk rocker å ha det bra. Jack White er svært skeptisk til artister som åpenlyst nyter suksessen sin:

"You start questioning their creativity. You really shouldn't be enjoying yourself. It's one of the things that's kept me creating. When I get something done I put it in a box. I think, I'll enjoy this later" (Jack White i *Mojo*; Male, 2002)

Dette synet manifesterer seg i måten the White Stripes lager musikk på, som jeg skal forfølge nærmere i kapittel 3 Ideologi og 4 Estetikk.

---

<sup>14</sup> Mer om musikkpressens historiske betydning for rock som autentisitetssideologi i kapittel 5 Musikkritikk.



## 2.2 Bruk av blues

---

### 2.2.1 Bluesband eller rockeband?

Da the White Stripes begynte å bli berømte på begynnelsen av 2000-tallet, ble musikken deres ofte kalt blues-punk i media. Bluesstempelet har hele veien fulgt bandet, og Jacks uttalelser har også bidratt til å forsterke inntrykket av at bandets musikk i bunn og grunn er blues. Så hvorfor oppfattes the White Stripes som et rockeband og ikke et bluesband?

Som i alle andre tilstøtende sjangere, er overlappingen mellom blues, blues-rock og rock komplisert og grensene uklare. Debatten om definisjoner skal vi ikke ta her. Det er imidlertid klart at the White Stripes ikke så enkelt kan kategoriseres som et rockeband utfra musikalsk-stilistiske kjennetegn alene. Det er det totale bildet som gjør the White Stripes til et rockeband. Bandet spiller blues, men de skiller seg fra mengden bluesband ved også å spille punk, country, Tin Pan Alley-ballader og showtunes. Dette skiller bandet riktignok også fra de fleste rockeband. Utførelsen av musikken har mer å si: Bandets stil og sound låter atskillig mer som punk og tidlig heavy metal enn akustisk pionerblues, eller selv klassisk og standard elektrisk blues. Mange vil her påstå at tidlig heavy metal bygger sterkere på blues enn de fleste andre former for rock, og the White Stripes kunne i lys av det like godt forstås som et obskurt bluesband med en spesielt tung og krass stil. Jeg tror det utslagsgivende er at the White Stripes ikke henvender seg til bluestilhengere, men at de henvender seg til et ungdommelig, hvitt rockepublikum. Jack White har alltid vært en rocker; en rockefan, en rockemusiker og en aktiv deltager i sitt lokale rockemiljø. Det forandret seg ikke da han oppdaget bluesen. I stedet ønsket han å ta bluesen tilbake inn i rocken.

Men hvordan få oppmerksomhet på rockescenen? Som ethvert annet suksessfullt rockeband: Ved å skille seg ut med musikalsk egenart og et oppsiktsvekkende image, en strategi som er sjelden og nærmest uhørt i bluesverdenen. En viktig del av bluesens image er å "ikke ha noe image". Det strider mot de jordnære verdiene – realismen som også Jack White sverger til. Men han er også en misjonær med en drøm om å bringe "ekte musikk" ut til et publikum som er fôret opp på angivelig påtatt populærmusikk. Slik forsvarer han bandets visuelle og musikalske konsepter. Han plasserer seg også i samme tradisjon som mange av bandene som the White Stripes' musikk minner mye om: the Rolling Stones, Cream, Led Zeppelin og the Stooges. Rockeband som lot seg inspirere av klassisk blues, spilte blues og inkorporerte blueselementer i sin egen musikk. For Jack White er denne åpenbare likheten ikke så åpenbar. På spørsmål om slike rockeband har inspirert ham i tillegg til bluespionererene, svarer han overraskende:

"I don't, and never have, liked the electric blues very much. [...] sometimes I kinda feel bad because it's like I'm doing some form of that. I dunno, sometimes it feels like the most natural thing to do, while other times it's like, Oh man, we don't want to be Led Zeppelin or Cream or anything like that" (Jack White i Hernon, 2001).

Mens de fleste fremstillinger av klassisk tungrock og heavy metal legger stor vekt på innflytelsen fra blues og bluesrock, mener Allan F. Moore (2001: 76-89) at rockegruppers påståtte røtter i bluesen ofte er svært overdrevet. Som eksempel trekker han frem tre av de mest kjente, såkalt bluesbaserte, rockegruppene: Cream, Led Zeppelin og Deep Purple. Moore mener å kunne vise at disse bandenes influenser primært ligger andre steder enn i bluesen. Likevel er det bluesen vi hører om: Enhver liten kobling til denne har en tendens til å bli fokusert på og hausset opp, av musikere så vel som fansen og pressen. Ifølge Moore skjer dette fordi alle bekjenner seg til den samme ideologien og ønsker det samme: Autentisitet.

Robert Walser (1993a: 2) fremhever powerchorden som det mest typiske og samlende stilistiske kjennetegnet i heavy metal.<sup>15</sup> Den karakteristiske og kraftfulle lyden av en powerchord spilt med en vrent elektrisk gitarlyd dominerer også lydbildet i et stort flertall av the White Stripes' låter, spilt som harmonisk progresjon eller som melodiske riff (i et stort mindretall av låtene bruker Jack slide på en elgitar med åpen stemming eller fingerspill på en akustisk gitar). Powerchorden var en innovasjon som kom med rock'n'roll og har ingenting med tidlig blues å gjøre.<sup>16</sup> The White Stripes' musikk ligner altså svært på en type rock som kanskje har langt mindre kobling til bluesen enn det har vært vanlig å tro. For å finne ut om the White Stripes' bluestilknytning er mer enn bare prat og ønsketenkning, må musikken undersøkes nærmere.

### **2.2.2 Særtrekk ved blues**

Blues beskrives ofte som den mest genuine amerikanske folkemusikken, fordi den oppsto i USA som følge av helt spesielle omstendigheter. Historien om de afrikanske slavenes trøst i musikken er kjent, og det vanlige omkvedet er at blues oppsto som en blanding av afrikanernes rytme og tonalitet, og europeernes harmonikk. Det er en grov forenkling av en lang og rikholdig utviklingshistorie, som først rundt 1920 hadde etablert seg som en distinkt, ny musikkform. De viktigste musikalske kjennetegnene var "blå tonalitet", call-and-response-mønstre og synkopert rytmikk (Blokhus og Molde, 2004: 81-84). Uttrykket "to be blue" kjennetegner følelsen bluesen gjenskapte og ga navn til sjangeren. Vokalpraksisen hadde spesielle tonale nyanser som skilte den fra europeisk skalatenkning og dur-/moll-harmonikk. Karakteristisk var toner med glidende fremfor fiksert intonasjon. Disse såkalte "blue notes" var sentrale i det som kan kalles blå tonalitet. Call-and-response-teknikken tilskrives også afrikansk opphav, med en forsanger som får respons i form av et omkved. I blues speiles denne vekslingen ved at sangeren lar

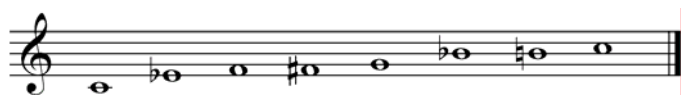
---

<sup>15</sup> Powerchord: Samklang som består av bare grunntone og kvint, og evt. deres oktaveringer. Kun to unike toner er per definisjon ikke en akkord, men powerchorden regnes som en dur- eller moll-treklang med utelatt ters.

<sup>16</sup> Powerchords ble introdusert av gitaristen Link Wray i hans instrumentale hitlåt "Rumble" (1958). Den første sangen som var bygd på et riff av powerchords var the Kinks' "You Really Got Me" (1964) (Walser, 1993a: 9).

instrumentet svare og kommentere sangen. Rytmisk er blues gjennomført synkopert, ofte med en 6/8-følelse (shuffle). Det viktigste europeiske elementet er bruken av akkorder, som kom inn på et relativt sent stadium i utviklingen. Fra 1910 ble det kjente 12-takters formskjemaet etablert som det vanligste. Det finnes mange andre formløsninger: 8- og 16-takters blues er vanlig, og også innenfor 12-takterskjemaet finnes mange varianter. I den harmoniske strukturen er subdominanten mer sentral enn dominanten, i kontrast til europeisk tradisjon. I tradisjonell musikkterminologi betyr det blant annet at plagale kadenser (IV-I) blir foretrukket fremfor autentiske (!) kadanser (V-I). Da bluesbandene gradvis overtok for den enslige trubaduren, ble standardiserte akkorder og formskjemaer dominerende. Det karakteristiske 12-takterskjemaet gjør standard blues umiddelbart gjenkjennelig, men siden det kom inn i blueshistorien relativt sent, mener enkelte historikere at formskjemaet ikke er avgjørende i definisjonen av blues (ibid). Dette kan gjøre det vanskelig å vurdere om en White Stripes-låt egentlig er en blues eller ikke.

Bluesen og 12-takterskjemaet ble et viktig grunnlag for 1950-tallets rock'n'roll. Den synkoperte rytmen (utviklet via r&b) ble beholdt, men blåtonene og call-and-respons-mønstrene ble mindre tydelige. Med høyt tempo, livlig rytme og en klarere dur/moll-tonalitet, ble bluesens klage transformert til en mer optimistisk og dansbar musikkform. Bruken av de vanlige skalaene i bluesen ble også videreført. Når moderne musikere bruker "bluesskjemaet" og "bluesskalaen" kan de i utgangspunktet like gjerne ende opp med å spille standard rock'n'roll som å spille standard blues. Den vanligste "moderne" bluesskala ser slik ut (Kruse, 1980: 129-130):



Fiss og h sløyfes ofte, og da gjenstår en pentaton skala, den vanligste i blues (ibid).<sup>17</sup>

### 2.2.3 Bluesinnslag i White Stripes-låter

På the White Stripes' seks album er det totalt 86 låter. Min harmonisk-formale analyse av disse viser at bare 16 av låtene følger et repeterende, fullstendig bluesskjema på 8, 12 eller 16 takter. Åtte av disse låtene – halvparten – er å finne på bandets to første album.

I tillegg gjør totalt ni låter bruk av bluesskjema på annen måte. Det kan være at tydelige bruddstykker av skjemaet (f.eks. V-IV-I progresjoner) stokkes om og repeteres (som i "Sister, do you know my name" (2000)), eller blandes inn i en annen progresjon (som i "Suzy Lee"(1999)). Et annet eksempel er "Little Bird" (2000) hvor Jack synger og riffer (med slide) i utgangspunktet bare på grunntrinnet, men skyter inn V-IV-I kadensen noen få ganger (forberedt med to takter av IV). "Little Room" (2001) er en enstemt a cappella-innspilling, hvor ingen

<sup>17</sup> Disse to versjonene av skalaen refereres heretter til som hhv. "bluesskalaen" og "den pentatone bluesskalaen".

harmonisk progresjon høres (kan synges utelukkende på grunntrinnet) – men frasemønsteret minner om en 8-takters blues, og melodien (som består av de fem første tonene i bluesskalaen) lar seg naturlig harmonisere med standardakkordene, inkludert en avrundende V-IV-I kadens. Låtene ”Jimmy the Exploder” (1999) og ”I’m Lonely (but I ain’t that lonely yet)” (2005) er bygd opp som ”blues ballads”, en Tin Pan Alley form strukturert som et AABA-mønster på 32-takter. Her følger A-delene et 8-takters bluesskjema, mens B-delen er en variant av dette. ”Cannon” (1999) er i utgangspunktet ikke bygd på bluesskjemaet, men midt i sangen vrir Jack over i den tradisjonelle bluesen ”John the Revelator” (kjent fra innspillinger av Blind Willie Johnson og Son House). Han spiller noen vers og går så tilbake til sin egen låt (dette er en metode han benytter på flere låter live).

En del White Stripes-innspillinger gir også bluesfølelse uten at bluesskjemaet brukes på noen måte. Dette skyldes som regel Jacks gitarspill; vokalen hans er mer typisk for folk rock, heavy metal, og punk enn det som er karakteristisk for bluessangere. Snarere er det hans spilleteknikk (fingerspill og slide) og melodiske klisjeer (riff og fill-ins) som gir sterke assosiasjoner til bluesjangeren. I ”Hello Operator” (2000) sørger kombinasjonen av munnspill og blåtonene fra Jacks bøyning av gitarstrengene til en tydelig bluesfølelse. Ofte spiller Jack korte fills over bluesskalaen på denne måten. Men låta ”Red Rain” (2005) er en eneste lang collage av tilsynelatende spontant sammensatte bluesriff.<sup>18</sup> I ”Offend In Every Way” (2001) er det derimot formstrukturen og fraseringsmønsteret som gir en svak bluesfølelse. Med alternerende vers og refreng følger sangen den indre strukturen til en 8-takters blues, men har helt andre akkorder, og ingen blueskadens, slide, blåtoner eller melodiske klisjeer.

I denne sammenheng bør også to coverlåter trekkes frem. ”Your Southern Can Is Mine” (2000) er laget av bluesmannen Blind Willie McTell, men følger ikke bluesskjemaet. Den er mer for en folksong å regne, og kan bare med mye godvilje kalles en blues. Den berømte standardlåta ”St. James Infirmary Blues” (1999), er ikke en blues i det hele tatt. Faktisk bygger sangen på en irsk folkesang fra 1700-tallet (Walker, 2005: 172).

Min gjennomgang viser at 38 av de 86 albumsporene inneholder klar referanse til blues. 25 av dem gjør helt eller delvis bruk av en utgave av bluesskjemaet (se statistikk på neste side). Vi må være forsiktige med å trekke konklusjoner ut av dette tallmaterialet. Regnet om til prosent kan en bluesåt fra eller til se ut som en massiv utvikling fra et album til det neste. Det vi bør merke oss er at the White Stripes’ to første album representerer begynnelsen av karrieren, og da var blues en dominerende ingrediens. Siden har bluesinnslaget blitt redusert vesentlig. Flertallet

---

<sup>18</sup> Å skille klart mellom originale bluesriff, bluesriff videreført i heavy metal-stil, og originale heavy metal-riff er ingen enkel oppgave. I Jack Whites gitarspill brukes de om hverandre, men han omtaler alltid riffene som blues. I hvilken grad heavy metal-riffing bygger på og viderefører blues-riffing er åpent for diskusjon. I min analyse kvalifiserer kun riff spilt i bluesstil som en klar bluesreferanse, men mine vurderinger er også kompromisser.

av låtene til bandet (et stort flertall hvis vi regner bare de fire siste albumene) har ingen tydelige referanser til blues. Så godt som alle singlene til bandet havner i denne kategorien. En mindre porsjon blues er likevel et fast innslag på alle albumene.

	Fullstendig bluesskjema	Delvis bluesskjema	Øvrige referanser til blues	Total: Sanger med bluesskjemabruk	Total: Sanger med blues-referanser
The White Stripes	5	4	4	9	13
De Stijl	3	3	3	6	9
White Blood Cells	1	1	3	2	5
Elephant	3	0	0	3	3
Get Behind Me Satan	2	1	1	3	4
Icky Thump	2	0	2	2	4
Alle album	16	9	13	25	38

## 2.2.4 Jack White og bluesskjemaet

“The moment when that progression was accomplished in the early part of the twentieth century was the most perfect moment in songwriting of all time. There’s something about that that’s so easily understandable, that repeating line. It translates to the next person so easily. Which is what song writing is supposed to do: translating an idea, communicating an idea through melody and storytelling and rhythm” (Jack White om det 12-takters bluesskjemaet i Porter, 2004: 51).

Å påvise hvor ofte the White Stripes bruker bluesskjemaet forteller bare halve historien. Et vel så interessant spørsmål er hvordan skjemaet benyttes. Det sies at en bluesmusikers dyktighet kan vurderes etter hvor godt han håndterer bluesskjemaet. Dette er den vanligste versjonen av bluesskjemaet på 12 takter, fordelt på tre fraselinjer (en rute per takt):

Takt 1-4  
Takt 5-8  
Takt 9-12

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	I

Dette standardskjemaet er utgangspunktet for fem White Stripes-låter. I syv minutter lange ”Ball and Biscuit” (2003) og i Son House-coveren ”Death Letter” (2000) følges skjemaet slavisk. I Robert Johnsons ”Stop Breaking Down”

(1999) varierer Jack med å bytte ut IV med bVII i takt 10. Denne erstatningen gjennomfører han i ”Girl, you have no faith in medicine” (2003), men bare i sungne vers. I ”Jumble, Jumble” (2000) spilles alle I-takter med to slag I og to slag bVII.

”When I Hear My Name” (1999) og ”Little Bird” (2000) er gode eksempler på hvordan

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	V	V	V

Skjema: ”When I hear my name”

Jack forandrer på dette skjemaet. Begge har de 12 standardtaktene som kjerne, men i den første låten holdes V i alle taktene 9-12. I den andre låten er disse taktene uforandret, mens taktene 5-6 og 7-8 har byttet plass. I tillegg er begge sangene utvidet med fire instrumentale takter I,

I	I	I	I
I	I	I	I
I	I	IV	IV
V	IV	I	I

Skjema: ”Little Bird”

som outro i den første sangen og intro i den andre. Dette gir en periodisering på 4x4 takter, men må ikke forveksles med 16 takter blues.

En annen versjon av 12-takterskjemaet finner vi i "A Boys Best Friend" (2000). Her er faktisk hvert vers på 24 takter: Bluesskjemaet opptrer i sin helhet i de siste 12 taktene, mens de første 12 taktene er en forberedende gjentakelse av skjemaets første linje (takt 1-4).

I	I	I	IV-V	<b>x 4</b>
III	III	IV	IV-V	
I	I	I	IV-V	

Skjema: "A Boys Best Friend"

Også i den seige og langsomme "Instinct Blues" (2005) varer versene i 24 takter. Her skyldes det imidlertid en fordobling av hele skjemaet. På grunn av tempoet og at skjemaet strekkes fra 12 til 24 takter, svekkes den vanlige opplevelsen av progresjonen. Ved hjelp av mange innskutte akkorder og den oppstykkete rytmikken (hvor trommene slutter å markere grunnpulsen for å doble riffet), skjules bluesskjemaet ytterligere. Trekker vi ut annenhver takt fra det fullstendige skjemaet – de "tunge" taktene slik Jack og Meg spiller dem – er det likevel tydelig at de 12 taktene som utgjør grunnstammen i progresjonen, er en ny variant av standardskjemaet. Slik ser det fulle og det forenklete skjemaet ut:

IV - III	I	IV - III	I	IV - III	I	IV - III	I
bVII - VI	IV	bVII - VI	IV	IV - III	I	IV - III	I
I - III	IV	I - III	IV	I - III	IV	V - bVII	V

Fullt skjema: "Instinct Blues"

I	I	I	I
IV	IV	I	I
IV	IV	IV	V

Forenklet skjema: "Instinct Blues"

"Do" (1999) viser en annen og friere utvidelse av skjemaet. Her er de tre fraselinjene utvidet til å passe en tekst med ekstra mange stavelser. Dette gjør Jack ved å gjenta enkelte takter fritt. Antallet er ikke engang likt i alle versene. Derfor oppleves låtstrukturen som fri og intuitiv. Formen på de repeterende versene, delt inn etter de tre fraselinjene, ser slik ut:

I	I	III-II	I	I	I				
I	I	III-II	I	I	I	I			
V	V	V	V	V	III-II	I	I	I	I

Fullt skjema: "Do".

I	I	III-II	I
I	I	III-II	I
V	III-II	I	I

Forenklet skjema: "Do".

Takt 1-4  
Takt 5-8

I	I	IV	IV
I	V	I-IV	I-V

Skjema: Standard 8-takters blues

Fjerner vi de taktene som repeteres på grunn av de forlengede frasene, sitter vi igjen med et skjellett på 12 takter: Nok en variant av 12 takters blues.

I blues er det også vanlig med skjemaer på 8 og 16 takter. En 16-takters blues er som regel en enkel fordobling av det 8-takters skjemaet eller (enda mer vanlig) fire innskutte takter i en ordinær 12-takter.

Takt 1-9	I	I	I	I
Takt 5-8	IV	IV	I	I
Takt 9-12	V	IV	V	IV
Takt 12-16	V	IV	I	I

Skjema: Standard 16-takters blues, utvidet fra 12 takter

Jack har laget flere låter basert på 16-takters blues. Skjemaet i "We're Going To Be Friends" (2001) viker knapt fra standarden. I "Effect and Cause" (2007) og "Little Ghost" (2005) finner vi to lignende og forholdsvis konvensjonelle alternativer.<sup>19</sup> Skjemaet til "Let's Build A Home" (2000) er heller ikke langt fra standarden, men her frisker Jack opp skjemaet ved å spille en III-akkord på slag to og fire i hver I-takt (merket med stjerne under).

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	I
V	IV	I	I

Skjema: "We're Going To Be..."

I	V	I	I
I	I	V	V
I	I	IV	IV
I	V	I	I

Skjema: "Effect and Cause"

I	I	IV	I
I	I	V	V
I	I	IV	I
I	V	I	I

Skjema: "Little Ghost"

I*	I*	I*	I*
IV	IV	I*	I*
V	V	V	V
I*	I*	I*	I*

Skjema: "Let's Build A Home"

Alle disse fire utgavene av skjemaet ligner standarden, men vi finner tre ulike varianter av første linje, to varianter av andre linje, fire av den tredje, og tre av den siste. Fullt 16-takters skjema forekommer også i "Wasting My Time" (1999) – som starter med uvanlige fire takter IV; i "300 M.P.H. Torrential Outdoor Blues" (2007) – hvor 12 av de 16 taktene inneholder bVII-akkorden; i "Astro" (1999) – hvor 16-taktersskjemaet i kobling med en 8-takters variant danner et 24-takters "dobbeltskjema"; og i "Hypnotize" (2003) – som er utvidet med så mange raske akkordprogresjoner at et forenklet trinnskjema nærmest ville ha blitt en reharmonisering.

Jack omtaler alltid bluesen som noe enkelt, uintellektuelt og uforanderlig. Min analyse viser en annen side. Kun i liten grad bruker han standardskjemaer i sin blues. I stedet benyttes et stort antall tilpassede varianter av 12- og 16-takters skjemaer. En variant brukes som regel bare i én låt. I ulike vers i samme låt, kan vi også finne forskjeller. Sett opp mot hans bastante uttalelser, kan mangfoldet og de små variasjonene tyde på at Jack leker seg med skjemaet mest for sin egen variasjon og interesse. I kombinasjon med hans evne til å utvide, bryte opp eller reformulere strukturene, viser dette at han har et ekspertforhold til bluesskjemaet.

## 2.2.5 Country, Tin Pan Alley og showtunes

Forherligelsen av blues og svarte røtter i rockediskursen er kanskje grunnen til at Jacks øvrige inspirasjonskilder sjeldnere trekkes frem. Blant annet representer sanger og coverlåter i folk- og country-stil mange av de samme, jordnære holdningene og nostalgiske lengslene som bluesen.

<sup>19</sup> Skjemaet fra "Little Ghost" brukes også som de 16 første taktene i versene i "I'm Lonely (but I ain't that lonely yet)" (2005), som følger et 32 takters AABA-mønster.

Mer overraskende er kanskje Jacks "svakhet" for Tin Pan Alley-klassikere og showtunes fra Broadway og Hollywood, som tilhører en langt mer hvit og kommersiell musikktradisjon.

"I wish music could be more like Cole Porter and different Broadway writers from back in the thirties and forties – more melody and idea instead of just chords and lamenting about girls and cars or drugs. That's getting really old. I think that song structures of the twenties and thirties were so accessible to people. Melody was so important. Not that it isn't in pop music today, but it was on a more basic, simple level back then" (Jack White i Porter, 2004: 50).<sup>20</sup>

Som bluesen har denne inspirasjonen fulgt bandet fra starten. The White Stripes' debutsingel var blueskjema-rockeren "Let's Shake Hands" (1997), og B-siden var en versjon av "Look Me Over Closely", et Marlene Dietrich kabarénummer fra 1953. På tredjealbumet *White Blood Cells* (2001) droppet Jack bluesen for å konsentrere seg om å skrive sanger i Tin Pan Alley-stil; noen fremført som krass punkrock, andre fremført som enkle viser akkompagnert av fingerspill på akustisk gitar. På denne platen er "We're Going To Be Friends" den eneste sangen med et fullt 16-takters blueskjema, men dette er satt inn i en AABA-form (med noen ekstra A-deler). Både strukturen, melodien og teksten er typisk Tin Pan Alley, og uttrykket er enkel visesang. På femtealbumet *Get Behind Me Satan* (2005) er det Broadway og 1950-talls exotica som er hovedinspirasjonen. Piano og marimba er mer fremtredende enn el-gitar, og de svært varierte låtene er preget av teatralisk dramaturgi i sin oppbygning og kompositoriske effekter (blant annet mange skift i uttrykk, tempo, arrangement og lydbilde). Kritikere har beskrevet låta "Forever For Her (Is Over For Me)" som en hommage til Burt Bacharach og svirken "I'm Lonely (But I ain't that lonely yet)" som tatt ut av katalogen til country-ikonet Loretta Lynn. Albumets tittel er et bibelsitat som både figurer i negro spiritualen "Victory is mine" og i sangen "Satan get thee behind" laget av Irving Berlin, den største av alle Tin Pan Alley-komponistene (til Hollywood-komedien *Follow the Fleet* i 1936). The White Stripes har altså referansene i orden. Jack er tydelig en musikalsk nostalgiker: Han drømmer seg tilbake til enklere tider, enklere sanger, enklere virkemidler og bedre musikk.

### 2.2.6 Name-dropping: Coverlåter og dediseringer

Artister velger ikke coverlåter tilfeldig.<sup>21</sup> Når en artist låner musikken til andre artister, er hun i dialog med disse, deres kontekst og deres publikum. Ved å cove, identifiserer artisten seg ikke bare med innholdet i sangen, men med den opprinnelige artisten, dens sjanger, dens publikum, og/eller den (sub)kultur den forbindes med. Coveren kan tilføre eller forsterke eget musikalsk uttrykk eller eget ideologisk ståsted. Den kan også virke tilbake på den opprinnelige artisten:

---

<sup>20</sup> I innlegget til *Elephant* (2003) er det et bilde av Cole Porter. Bandet har covret hans sanger live, men aldri på plate.

<sup>21</sup> Den etymologiske opprinnelsen til begrepet "cover" er uklar, men bruken kan dokumenteres fra 1940-årene. Én kuriøs teori peker på tidens eksplosjon i antall hvite artister som covret svart musikk, såkalte "race records". Nyinnspillene var ment å "cover up the blackness" og gjøre musikken mer akseptabel for et hvitt publikum. En "cover version" var altså en hvit "dekkversjon" av en opprinnelig svart sang (*Cover version*, Wikipedia, 2008).



Å bli covret av en større eller mer anerkjent artist kan gi økt kredibilitet, oppmerksomhet og popularitet. Å covre en låt er altså en utveksling av kulturell kapital.

“We’ve never covered a song simply because it would be cool or because we’d seem really obscure for doing so”  
(Jack White i *Spin Magazine*; Klostermann, 2002).

Jack White velger sine referanser med omhu. Bare frem til 2005 hadde the White Stripes covret over 120 låter, i konsert eller på plate.<sup>22</sup> Foruten tradisjonelle folkesanger, Tin Pan Alley-slagere som ”Fly me to the moon” og ”My funny valentine”, og standardlåter fra de fleste av de kjente, tidlige bluesmennene, har bandet covret (blant mange andre) artister som Dolly Parton, Johnny Cash, Hank Williams og Loretta Lynn (country); Buddy Holly, Little Richard og Elvis Presley (rock’n’roll); Bob Dylan (folkrock); the Beatles, the Rolling Stones, Yardbirds og Jimi Hendrix (60-talls rock); Velvet Underground (garasjerock); Iggy & the Stooges og MC5 (punk).

The White Stripes’ innspilte versjon av Dolly Partons ”Jolene” (2004) havnet på femte plass da det britiske musikkmagasinet NME kåret tidenes 50 beste coverlåter.<sup>23</sup> Med overdrevet skjelvende stemme i versene og hysteriske skrik i refrengene tar Jack ”Jolene” til det ekstreme og gjør originalens ydmyke bønn om til aggressiv, gråtkvalt desperasjon. Tilsvarende behandling får Burt Bacharach/Hal David-slageren ”I just don’t know what to do with myself” (2003). Dusty Springfield og Dionne Warwick’s pyntelige hitversjoner på 1960-tallet ga kjærlighetssorgen et vemodig og resignert uttrykk. I Jacks vokallevering, med nervøse vers og hysteriske refreng, oppfattes den samme lyrikken som et uttrykk for et sammenbrudd, hvor kjærlighetssorgen til slutt utløser panikk. I tillegg er to avsnitt fjernet fra originalteksten:

I just don't know what to do with my time / I'm so lonesome for you, it's a crime

Baby, if your new love ever turns you down / Come back, I will be around  
Just waiting for you / I don't know what else to do

I the White Stripes’ versjon er ikke problemet kjedsomhet og mye tid til overs. Subjektet sitter heller ikke og venter og tror at kjæresten kommer tilbake. Historien the White Stripes forteller er at subjektet er knust av kjærlighetssorg, ikke finner glede ved noe i livet, og stiller det eksistensielle spørsmålet: Hva skal jeg gjøre med meg selv? Når Jack gjentatte ganger skriker ut ”I just don’t know” i innspillingens avsluttende klimaks, høres det ikke ut som annet enn at subjektet er på randen av selvmord. Slik bearbeider Jack sangen til å passe sitt eget uttrykk.

Også ved dediseringer av albumene, poengterer the White Stripes’ sin essens. De to første albumene er dedisert til blueslegendene Son House og Blind Willie McTell, og tredjealbumet til

---

<sup>22</sup> På sine offisielle nettsider [www.whitestripes.com](http://www.whitestripes.com) har bandet offentliggjort settlister fra så langt tilbake som 1997. Fra dette materialet har fansiden [www.whitestripes.net](http://www.whitestripes.net) ekstrahert en detaljert liste over coverlåter.

<sup>23</sup> *New Musical Express*, 25. mai 2005.

country-ikonet Loretta Lynn.<sup>24</sup> *Elephant* er dedisert til "the death of the sweetheart" – et symbol på vår tids tap av dannelse og uskyld, som er det overhengende temaet for albumet. De to siste albumene er dedisert til ukjente personer, men Suzy Lee (som *Get Behind Me Satan* er dedisert til) er et jentenavn som går igjen i flere White Stripes sanger, som en uskyldig barndomsforelskelse av Jack. Dediseringen kan altså være til den virkelige personen som har inspirert denne figuren, eller – med tanke på *Elephants* dedisering – til den nostalgiske ideen om en barnlig, ukomplisert, ærlig og uskyldig kjærlighet, som "Suzy Lee" representerer i Jack Whites låter.

---

<sup>24</sup> The White Stripes har covret flere Loretta Lynn låter live, og i 2004 produserte Jack White Lynns kritikerroste hitalbum og platecomeback *Van Lear Rose*.

## 2.3 Tematikk

---

### 2.3.1 Sentrale temaer

De sentrale temaene i the White Stripes sangtekster er: "Dameproblemer", moral og dannelse, sannhet og løgn, barnlig uskyld, og lengselen etter et hjem.

Disse temaene opptrer enkeltvis i en del låter, men ofte knyttes de sammen på finurlige måter. Alle temagruppene var dekket allerede på debutalbumet *The White Stripes* (1999), om enn noe ufokusert. Dét har forandret seg med tid og erfaring, og på *White Blood Cells* (2001) utforsker låtskriver Jack disse temaene systematisk, låt for låt. Dette gjentar han med enda større klarhet på ambisiøse *Elephant* (2003). Mange av sangene inneholder åpenlyse selvbiografiske elementer, eller er naturlige å tolke i den retning. At disse få og sammenknytte temaene har fulgt hele låtskriverkarrieren til Jack White, tyder også på at de er svært personlige og fundamentale interesser hos ham. Forbindelsen som opprettes mellom artisten og privatpersonen Jack White i tekstene, kan også være en bevisst metode for å sidestille liv og verk – en problematikk jeg vil returnere til i kapittel 3. I den følgende gjennomgangen velger jeg å tolke sangenes protagonist – 1. person-subjektet – som Jack White selv, med mindre det virker urimelig i sammenhengen.

### 2.3.2 "Dameproblemer"

I "Suzy Lee" (1999) møter vi skolegårdens første forelskelse, med kjærlighetserklæringer på lappene. Her synger "Jack" at det er han som blir "sjekket opp", men er usikker på hva et forhold innebærer, og den vesle gutten stiller det voksne spørsmålet "is this really love?" – er dette den store kjærligheten? Han er skremt og usikker på hva som forventes av ham, og vil helst "run and hide". I "I'm bound to pack it up" (2000) stikker han også av, uten å tørre å konfrontere partneren først. Frykten for å binde seg er også grundig behandlet i "Forever for her (is over for me)" (2005), og "A martyr for my love for you" (2007) hvor "Jack" i begge tilfeller flykter når forholdet blir for seriøst.

I "Sugar never tasted so good" (1999) og "Expecting" (2001) føler han seg som en marionett styrt av en kravstor partner. I begge tilfellene ønsker han seg ut, men så kommer et barn inn i bildet, og han blir fanget i et uønsket forhold: "She's expecting / I'm expected" synger han. I "Now Mary" (2001) er han også den underlegne parten i forholdet: "I'm sorry Mary but / being your mate / means trying to find something / that you aren't going to hate".

I "A boys best friend" (2000) føler han seg alene og fremmedgjort i eget ekteskap, og konkluderer med en omskriving av munnhullet "menneskets beste venn", at partneren ikke er hans beste venn, men heller kjæledyret eller hans egen mor. Den trygge morskjærligheten beskrives også i "The air near my fingers" (2004), hvor partneren har gjort ham kronisk nervøs.

I ”There’s no home for you here” (2003) og ”I can’t wait” (2001) kommer han heller ikke overens med partneren, og i ”The Nurse” (2005) blir han sviktet grovt.

”Little Bird” (2000) og ”You’ve got her in your pocket” (2003) er to sanger om eiesyke. Her er maktbalansen motsatt, ”Jack” tar kontroll over sin partner. Den første sangen spinner rundt ideen om å gjøre noen sin egen, ta den med hjem og sperre den inne ”i et bur”. I den neste er temaet mer komplekst utbrodert. Den første presentasjonen av hovedpersonen viser en som tar godt vare på partneren, og Jacks innsmigrende vokal og ubesværete fingerspill, understreker lykken. Denne kjærlige personen avsløres sakte som en sosiopat, som spiller psykiske spill med partneren. Når partneren prøver å forlate forholdet (nok en gang, får vi vite) viser han hvor flink til å passe på henne ved å ”keep you in my pocket / where there’s no way out”. I ”Hypnotize” foreslår ”Jack” å få kontroll over sin hjertes utkårede med tvilsomme, manipulative metoder.

The White Stripes har også noen positive sanger om kjærlighet og forelskelse, men disse er ofte generelle og sjangertypiske rockelåter, eller utspiller seg i drømmer om en enklere fortid. I Jacks tekster innebærer kjærlighet problemer, og ofte en trussel. Faste forhold er beskrevet som en maktkamp, hvor han *blir* kontrollert, *er* den som kontrollerer eller har *mistet* kontrollen.

Frustrasjonen over kjærlighetsobjekter er kanskje utløseren for de øvrige temagruppene, som alle har et nostalgisk tilsnitt. Dameproblemene i nåtiden forklares med den kompliserte tiden vi lever i og mangelen på enkle, fortidige dyder: moral, dannelses, ærlighet og uskyld. Jacks fiksering av disse idealene preger forfatterskapet med nostalgi, og gjør at ønsket og drømmen om et ”hjem” (i alle slags overførbare betydninger) forblir nettopp dét: En drøm.<sup>25</sup>

### 2.3.3 Moral og dannelses

”I do feel I embody values that are out of fashion. [...] The morals of years ago are dying” (Jack White i *Q*; Odell, 2003)

Jack snakker ofte i intervjuer om hvordan moral, dannelses, høflighet og god oppdragelse er svinnende kvaliteter i våre dager. *Elephant* var dedisert til disse døende verdiene:

”It’s kind of a depressive album. The overriding theme is the death of the sweetheart. That romantic idea just can’t seem to exist these days. The entire world is wrapped around sexual ideas, it’s become so free-thinking that a lot of the old ideas are lost” (Jack White i *Mojo*; Male, 2002).

Jack har også flere ganger snakket varmt om familiesamhold og tradisjonelle kjønnsroller.

”Culture is dying because of mass communication, malls are springing up in third world countries, and we’re all striving for the same sort of success, but we’re missing out on a lot of things about what a family is. What a male is, what a female is” (Jack White i Cameron, 2003).

”I’m finding it harder to be a gentleman” (2001) er svært eksplisitt på disse temaene:

Well I'm finding it harder / To be a gentleman every day  
All the manners that I've been taught / Have slowly died away  
But if I held the door open for you / It would make your day

<sup>25</sup> Skepsisen til og misnøyen med den kompliserte moderniteten, var også utgangspunktet for romantikkens lengsel til fortiden og naturen – et formodentlig enklere og uskyldig liv.

Flere låter inneholder gode eksempler på hva Jack regner som god eller dårlig moral og dannelse. ”Seven Nation Army” (2003) handler ifølge Jack om frustrasjon over sladder og løgn. ”Take, take, take” (2003) handler om en uoppdragen, innpåsliten fan som ikke ved hvor grensen går. ”I think I smell a rat” (2001) omhandler barn som bøller med andre, men lyver og spiller uskyldige for sine egne foreldre, som går i forsvar for barnet hvis noen prøver å si ifra:

Walking down the street / Carrying a baseball bat  
Treating your mother and father / Like a welcome mat  
I think I smell a rat

”Hypnotize” (2003) er en av flere sanger hvor formulerer Jack seg med en overdreven dannet høflighet: ”I want to hold your little hand / If I may be so bold”. Debutsingelen ”Let’s shake hands” (1997) har en tilsvarende, oppriktig høflig tone. ”Jack” gjør kur til en jente på gammeldags vis i ”I can learn” (2001), hvor han avslutter stevnemøtene med et uskyldig kyss på kinnet. I ”I want to be the boy to warm your mothers heart” (2003) synger han til svigermor, i håp om å vinne hennes tillit, og få hennes velsignelse til å stifte familie med datteren. Jack synger at han til og med er tilbøyelig til å fullføre high school, hvis det er hva som må til. ”Fell in love with a girl” (2001) byr på et moralsk dilemma: ”Jack” blir forført, er stormforelsket, men det viser seg at jenta allerede er i et forhold, og han rives mellom begjæret og fornuften:

”Bobby says It’s fine he don’t consider it cheating”  
These two sides of my brain need to have a meeting

”Rag and Bone” (2007) kan tolkes som en selvreferende kommentar på bandets forsøk på å gjøre gammel musikk og gamle verdier aktuelle igjen. Her er det både sang og dialog, hvor Jack og Meg spiller to bomser som går rundt og samler inn skrot som andre ikke vil ha:

Jack: Wow, look at all this. You don’t want it?  
Meg: I could use that.  
Jack: It’s just things that you don’t want. I can use them. Meg can use them. We can do something with them. We’ll make something out of them. Make some money out of them, at least.

At the Whites Stripes etter hvert har gjort svært gode penger ut av de nostalgiske elementene som utgjør ryggraden i virket deres, er det ingen tvil om. På dette sene tidspunktet i karrieren så nok Jack ironien i at bandet hadde gjort antikommeriselle elementer til en viktig del av en stor kommersiell suksess. Men som vi ser i ”Rag and Bone” fortsatte han å promotere the White Stripes som et alternativt band, og fortsatte å bygge bandets image i låtene.

### 2.3.4 Sannhet og løgn

”The authentic is what we trust because it issues from integrity, sincerity, honesty” (Moore, 2001: 199).

Den moralske tematikken går rett inn i bandets behandling av sannhet og løgn. Musikalsk ærlighet er vanskelig å definere. For Jack White handler det om en rå ekspressivitet, et enkelt og direkte uttrykk, som han fremfor alt har funnet i bluesen:

“It’s so truthful, it can’t be glamorised. If people really love music, they’re going to start being drawn toward honesty, and if they’re drawn to that, it’s a direct line right back to Charley Patton and Son House” (Jack White i Porter, 2004: 50).

Her sier Jack tydelig at han ikke bare ønsker å spille blues som de gamle bluesmennene gjorde det – for egen del, men at han ønsker at publikum skal oppfatte at det går en direkte linje av musikalsk ærlighet fra pionerbluesen og til den musikken han lager. Her sier han altså selv at det han henter fra fortiden ikke bare er estetikk, men i høyeste grad også ideologi.

Jack har uttalt at albumet *White Blood Cells* (2001) handlet om “characters and the ideal of truth”, om *Elephant* (2003) at “every song on that album is about truth” (i *Rolling Stone*; Fricke, 2005). og at *Get Behind Me Satan* (2005) handler om “what a lost cause it seems, to fight for truth” (i *Mojo*; Chick, 2005). Dette manifesterer seg på ulike måter i låtene, ofte som problemer i kjærlighetsforhold på grunn av løgn og svik. Men noen ganger gir Jack en lærepreken, som i “Truth doesn’t make a noise” (2000) og i “Red Rain” (2005):

You think not telling is the same as not lying, don't you?  
Then I guess not feeling is the same as not crying to you

Mange kritikere har poengtert at Jack er voldsomt opptatt av ærlighet og oppriktighet, for en som går på scenen i kostyme (rødt og hvitt), med et to-persons band uten bass. Men mer enn gimmickene er det den åpenlyse løgningen om Jack og Megs forhold som har interessert presse og publikum. Bandet ble lansert som en søskenduo, og selv etter at både bilder av vielsesattest og skilsmissepapirer ble spredd på nettet, fortsatte Jack å introdusere Meg som “my big sister” på konsertene. De to unngikk i lang tid å kommentere det tidligere ekteskapet – men lot det skinne igjennom at dét også var årsaken til at de presenterte seg som søsken i utgangspunktet: Å unngå at pressen begynte å spekulere i romanser mellom de to, og beholdt fokuset på musikken. Imidlertid kommenterte de situasjonen på en humoristisk måte både live og på plate:

Bob Dylans “Isis” ble en av bandets oftest spilte coverlåter. Gudinnen Isis i antikkens Egypt, var både søster og kone av Osiris. I Dylans sang gifter subjektet seg med sin Isis, men ekteskapet varer ikke lenge. Hun ønsker å forbli venner og sier at “things would be different the next time we wed”. Jack og Meg lekte på denne måten med ryktene. I avslutningssporet på *Elephant* (2003) brakte de en tredje part inn i kontroversen. I den humoristiske og selvkommenterende countrylåta “We’ll it’s true that we love one another” er britiske Holly Golightly med på gjestevokal. Meg synger også, og alle tre bruker sine egne navn for større virkelighetsnærhet i den musikalske samtalen. Jack og Meg spiller eglende søsken, mens Holly og Jack flørter og erter hverandre. Punchlinen er Hollys utsagn om “I love Jack White like a little brother”. I denne konteksten er det ikke snakk om en platonisk søskenkjærlighet, men en referanse til den kjærligheten Meg hadde for sin “lillebror” – hun giftet seg jo med ham...

Forbindelsen mellom estetikk og ideologi i rockediskursen, medfører også et krav om sammenheng mellom liv og lære. Kan det musikalske uttrykket til en artist oppfattes som ærlig og oppriktig, hvis artisten på andre måter forleder sitt publikum? Fokuset på sannhet har fra tid til annen slått tilbake på the White Stripes:

“I saw a review of our new album, and it said, “Every single component of the White Stripes is a gigantic lie.” What does that mean? Have I sat down and said I was born in Mississippi? No. Did I say I grew up on a plantation and learned how to play guitar from a blind man? I never said anything like that. It’s funny that people think me and Meg sit up late at night, in front of a gas lamp, and come up with these intricate lies to trick people” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

Dedikasjonen til sannhet har også fått et mer obskurt utløp i White Stripes-katalogen. Biologiske komponenter som blod, bein og kroppsdelar opptrer relativt hyppig i tekstene, både konkret og metaforisk. To låter på *Icky Thump* (2007) har ”bone” i tittelen.

“The truth of things... that’s what drives us. And this is the truth of what we are. Bodies. Bones. It’s kinda humbling” (Jack White i *Q*; Odell, 2003).

Dette synet gjør at Jack ofte refererer til hjernen som den aktive kroppsdel når det kommer til følelser og kjærlighet. Der de fleste foretrekker hjertet som metafor, og beskriver hjernen som kald, kalkulerende og kynisk – gir Jack oppreisning ved å vise til vitenskapelige sannheter. Coveret til singelen ”Fell in love with a girl” (2001) viser plansjer og tegninger av hjernens oppbygning, og reduserer kjærligheten til biokjemi, nevrologi, og elektriske signaler i hjernen. Som Jack sier ovenfor gjør dette ham ydmyk – han finner sannhet som noe ekte og vakkert, uansett form.<sup>26</sup> I tekstheftet til *Icky Thump* står ”the words bone and home” på takkelisten!

### 2.3.5 Barnlig uskyld

Uskyldighet er et av de idealene eller kvalitetene som Jack White savner i den voksne, moderne verden. Hans karakterer – spesielt de kvinnelige – viser alt annet enn uskyld i sin væren. Motsatsen viser han gjennom sanger om barndom, portrettert som en tid og en tilstand velsignet med uskyldighet, enkelhet og ærlighet.

“I like looking at things from a child’s point of view, trying to get as honest as possible. Children who are really young don’t lie. When they get older, they start being untruthful, start dressing how everyone else dresses, start worrying about what everyone else thinks” (Jack White i Porter, 2004: 26).

Verdiene i dette perspektivet er svært forenelig med kvalitetene Jack finner i blues:

“I would feel really fake sitting down, adopting a black accent, and singing about trains or something. My easy way out of that is to just go into childhood, because that honesty seems to reflect the same nature that the blues was reflecting. That’s my way of getting involved in that tradition” (ibid: 40).

Barndoms-elementet var en del av bandets rammeverk fra starten. Jack har sagt at “the band started off as a real childish idea, as a real childish band” (Porter, 2004: 26). Bandets navn og foretrukne farger spiller på barns hang til søtsaker, og er hentet fra den tradisjonelle, røde og

---

<sup>26</sup> Etter en bilulykke i 2003, måtte Jack opereres i venstrehånden og fikk blant annet montert inn tre skruer. Operasjonen ble filmet, og filmen ble lagt ut på the White Stripes’ offisielle hjemmeside kort tid etterpå.

hvite lollipopen med peppermynte-smak (jfr. ”polkagris”). Teksten i første-singelen ”Let’s Shake Hands” (1997) er så søt, sjenert og naiv som bare en barndomsforelskelse kan være:

Oh, let's be friends  
Oh, baby let's be friends  
I can't come up with a better plan  
Put your fingers in my hand  
Baby let's be friends

Like uskyldig er vennskapet med den nye klassekameraten ”Suzy Lee”, som utvikler seg ved skolestart i ”We’re going to be friends” (2001):

Tonight I'll dream while in my bed  
when silly thoughts go through my head  
about the bugs and alphabet  
and when I wake tomorrow I'll bet  
that you and I will walk together again  
cause I can tell that were going to be friends

”Suzy Lee” (1999) og ”You’re pretty good looking (for a girl)” (2000) tar også tak i skolegårdens sjargong og retorikk. Andre låter tar spesifikt for seg den naive måten barn ser verden på. ”Little People” (1999) viser hvordan barn blir oppslukt av én tanke om gangen, som lykken over å ha fått nye sko eller å ha funnet en edderkopp. Den naive tankegangen og barns spontane evne til å underholde seg selv er også basis for ”Jumble, Jumble” (2000):

Crumble crumble / the bag is brown  
rip up the paper / to hear a sound  
pick up the pieces / up off the ground

Teksten til ”Astro” (1999) kunne ha vært en barneregale, og musikken tilsvarende enkel og repetativ. I ”Little Acorns” (2003) oppfordrer Jack alle til å være mer som ekorn, og etterligner gnageren med smattelyder. I ”Jimmy the Exploder” (1999) synger han om en apekatt som hater alt som ikke er rødt, og som får disse tingene til å eksplodere ved hjelp av tankekraft. I ”Hello Operator” (2000) inkorporerer Jack et tradisjonelt barnerim i sin egen tekst om betalingsproblemer og arrogansen store selskaper møter sine kunder med.

Hello operator / Can you give me number nine?  
Can I see you later? / Will you give me back my dime?

Her kommer inspirasjonen fra reglen ”Miss Suzy had a steamboat”. Den er av typen som brukes i klappelek eller strikkhopping, men er litt vulgær, og et godt eksempel på hvordan barn ufarliggjør tabuord. Det siste ordet i annenhver verselinje er også det første ordet i neste:

Miss Suzy had a steamboat, the steamboat had a bell  
Miss Suzy went to heaven, the steamboat went to  
Hello operator, please give me number nine  
If you disconnect me, I'll kick your big  
Behind the 'frigerator, there was a piece of glass  
Miss Suzy fell upon it and it cut her in the  
Ask me no more questions.... [etc]

Trusselen om å ta hevn hvis telefonlinjen blir frakoblet blir reell i Jack Whites tekst. Slike barnslige tilløp og fortellinger om barndom står i skarp kontrast til hans erfaringer som voksen.



På bandets seneste album *Icky Thump* (2007) behandles emnet bare i ”Little Cream Soda”, hvor nostalgien slår ut i full blomst. Jack drømmer seg atter tilbake til enklere dager, fra en voksen hverdag fylt med praktiske gjøremål, bekymringer for fremtiden, og et alltid tilstedeværende spørsmål: Er jeg tro mot meg selv? Lever jeg et autentisk liv?

And there was a time when all I wanted was my  
Ice cream colder, and a little cream soda  
Oh well, oh well

And a wooden box, and an alley full of rocks  
was all I had to care about  
Oh well, oh well, oh well

But now my mind is filled with rubber tires  
And forest fires  
And whether I'm a liar

Gjennom hele karrieren har Jack kreditert Meg White for å bidra til å gi musikken en barnlig og uskyldig aura. Hun har aldri fått opplæring i trommespill.

“Meg’s sound is like a little girl trying to play the drums and doing the best she can. Her playing on “The Big Three Killed My Baby” [1999] is the epitome of what I like about her drumming. It’s just hits over and over again. It’s not even a drumbeat – it’s just accents” (Jack White i Porter, 2004: 46).

På enkelte låter kan det virke som om det eneste Meg gjør er å bytte mellom å slå og ikke slå på trommene, som et jentebarn som har stablet sammen sitt første batteri av bølter og kasseroller på kjøkkengulvet, og hamrer løs med en tresleiv. Noen kaller stilen primitiv med positivt fortegn: minimalistisk, effektiv, komprimert, naiv, uskyldig, naturlig. Andre kaller den primitiv med negativt fortegn: Utrent, ustødig, urytmisk, uinspirert, rett og slett dårlig.<sup>27</sup>

“I hated it when we started getting popular and there was this round of “Meg sucks” or that she was a “horrible drummer”. Those people couldn’t be more ignorant. She brings a childlike quality to the music, an innocence, which is perfect for what we do” (Jack White i *Los Angeles Times*; Hilburn, 2005)

### 2.3.6 På jakt etter et hjem

Begrepet ”hjem” er sentralt i Jack Whites vokabular.

“The word ‘home’, in my lyrics, unconsciously comes up all the time. Working on *Get Behind Me Satan* [2005], I think I hit it to the absolute breaking point with the idea of home, the real home. I’d come to the conclusion that it had gone and what was my supposed, constructed new home was also shattering” (Jack White i *Mojo*; Male, 2007).

Å vende hjem, å finne et hjem, og å bygge et hjem (danne familie), er tekstbilder som forekommer flere ganger. Å bygge eller rive ned et hus er en tilsvarende, vanlig metafor. Ordet ”bricks” – murstein – forekommer også flere ganger, og kan leses som et symbol på at et hjem eller et forhold må bygges stein for stein. Fra ”Let’s build a home” (2000):

Some bricks now baby / Let’s build a home  
Some bricks now baby / Let’s build a home  
C’m on / alright / c’m on

Et hjem oppsummerer selve lykken for Jack White, og er best definert i ”Hotel Yorba” (2001):

---

<sup>27</sup> Mer om Jack og Megs spillestil i kapittel 4 Estetikk.

I been thinking / of a little place down by the lake  
They got a dirty little road leading up to the house  
I wonder how long it will take  
Till we're alone / sitting on the front porch of that home  
Stomping our feet on the wooden boards  
Never gonna worry about locking the door

Jacks drømmehjem er ikke bare fylt med kjærlighet, tuftet på høflighet, dannelse og tradisjonelle kjønnsroller, men er også en konkret setting: Et landlig hus ved en innsjø ved enden av en smal jordvei, hvor han kan sitte på trammen og høre trebordene knirke, og aldri trenge å låse døren. Tanken er nostalgisk og bonderomantisk. Jack vil tilbake til naturen.

I noen sanger virker dette hjemmet oppnåelig, andre ganger virker det som en håpløs illusjon. Men i begge tilfeller er det en sterk drivkraft. ”And the feeling coming from my bones / says find a home”, synger han i ”Seven Nation Army” (2003), hvor åkeren i Wichita i sørstatene er destinasjonen. Jack selv flyttet etter hvert fra Detroit i nord til Nashville i sør.

“I wanted to live down south. I always had this feeling, even when I was younger, watching [Loretta Lynns biografiske spillefilm] *Coal Miner's Daughter*. It just felt like home” (Jack White i *Mojo*; Male, 2007).

En mulig katalysator på Jacks interesse for temaet, er at “jakten på et hjem” og diverse problemer i husholdet, også var tilbakevendende temaer i tidlig blues. Samtidig var disse tekstene ofte metaforiske, eller kunne forstås på flere måter enn bokstavelig (signifin’). Slavenes bruk av bibelhistorier som parallell til sin egen situasjon er et kjent eksempel på dette (f.eks. “Go down Moses”). The White Stripes’ bluescover “Your southern can is mine” (2000) beskriver ved første inntrykk husbråk, hvor et alkoholisert subjekt planlegger å utføre grov fysisk vold mot sin kone. I en tradisjon hvor den hvite mann ofte ble skjult i tekstene som en kvinne, kunne denne sangen i stedet uttrykke de undertrykte afroamerikanernes unevnelige ønske om å ta hevn over sine undertrykkere.

I den tradisjonelle bluesen “Boll Weevil”, the White Stripes’ faste ekstranummer i konsert, finner vi en lignende historie.<sup>28</sup> Som mange andre folkesanger, er den basert på en hendelse fra virkeligheten. Boll weevil var et insekt som på slutten av 1800-tallet spredde seg fra Mexico via Texas til sørstatene i USA og ødela bomullsåkrene. De hvite landeierne ville naturligvis få boll weevil-problemet under kontroll og utryddet. Afroamerikanere, som på denne tiden var frigjort som slaver, men svært uønsket i det hvite USA, kunne identifisere seg med insektet og dets endeløse jag etter et hjem. (Sullivan, 2004: 150). Slik går ett av versene:

Well, the farmer he took the boll weevil,  
And put him in the sand,  
The boll weevil said to the farmer,  
"You treat me just like a man.  
And I'll have a home,  
I will have a home."

<sup>28</sup> Denne tradisjonelle bluesen går også under navnene “De Ballit of de Boll Weevil”, “The Boll Weevil Song”, “The Boll Weevil Holler”, “Bo Weevil Blues” og “Mississippi Boweevil Blues”. Disse er spilt inn av blant andre Ma Rainey, Charley Patton, Blind Willie McTell, Leadbelly, og i rock og soul-versjon av henholdsvis Eddie Cochran og Brooke Benton.

Det siste verset i denne sangen har Jack skrevet om til en selvbiografisk konsertfinale. Han pleier å la groovet gå mens han annonserer dette for publikum, som på konsertutgivelsen *Under Blackpool Lights* (2004):

[Jack sier:] This verse is about myself [...]. When I'm done singing it, I hope everyone of you here will sing along with me and my sister, on "He's looking for a home", OK?

[Jack synger:] Well If anybody asks you people / who sang you this song.  
You tell them it's Jackie White / he's done, been here and gone  
He's looking for a home / he's looking for a home  
He's looking for a home / he's looking for a home [etc]

Her ser vi at Jacks fiksering på "hjemmet", ikke bare er et personlig anliggende, men en aktiv bruk av bluesens retorikk og mytologi, samt en identifisering med menneskene bak, bluesmennene og slavene. Ikke bare i intervjuer, men også i musikken bygger Jack White myten om seg selv: Den hjemløse vandreren på rockens landevei.

## 2.4 Oppsummering av kapittelet

---

"Nostalgia is a semideluded state, the sleep of sentimentality that is an act more of forgetting than remembrance" (Zanes, 1999: 51).

Som mange andre rockeband søker the White Stripes etter røtter i bluesen. Hos dette bandet blir det nærmest en programerklæring. Jack White snakker svært mye om blues og bluesinspirasjon i forhold til andelen blues bandet faktisk spiller. En vel så stor inspirasjonskilde er heavy metal, en sjanger hvis utøvere også gjør et omdiskutert krav på solide røtter i bluesen. Både i intervjuer og innspillinger bekrefter og viderefører the White Stripes myter om blues, svart musikk og svart kultur. Mye av innholdet i disse mytene baserer seg på overleverte fordommer, som fortsatt lever i rockediskursen. Ved å aktivt bruke og etterleve disse mytene i høy grad, stiller the White Stripes seg i en lang rekke av artister som lager "autentisk rock". Ved å "koble seg på" en bluestradisjon følger bandet altså en rocketradisjon. Ved å være tro mot den tradisjonen og de verdier rockepublikumet bekjenner seg til, lager the White Stripes musikk som representerer sine lyttere. Dette gir bandet 2. persons, romantisk autentisitet. Den integriteten bandet viser gjennom kontinuerlig å fronte sentrale deler av rockeideologien som sin egen visjon, kvalifiserer også til 1. persons, romantisk autentisitet.

Men Jack bærer ikke bluesen bare som et smykke. Når han coverer blueslåter, plukker han nøye ut artister som har stor kredibilitet og autentisitet. Disse låtene fremføres med respekt for originalen, gjerne med en viss reproduksjon av dennes gitarstil. Det har Jack både kunnskap og ferdigheter til å få til. Dette gir bandet 3. persons, romantisk autentisitet. Når Jack bruker blueskjemaet i egne komposisjoner, følger han sjelden standardskjemaet, men tar seg store friheter, improviserer og utforsker mulighetene. Jack bruker altså blues som en plattform for å skape et egenartet uttrykk. Dette gir grunnlag for 1. persons, modernistisk autentisitet.

Fra bluesen har Jack utledet prinsipper om ærlighet og enkelhet som han har gjort til retningslinjer for sin egen musikk. Disse kvalitetene forbinder han med verdier som dannelse, moral og uskyld. Sammen utgjør de den tematiske kjernen i sangtekstene Jack skriver, oftest i et nostalgisk perspektiv. Mange av sangtekstene kan tolkes selvbiografisk, eller er selvrefererende i ulik tydelighetsgrad. Gjennom tekstene fremstår Jack med et anstrengt forhold til kvinner. Dette kommer også til uttrykk ved en lengsel tilbake til barndommens trygghet, og fortidens formodentlige enklere, mer moralske og jordnære livsstil. Jack fremstår altså på flere områder som en romantisk nostalgiker. Gjennom sangenes innhold formes også bandets image. Bandet fremstår som forkjempere for verdier som ærlighet, oppriktighet, og integritet – kjerneverdier for band som vil oppfattes som autentiske.

Alle disse grepene har sannsynligvis bidratt til The White Stripes' raske ferd fra rockens undergrunn til toppen av den internasjonale rockescenen. Bandet hentet sin styrke i fortiden, ved å skape en dialog mellom sin egen og tidligere musikk. De har lagd nye tekster ved å basere seg på musikk som allerede fremstår som autentisk, og slik bygd sin egen kredibilitet med avansert intertekstualitet. Ved å lansere seg som historiebevisste og ideologisk fundamentalistiske arvtagere i en blues- og rocketradisjon, ble bandet oppfattet som noe mer enn et hysterisk garasjeband uten bassist, og traff rockemarkedet med en innertier.

The White Stripes' autentiske profil på områdene i dette kapittelet kan skraveres inn i skjemaet presentert i introduksjonskapittelet på følgende måte (feltene med størst tyngde har mørk farge):

Romantisk			
Modernistisk			
	1. person	2. person	3. person

Foreløpig ser vi at the White Stripes følger et romantisk grunnsyn, og at de ved å hevde seg i alle tre av Moores kategorier – uttrykkets, erfaringens og utførelsens autentisitet – er en sterk kandidat til å oppnå anerkjennelse for sin autentisitet.

Antropologen Charles Lindholm skriver i sin introduksjon til autentisitet:

"There are two overlapping modes for characterizing any entity as authentic: genealogical or historical (origin) and identity or correspondance (content) [...] Persons are authentic if they are true to their roots or if their lives are a direct and immediate expression of their essence" (Lindholm, 2008: 2).

The White Stripes har valgt seg sine røtter og dyrker dem fullt ut. Bandet presenterer seg tungt med det Lindholm kaller "opphavsmodus". Men hva med innholdet? Hvor ærlig, spontan og personlig er egentlig Jack Whites autentisitet? Skyldes hans holdninger og bandets identitet ren overbevisning, eller er også skuespill og planlegging inne i bildet? I neste kapittel gjennomgår jeg de ideologiske føringene som former the White Stripes.

# Ideologi

---

KAPITTEL

## 3.1 Kommersialismens svøpe

---

### 3.1.1 Motstand mot kommersialisme

Innbakt i begrepet om det autentiske synes det å ligge en motstand til kommersialisme og kapitalisme.<sup>29</sup> Forsøk på å definere begrepet autenticitet inkluderer nesten alltid et parameter om dette. Keightley (2001: 131) poengterer at autentisk musikk og autentiske musikere ikke bare må være ærlige og direkte, tro mot seg selv eller en tradisjon, men også ”uncorrupted by commerce, trendiness, derivativeness, a lack of inspiration and so on”. Dette henger sammen med at tilhengere av autenticitet mener at ”commerce dilutes, frustrates, and negates artistic aspects of music” (Shuker, 2002: 20-21). Dette har røtter i kjente marxistiske og romantiske posisjoner: skillet mellom serieproduksjon, å etterkomme etterspørsel, å la seg styre av markedet, på den ene side; og kunstnerisk integritet, kreativitet, produksjon bestemt og formet av individuell intensjon alene, på den andre (Frith 1996: 69). Dette synet – som rockere kanskje i klartekst uttrykker sterkere i intervjuer og markedsføring enn i sin egen musikk – hevder at den essensielle menneskelige aktiviteten som å spille og lage musikk er, har blitt kolonisert av musikkindustrien for kommersiell utnyttelse. Som Frith (1988: 12) understreker, er det en logisk brist her, siden argumentasjonen antar at musikken er utgangspunktet, et råmateriale som via (”den kapitalistiske og korruperte”) musikkindustrien finner veien fra artist og komponist til publikum, mens musikk i virkeligheten er sluttproduktet av en industriell prosess som inkluderer, men ikke begrenser seg til, artist og komponist.<sup>30</sup>

The White Stripes ga ut sine første tre skiver på det uavhengige plateselskapet Sympathy for the Record Industry, et navn som refererer til the Rolling Stones’ låt “Sympathy for the Devil”, og dermed gjør analogien at musikkindustrien er selve Djevelen. Platebransjen deles ofte inn i de uavhengige plateselskapene (indies), og de fire største internasjonale plateselskapene (majors) og deres underselskaper. Mange av indie-selskapene har en anti-kommersiell og anti-kooperativ holdning, fungerer som et alternativ til de store selskapene, og tiltrekker seg band og gir ut musikk som reflekterer de samme holdningene. Likevel er mange indie-selskaper helt avhengige av distribusjonsavtaler med de store selskapene (Shuker, 2001: 30). Musikkpressen og the White Stripes’ biografier har fulgt bandets kontraktinngåelser nøye – et kredibelt rockeband må alltid passe seg for å inngå avtaler med ”Djevelen”.

---

<sup>29</sup> Definisjoner fra *Fremmedord blå ordbok* (2000): ”Kapitalisme”: betegnelse for et økonomisk system der én samfunnsklasse eier produksjonsmidlene og leder driften, mens den andre samfunnsklassen består av lønnsarbeidere som selger sin arbeidskraft. ”Kommersialisme”: system som søker å fremme handelen på andre næringsgreners bekostning; politikk der det først og fremst tas hensyn til profitt el. forretningsmessig drift. ”Kommersialitet”: tilstrekkelig kvalitet hos et produkt til at det kan markedsføres. ”Kommersiell”: som angår handel, drivverdig, lønnsom.

<sup>30</sup> Friths argumentasjon bygger på det utbredte synet i academia at populærmusikk per definisjon er en innspilt musikk, og at den utgitte innspillingen ikke bare er massekulturens kommersielle produkt, men også dens slutførte uttrykksform, ”teksten”.

### 3.1.2 Økonomi, kontrakter og innspillingskostnader

Etter tre album med undergrunnslabelen Sympathy for the Record Industry, var the White Stripes i 2001 nær sitt store gjennombrudd og byttet plateselskap. Valget falt på V2 Records (i USA og verden foruten Europa) og XL Recordings (i Europa). XL Recordings er et av verdens mest suksessfulle indie-selskap, og ga *White Blood Cells* (2001) en full europeisk utgivelse, samtidig som de to første albumene ble relansert (de hadde tidligere bare vært tilgjengelige som import). Bandets forskudd i kontrakten skal ha vært £1.000.000 (Porter, 2004: 83). Tredjealbumet ble også lansert på nytt i USA i 2002, og da fikk bandet se hva et større selskap med distribusjon av en av de store, BMG, kunne gjøre for dem. Labelen V2 var Richard Bransons amerikanske kopi av Virgin Records. Innen året var omme hadde *White Blood Cells* solgt 700.000 nye kopier, bare i USA (ibid: 89). Jack White var nøye med å informere pressen at the White Stripes i utgangspunktet ikke ville bytte selskap i det hele tatt, selv om de fikk et svært godt økonomisk tilbud. Ifølge mediene ble Jack overbevist av garantert kunstnerisk frihet, fulle rettigheter over egne mastertaper, og at V2s direktør insisterte på at han ikke ville inngå kontrakt med bandet for å tjene penger, men fordi han likte musikken deres (ibid: 90).

Fra dette tidspunktet kan vi snakke om et større ”apparat” rundt the White Stripes, og ressurser knyttet til plateselskap, managere, agenter. Bransjeaktørene har blant annet vært ”flinke” til å lekke informasjon om hvor lang tid og hvor mye penger the White Stripes bruker på å spille inn sine album. *The White Stripes* (1999) ble spilt inn i et lokalt studio i Detroit og kostet mindre enn \$2.000 å lage (Male, 2002). *De Stijl* (2000) var enda billigere, spilt inn av Jack White selv, i hans eget hus (Third Man Studio). *White Blood Cells* (2001) ble spilt inn i et studio i Memphis, men siden innspillingen bare tok tre dager, og bare to dager ytterligere ble brukt på miksing og mastring, kostet hele produksjonen omtrent \$4.000 (Porter, 2004: 68). *Elephant* (2003) ble spilt inn i Toe Rag Studio i England, og hele albumet – 18 låter – ble fullført på ti dager, til en kostnad på omtrent £6.000 (ibid: 98). Selv om *Elephant* innebar et prishopp for bandet, var kostnaden langt under hva som er vanlig for et band av deres status. For *Get Behind Me Satan* (2005) ble igjen Jack Whites hus i Detroit valgt som opptaksstudio. Arbeidet tok en uke, og kostet under \$10.000 (Hilburn, 2005). Jack White forklarer hvorfor:

“A formal studio would have killed this record. People didn’t used to have enough money to do more than one or two takes, so they would out everything into each one. That’s what created the urgency in so many of those records. It felt like the singer’s life was on the line. Now you have millions of dollars of technology to help you in the studio, but it doesn’t help at all” (i *Los Angeles Times*; Hilburn, 2005).

For artister som kan vise til the White Stripes’ salgstall, er det ikke uvanlig å bruke månedsvis og flere millioner kroner på en albuminnspilling. Men det er en kommersiell verden Jack White tar avstand fra, og i sitatet ovenfor understreker han motstanden ved å hevde at økonomiske og tekniske ressurser gjør musikken dårligere. Da de to første albumene ble spilt inn, var det lave



budsjettet en dyd av nødvendighet. Siden ble det en dyd av autentisitet: The White Stripes hadde nesten ubegrensede midler å bruke på innspillingene, men valgte å gjøre det på gamlemåten. Med dette signaliserer bandet to viktige ting: Om ikke de oppjonerer mot platebransjen, så skiller de seg sterkt fra mainstreamen av artister, ved å bruke radikalt mindre tid og penger. For det andre, med så kort tid forsvinner muligheten til å gjøre mange takes, rette opp feil og finpusse. Er resultatet bra, viser det at bandet er flinke til å spille. Konserter har tradisjonelt vært arenaen hvor et bands dyktighet og autentisitet har blitt bekreftet. Men å gjøre noe så sjeldent som å fullføre et helt album i løpet av noen få dager, kan nesten sammenlignes med live-spilling. Ved å gjøre informasjon om tiden og pengene brukt tilgjengelig, understreker bandet at de tar med seg verdier i studio, som er viktigere en et velklingende, polert resultat.

### 3.1.3 Skepsis til kapitalistiske konsern

Det er ikke bare innad i musikkbransjen motstanden mot kommersialisme viser seg i rock. Kanskje er det rockens opprørsk og motkulturelle historie som gjør mange rockere skeptiske til alle store konsern – maktansamlinger hvor den lille mann har liten mulighet til innflytelse og protest. For rock skal gjerne være den lille manns musikk, representere *folket* – arbeiderklassen i det kapitalistiske samfunnssystemet. Dette har ført til en del paradoksale situasjoner.

I en reklamekampanje for den internasjonale restaurantkjeden Hard Rock Café, het det at det veletablerte firmaet var ”anti-established i 1971”, for å understreke dens identifisering med rockens verdier. Kurt Cobain var en gang på forsiden av *Rolling Stone* iført en t-skjorte med den tydelige påskriften ”Corporate Magazines Still Suck”.<sup>31</sup> Han fikk vist sitt syn – selv om han antagelig bidro til utgavens opplagstall. Men ved å velge det bildet til forsiden, støttet også redaksjonen rebellen, og assosierte seg med rockens og lesernes idealer, selv om bladet er eid av et stort medieselskap og nærmest har hatt et monopol i segmentet. The White Stripes unngår konsekvent å spille i lokaler eid av Clear Channel, den største eieren av store konsertarenaer i USA. Konsernet er også et mektig reklamefirma og verdens største eier av radiokanaler i antall. Bakgrunnen for the White Stripes’ boikott er kritikken Clear Channel har fått for sin svært annonsørvennlige programmering og dertil sensur av radiokanalene. The White Stripes har nok ikke (etter sitt gjennombrudd) blitt særlig rammet av Clear Channels musikkpolitikk. I stedet kan nok Jack og Meg takke firmaet for store royaltyinntekter. Derfor virker deres ”opprør” på vegne av rockens idealer, mot firmaets kommersielle ensretting, spesielt ekte. I musikken kommer denne holdningen tydeligst til uttrykk i ”The Big Three Killed My Baby” (1999).

“The Big Three” er en samlebetegnelse på de tre gigantene i den amerikanske motorindustrien, alle med hovedsete i Detroit: Ford, Chrysler og General Motors. Detroit var

---

<sup>31</sup> *Rolling Stone Magazine*, 16. april 1992.

lenge selve symbolet på amerikansk framgang og velstand, med verdens største motorindustri, en sterk økonomi og infrastruktur, og arbeidsplasser til alle. Økende konkurranse fra billig, utenlandsk bilproduksjon på 1970-tallet fikk motorindustrien til å effektivisere. Nye maskiner og flytting av produksjon maksimerte profitten, men førte til enorme oppsigelser. Den lokale økonomien havnet i en nedadgående spiral og byen forfalt raskt til en ruinert og høykriminell ”spøkelsesby”. Født og oppvokst i et av denne byens fattige områder, må Jack White ha fått mistilliten til kapitalistiske konsern inn i blodet lenge før han begynte å spille rock. Den første singelen fra the White Stripes’ debutalbum var et fullt frontalangrep på motorindustrien:

The Big Three killed my baby / no money in my hand again  
The Big Three killed my baby / nobody's coming home again  
Why don't you take the day off and try to repair / a billion others don't seem to care  
Better ideas are stuck in the mud / the motors runnin' on Tucker's blood  
Don't let them tell you the future's electric / cause gasoline's not measured in metric  
30,000 wheels are spinnin' / and oil company faces are grinnin'  
Now my hands are turnin' red / and I found out my baby is dead

Over krasse powerchords i seigt tempo roper Jack White ut sin frustrasjon, og peker ut motorindustrien som ansvarlig for alt som har gått galt med hjemstedet. Han setter ikonstatusen som bilen og motorindustrien har i USA opp mot de sosiale følgene av industriens profittjag. Han kritiserer oppsigelsene og den påfølgende fattigdommen, industriens kyniske utnyttelse av både arbeidere og kunder, dens uvillighet til innovasjon på grunn av samarbeidet med oljeindustrien, og ikke minst de negative ringvirkningene som bilen som sådan har ført med seg. At bilene går på “Tucker’s blood” refererer til Preston Tucker, en uavhengig entreprenør som på 1940-tallet lanserte en bil som inneholdt en rekke radikale tekniske løsninger som er helt vanlige på biler i dag. Bilen kunne dessuten produseres og selges langt billigere enn merkene til de store produsentene, og førte til at disse motarbeidet Tucker til hans ruin (*Preston Tucker*, Wikipedia, 2008). Låta åpner med tre dissonerende anslag: Jack White drar plekteret over strengene øverst på gitarhalsen, mellom sadelen og stemmeskruene. Clusteren minner om effekter vi kjenner fra skrekkfilmens verden, som lyden som ledsager de fatale knivstikkene i Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960). En egnet introduksjon til en låt som framstiller motorindustrien som mordere.

“I hate cars and anything to do with them. That’s the truth. The Big Three have continuously ripped off the world for a hundred years, and it doesn’t seem like it’s gonna stop anytime soon” (Jack i Porter, 2004:39).

Opprinnelig var coverlåten ”Stop Breaking Down” planlagt som B-side til denne singelen, for å gjøre utgivelsen til hva Jack kalte “a whole anti-automotive 45” (Porter, 2004: 40).

### 3.1.4 Kommersielle tilbøyeligheter

“I hate encores, I hate autographs, I hate T-shirts” (Jack White i *Time Magazine*; Nugent, 2001).

Med bakgrunn i rockeideologiens skepsis til kommersielle forbindelser, Jack Whites uttalelser, og spesielt låta om ”The Big Three”, er det ikke rart the White Stripes vakte oppsikt da de holdt

en gratiskonsert for 9.000 mennesker på Manhattan i New York, organisert og sponset av bilprodusenten Nissan. Jack White avfeide kritikken med at bandet hadde kunstneriske, ikke kommersielle hensikter med å delta: De fikk spille for et stort publikum, og nå ut til enda flere med musikken sin (Porter, 2004: 108). Tidligere hadde Jack og Meg avslått en formidabel sum for å delta i en reklame for klesprodusenten Gap. Den gang var ikke Jack i tvil, selv om det nye miljøet rundt ham hadde andre holdninger enn undergrunnsmiljøet i Detroit:

“Gap wanted us to be in a commercial and we said “no” and everyone said, “why not?”. It’s almost as if, if people are willing to give you that much money, you are insulting everyone you know by turning it down. People’s opinions about selling out seem to have changed over the years” (Porter, 2004: 85).

Det ble også lagt merke til da bandet spilte noen show sponset av klesprodusenten Levi’s, og da Jack i 2005 lagde musikk til en reklamefilm for Coca-Cola – verdens mest kjente varemerke – ble beskyldningene om å ”selge seg” for penger så sterke at de har hengt ved mannen siden. På begynnelsen av 2000-tallet ville en slik avtale antagelig ha vært utenkelig for Jack White. Rundt *Elephant*-tiden (2003) ville han fortsatt ha strevd for å rettfærdiggjøre en slik handling ovenfor fans og media, men senere har han blitt stadig flinkere til å forklare seg. Som etter konserten for Nissan, formidlet Jack at Cola-jobben var en kunstnerisk utfordring.

“Every answer I give seems to come back as more punishment, so if you're going to write anything, write that first. Coke didn't like it. They originally wanted to use “We're Gonna Be Friends”. “Well, no” I thought, “but let me see what this advert is”, and it was beautiful. [...] They wanted a song like “I'd Like To Teach The World To Sing” and I thought, “Great, a task!” The only moment of displeasure was the fact that Coke wasn't into it” (Jack White i *Mojo*; Male, 2007).

Inntrykket Jack White med tiden begynte å formidle var at the White Stripes ikke har noe i mot kommersielle aktører per se. Det er greit å spille på lag med slike, så lenge man selv vet at man har integriteten i behold, at man også får noe kunstnerisk ut av samarbeidet (Porter, 2004: 85). Dette viser bandets tilpasning til en kommersiell bransje, ved reformulering av gamle idealer. For et band som lenge hadde formidlet et pietistisk rockeideologisk tankegods, ble dette kanskje et helt nødvendig grep da bandet oppdaget at det hadde blitt det de selv fryktet: En vare.

Bandet har solgt millioner av album, og spiller konserter for fulle hus verden over (15. juni 2007 spilte de en utsolgt konsert i Hyde Park i London). Under lanseringen av *Icky Thump* (2007) brukte duoen en hel uke med fullbookede arbeidsdager på å gi korte intervjuer til en kø av medier, fra musikkpresse til aktualitetsmagasiner og kjendisblader (Strong, 2007). Via bandets hjemmesider får man kjøpt både musikk, vanlig merchandise som t-skjorter og klistremerker, og selv USB-minnebrikker og fotografiapparater prydet med henholdsvis Jack eller Megs ansikter. I 2006 opptrådte Jack og Meg i animasjonsserien *The Simpsons*. Den billige Airline-kopigitareren som Jack White spiller på har blitt kjempepopulær og prisen har økt i takt med etterspørselen. I tillegg kommer bladutgivere, biografer, fotografer, plakatselgere – det er mange utenfor musikkindustrien som tjener gode penger på the White Stripes.

De sju tonene i riffet fra bandets største hit "Seven Nation Army" har også blitt allmenneie:



Ikke lenge etter låta hadde forlatt hitlistene i 2003, begynte den å opptre sporadisk blant andre supportersanger på sportstribuner rundt om i Europa. Under VM i fotball i 2006 gjorde Italia den til sin egen, uoffisielle supporterlåt. I EM i håndball i 2007 tok flere land den i bruk, og under mange av kampene hørtes det ordløse riffet fremført med supporterernes "chanting" og trommer, på lik linje med Queens alltid tilstedeværende "We will rock you". Under EM i fotball i 2008 ble "Seven Nation Army" spilt av arrangørene på stadion under hver eneste match, rett før de ulike nasjoners "armeer" braket sammen. Selv ikke de mest "kommersielle", publikumsvennlige utgivelser kan forvente å oppnå et slikt markedsresultat. Kan the White Stripes fremdeles kalles et alternativt rockeband?

### 3.1.5 Rock og markedsføring

Som vist i kapittel 2 bruker Jack White et anti-kommersielt ikon – bluesen forstått som folkemusikk – som en garanti for autentisiteten i sitt eget produkt. Men driver ikke "autentiske" næringsdrivende også næring? Neil Nehring (1997: 65) mener at ikke-kommersiell autentisitet er en nostalgisk innbilning, og viser til hvordan selv eksperimentelle, modernistiske stiler ofte har "fed right into advertising". Grossberg (2002: 38) påpeker at det visuelle elementet i rock alltid har blitt utnyttet til markedsføring, fordi "rock is often precisely about such images, which exceed the sonorial performance itself" (Grossberg, 1993: 188). Roy Shuker mener at ideen om rock som et alternativ til den "kommersielle" popen må revurderes i lys av dette:

"I would argue, however that the pop/rock distinction was never really valid to any significant extent. As much as anything else, 'rock' has been a marketing device" (Shuker, 2001: 8).

Man hører sjelden rockartister snakke om markedsføring. De ser ikke på seg selv som selgere. Men det kan hevdes at den anti-kommersielle holdningen faktisk er en kommersiell strategi. I følge Peter Wicke er det viktig for rockeartister å ta avstand fra den kommersielle naturen til sin egen bransje, fordi dersom de lykkes i denne bransjen samtidig som de motarbeider den, gir de inntrykk av å underminere den kapitalitiske logikken, og oppnår en slags selvrealisering som bryter med den påståtte kommersielle ensrettingen i industrien (Wicke, 1990: 111). Dette skjer i følge Wicke i tråd med verdier om "ekstrem individualisme", som rocken har adoptert fra kunstverdenen. Litteraturforsker John Alberti (1999: 179) mener at å hevde *Annerledeshet* i egen bransje er et betydelig markedsføringstriks. Paradoksalt nok: Desto mer fundamental eller konsekvent avstand til kulturbransjen et kulturprodukt gjør krav på, desto mer individualistisk og i tråd med kulturverdenens idealer oppfattes produktet, og med det vokser appellen.

### 3.1.6 Er anti-kommersialisme mulig?

Når rockeartister tar så klart avstand fra kapitalisme og kommersialisme, signaliserer de at det er mulig å unngå kommersialismens svøpe i et kapitalistisk samfunn. Går det an? Frith og Horne (1987) har argumentert for at dette er en vrangforestilling. Rock har aldri blitt produsert utenfor et kapitalistisk produksjonssystem, men tvert om oppsto som en del av, og bidro velvillig til dette systemet – som en særdeles heldig kombinasjon av kreativitet og kommersialisme. Moore (2001: 199) understreker at all populærmusikk er underlagt kapitalismen og kommersielle spilleregler, og at såkalt ”autentisk” musikk er ikke noe unntak. Elizabeth Eva Leach hevder sågar at ”the opposition between commercialism and authenticity is itself a commercially constructed one” (sitert i Middleton 2006: 208). Leach mener at en argumentasjon som fremhever en type musikk på bekostning av en annen, er markedsføring.

Frith (1981) mener at ikke bare at all rock er kommersiell musikk, men at musikkstilen til og med fremmer kapitalisme: ”Rock music is capitalist music. It draws its meaning from the relationships of capitalist production, and it contributes, as a leisure activity, to the reproduction of those relationships; the music doesn’t challenge the system but reflects and illuminates it” (1981: 272). Richard Dyer (1979) tar en annen posisjon. Med sin diskusjon av den påståtte nære koblingen mellom diskomusikk og kommersialisme, stiller han spørsmålet: Er det virkelig teoretisk umulig at en ”kommersiell” musikkproduksjon kan komme til det samme klingende resultatet som en uttalt ”idealistisk” produksjon? For å parafrasere Dyer: Selv om ”inautentisk” og ”kommersiell” pop er et kapitalistisk produkt, fremmer ikke selve produktet nødvendigvis kapitalisme. Kapitalismen gjør popmusikk mulig, men ”aner ikke hva den gjør” bortsett fra å tjene penger (1979: 412). Det virker kanskje fornuftig å påstå (som Middleton 1990: 43) at ingen populærmusikkstiler kan unnsnippe det kapitalistiske kulturproduksjonssystemet, men at ingen av dem kan heller reduseres til bare å ha en gjennomkontrollert kapitalistisk funksjon.

### 3.1.7 Autentisitet defineres av motsetningspar

Når man utfordrer oppfatningen at ”autentisk musikk” beskriver et alternativ til kommersiell musikk, spørker det også for den allment aksepterte differensieringen mellom pop og rock.

“ [...] distinctions between rock and ‘pop’ styles are made not in terms of stylistic practice but in terms of the observations that rock (as opposed to ‘pop’) musicians apparently have control over both their material and their music’s production. Rock is therefore ideologically defined simply as ‘authentic’ rather than ‘commercial’” (Moore, 2001: 4).

Moore mener at motsetningsparet rock/pop tilsvarer paret autentisk/kommersiell. Fra denne konseptuelle kjernen avledes en rekke andre polariserte begrepspar i rockediskursen.<sup>32</sup> Mange

---

<sup>32</sup> Filosofen og dekonstruktivistene Jacques Derrida var den første som teoretiserte hvordan man deler verden inn i motsetningspar (mann/kvinne, opp/ned, hvit/svart, etc) og samtidig har en tendens til å verdivurdere dem (bra/dårlig, ekte/falsk) (Felman, 2002).

av dem har vi allerede dekket: ekte/falsk, ærlig/uærlig, uavhengig/korrumpert, og sammenhengen med romantikkens begrepspar: natur/kultur, organisk/kunstig, og røtter/overfladiskhet. Resten av dette kapittelet forfølger motsetninger i kjølvannet av denne orienteringen: originalt/kopierte, kreativt/standardisert, kunst/underholdning, undergrunn/mainstream og subkultur/massekultur. Den akademiske litteraturen er full av dokumentasjon på disse populære kontrastene.<sup>33</sup>

"The roots of this discourse lie in the bourgeois appropriation of folk music, constructed as an Other to commercial pop, and in debates over jazz and blues, where, in a similar fashion, "authentic" strands were promoted over allegedly ersatz derivatives [...] [jaktet på autenticitet ble] articulated through a set of oppositions in which a series of Others was lined up against the inauthentic" (Middleton, 2006: 200-201).

Siden autenticitet uttrykkes gjennom slike kontraster defineres fenomenet kanskje først og fremst av hva det *ikke* er, fremfor hva det *er*?

"The judgement of 'authenticity' is always directed at the practice of someone else. Either it removes this practice from its own mode of existence and annexes it to the system of an imperialist cultural morality, or it scapegoats undesirable ('inauthentic') practices and casts them beyond the pale" (Middleton, 1990: 139).

At fenomenet tradisjonelt har blitt definert ved negasjon, etter hvilke praksiser det ekskluderer fremfor hvilke det inkluderer, kan kanskje forklare problemene med å sette klare ord på hva autenticitet *er*. Filosofiprofessor og rockeforsker Theodore Gracyk mener at rockediskursen har hentet denne metoden fra kunstinstitusjonen, som alltid har opphøyet sin egen status ved å gjøre krav på *annerledeshet*:

"Demanding an investment of cultural capital, fine art reinforces social distinctions and class barriers by encoding messages that alienate, confuse, or bore less-educated viewers" (Gracyk, 1996: 213).

### 3.1.8 Autentifisering av musikk

Det er ikke bare kunst og rock som har påberopt seg *annerledeshet*. Det finnes vel knapt den musikalske retning innen populærmusikken som ikke har blitt forsøkt autentifisert: forskjellige former for jazz, country, world music, hiphop og andre, har alle blitt lansert som ny "folkemusikk" – den rette musikken for vanlige, ekte og autentiske mennesker (Middleton, 1990: 140). Hva som regnes som autentisk har også en tendens til å forandre seg. Vi snakker i dag om 1950-tallets rock'n'roll som autentisk, men den gang ville en slik betegnelse vært meningsløs, siden artistene kun ble regnet som underholdere, betalt for å levere et bra show. Musikk som ble merket inautentisk da den var ny, kan med tiden få økt kredibilitet (som ABBA eller old school rap) (Keightley, 2001: 131). På motsatt vis kan musikk som følte virkelig autentisk da den var ny, falle drastisk i anseelse.<sup>34</sup> David Bowie kalte seg selv "actor" i stedet

<sup>33</sup> Se bl.a. Negus 1996: 14; Toynbee 2000: 59; Grossberg 2002: 39; Shuker 2001: 34; Middleton 1990: 7; Moore 2001: 199.

<sup>34</sup> Punkrock framsto som et autentisk musikalsk opprør, en motkultur som tok avstand fra rockens og diskoens imagedyrking og profittjag. Punkens fremste eksponent, the Sex Pistols, var dog like sammensatt og kontrollert av en produsent med sterke økonomiske interesser som diskoens the Village People var (henholdsvis Malcolm McLaren og Jacques Morali).

for vokalist eller musiker på coveret til albumet *Hunky Dory* (1971), og konstruerte gjennom hele 1970-tallet stadig nye image og alias, for å utfordre publikums oppfatninger om hva som er autentisk. Også innen diskomusikken, en sjanger som av mange oppfattes som inautentisk per definisjon, finnes det distinksjoner som innebærer en autentisitetsoppfatning: På 1970-tallet oppfattet mange den såkalte eurodiskoen som en forflatning og kommersialisering av den autentiske boogie-baserte diskoen. Men kjennere er også i stand til å skille mellom autentisk og inautentisk eurodisko, utfra ”a perceived quality of sincerity and commitment” (Frith, 1996:71).

Det alt dette forteller oss er at hva som oppfattes som autentisk varierer for ulike personer, miljøer og kulturer, til ulike tider. Vurdering av musikk er ikke bare en teknisk evaluering, det er en sosial evaluering (ibid: 89). Ulike musikkstiler, ulike publikum vil fokusere på ulike verdier. Vil det si at autentisitet er en ren sosial konstruksjon, som egentlig ikke finnes i selve musikken? Som Middleton (2006: 205) skriver, opplever de fleste at autentisitet er noe de kan høre. Det er ”artisten”, ”sjangeren” eller ”låta” som omtales som autentisk. Men mange mener at autentisitet i musikk bare har med lytterens opplevelse å gjøre:

“Authenticity in its strictest sense applied to museum objects – a process where historical artefacts were verified: scientifically ‘proven’ to have originated from particular places and be genuinely what they were claimed to be. However, in terms of more fluid and ephemeral aspects of culture, such as music, it is impossible to measure authenticity against any given scientific criteria. [...] What is “authentic” is socially constructed in various ways” (Cowell, 2003: 27-28).

Even Ruud mener at autentisitet er et diskursivt fenomen, som finnes i personlig opplevelse, men ikke kan knyttes til musikkstil, fremførelsespraksis eller bestemte musikere. Autentisitet er “mer å forstå som en bestemt talemåte om musikk, en måte å framholde og foretrekke visse musikkformer fremfor andre, en måte å avgrense egen individualitet på” (Ruud, 1997: 120). Hawkins (2002: 139) mener at dette gjelder all musikalsk tolkning:

“Interpretations borne out of musical sound, lyrics, production techniques and visual images, however, are ultimately constructed around identities and experiences of the fans themselves” (Hawkins, 2002: 139).

Middleton (2006: 228) trekker sammenligningen med Roland Barthes’ spissformulering ”the author is dead”: Det er leseren (lytteren) som gir mening til en tekst (en sang), og ikke forfatteren (eller artisten). Men selve musikken (teksten) har vel også en funksjon her? Det er vel ikke tilfeldig at lytteren gang på gang finner tegn og opplever autentisitet og identifisering med en bestemt artist, eller kanskje en hel sjanger? Franco Fabbri (1982) har definert begrepet ”sjanger” som et sett musikalske hendelser som er styrt av bestemte sosiale regler. Musikere og deres åndsverk eksisterer ikke separat fra den diskursen deres publikum er en del av, hvor de sosiale reglene blir forhandlet og – hvis vi sier oss enige med Fabbri – sjangeren blir formet. Som Hawkins (2002: 9) poengterer, må man opparbeide en betydelig lyttekompetanse for å kunne tolke klingende lydhendelser som musikalske koder. Det virker rimelig å anta at kodeforståelsen, eller *kodeenigheten*, i en autentisitetdiskurs i stor grad deles av både brukerne

og produsentene av musikken. Lindberg m.fl. (2005: 45) hevder at den ”sosiale konstruksjonen” – reaksjonen på musikken – virker tilbake på musikkproduksjonen, og dermed materialiserer seg i selve musikken som stilistiske kjennetegn. Disse kan i følge Middleton (1990: 15) og Grossberg (1993: 203) analyseres som et hvilket som helst annet stiltrekk, som dyktige artister bevisst tilfører musikken og spiller på.

”Authenticity is a sign and not a quality, and like any sign it functions differentially and deferentially. In the world of commerce, authenticity is simply a matter of trademark” (Coyle og Donan, 1999: 29).

I den grad noe som helst kan tolkes ut av musikk, kan det altså argumenteres for at autentisitet ”finnes” i musikken. Men nøyaktig *hva* som er autentisk varierer, fordi det bestemmes i ulike subkulturer og diskurser, hvor det forhandles og etableres koder som gir mening i forhold til den foretrukne musikken i disse gruppene. Autentisitet fungerer dermed, som antydnet av Ruud, som en sosial bekreftelse og en identitetsmarkør for disse menneskene, når de hører den i musikken.

### 3.1.9 Innrømmelser: kommersialisme

I 2007 byttet the White Stripes amerikansk plateselskap før utgivelsen av albumet *Icky Thump*. Bandet gikk fra V2 (underlabelen til Virgin Group var nå kjøpt opp av major-selskapet Universal Music) og til Warner Bros, en hovedlabel for Warner Music Group, et av de fire største plateselskapene i verden. The White Stripes hadde definitivt trådt inn i den økonomiske eliten blant massekulturprodusenter i populærmusikkindustrien. På dette tidspunktet lot ikke motstanden mot kommersialisme og store konsern til å bremse karriereambisjonene:

”We didn't care about the corporate side of things. For God's sake, everything's a corporation. Every product I've consumed today...The White Stripes are a corporation, even if it's not on paper” (Jack White i *Mojó*; Male, 2007).

Når Jack White har blitt det mange vil kalle en kapitalist, velger han andre måter å befestes sin autentisitet på enn å preke mot kommersialisme. Han er mindre opprører og mer kunstner:

”I think we always stick to our guns, but for different reasons. When we were first saying no to the majors it wasn't because it was the punk thing to do but because we were concerned with our artistic freedom” (ibid).

Alle rettighetene til the White Stripes' innspillinger ligger fortsatt hos Third Man Records, Jack Whites eget produksjonsselskap. Bandet skylder ingen noe, og er i en posisjon til å velge nøyaktig hvilket plateselskap de ønsker. Valget falt på det Jack White en gang kalte ”Djevelen”.

”Enough time has gone by and we've gained in experience. What do you want from a record label? I want them to sell my record. That's it” (ibid).

Grunnen til at motstanden mot kapitalisme er så fremtredende i rocken kan skyldes at tankegangen forsterkes av både romantisk og modernistisk autentisitet. Den har en dobbel filosofisk bakgrunn i rock forstått som folkekultur, og rock forstått som kunst. Det er til disse to aspektene jeg nå vil rette nærmere oppmerksomhet.



## 3.2 Fellesskapets stemme

---

### 3.2.1 Folkelig fellesskap og jordnære verdier

“‘Authentic’ is a term affixed to music which offers sincere expressions of genuine feeling, original creativity, or an organic sense of community” (Keightley, 2001: 131).

Hvordan kan musikk uttrykke en organisk fellesskapsfølelse? Og hva slags fellesskap er det snakk om? Den formen for autentisitet som Keightley her refererer til, er hva Moore kaller 2. person autentisitet eller erfaringens autentisitet:

“This can be said to occur, then, when a performance succeeds in conveying the impression to listeners that their experience of life is being validated, that the performance is ‘telling it like it is’ for them, that it represents them” (Moore, 2001: 201).

Men hvem representeres av rock? Eller hvem representeres av the White Stripes? Ideen om fellesskap i rock har forbindelser til ønsket om å distansere seg fra kapitalisme. Ifølge myten kommer alle rockere fra arbeiderklassen, og musikken menes derfor å representere grasrota – *folket* (Pattison, 1987: 151). Som Frith (1981: 48-52) understreker, er massekultur noe annet enn folkekultur. Populærmusikk er per definisjon massekultur, men rockens idealer er hentet fra folkekulturen, som et argument for *annerledeshet*. Folkemusikk regnes ofte for å eksistere utenfor et kapitalistisk produksjonssystem. I stedet for å ha navngitte opphavspersoner, regnes musikken som et resultat av kollektiv musisering, overført muntlig som en tradisjon i et fellesskap. Dette synet antyder at det ikke er noen forskjell på artist og publikum. Artisten oppleves som ”en av oss”: Han synger ikke ”til oss” eller bare ”om oss”, han synger ”for oss”, om ting som føles ekte og relevante for oss. Her er det en distansering mellom ”oss” og ”dem”.

“Rock and roll fans enact an elitism in their relation to music. Rock and roll does not belong to everyone, and not everything is rock and roll. [...] Rock and roll fans distinguish not only between good and bad rock and roll, but also between rock and roll and music that cannot be heard within the genre (they have a variety of names for it: co-opted, sold-out, boring, straight music)” (Grossberg, 1990: 115).

Frith (1996) har vist hvordan fordømmelsen av kommersialisme og forherligelsen av folkekultur avslører en dobbeltmoral i rockediskursen:

“The fact that all disco numbers in the late 1970s “sounded the same” is a mark of unhealthy (commercial) formulaic production; the fact that all folk songs collected in east Norfolk in the late 1870s sounded the same is a sign of their (healthy) roots in a collective, oral history” (Frith, 1996: 69).

Richard Middleton (1990: 139) mener at autentisiteten til amerikansk folkemusikk blir garantert av en myte: forestillingen om en viss folkekultur og en form for kulturproduksjon som skiller den fra annen musikk. Tilsvarende myter finnes i countrymusikken, som også regnes for å uttrykke en tradisjon. Dens forbindelse til landsbygdas hverdagslige arbeider- og mellomklasse-liv og fokus på familieverdier, fellesskap og samhold gir den røtter, mening og autentisitet for lytterne. Toynbee (2000) mener at kravet om å uttrykke slike verdier er like viktig i rocken, hvor ”the validity of a musical style will be measured by the extent to which it is an expression of

grass-roots values and identity” (2000: 110). Når the White Stripes coverer country og folk, eller lager sin egen – som hillbilly-country i ”Hotel Yorba” (2001), eller bluegrassen ”Little Ghost” (2005) – kobler de sitt eget rockeuttrykk på de verdiene og den autentisiteten som assosieres med disse sjangrene. Hill (2002) viser imidlertid at autentisitetsbegrepet har vært under stadig transformasjon og reinterpretasjon også i countrymusikken. Likevel har det tilsynelatende rådet påfallende enighet om hva som til enhver tid regnes som autentisk country:

“This consensus has been set in institutional and formal terms generated “from above” by the various economic agencies that produce country music: the trade associations (chief among them the Country Music Association), the Grand Ole Opry and country media like TNN, and radio programming consultants” (Hill, 2002: 174).

Dette kommersielle systemet, markedsføring og utviklingen av nye stiler, danser og artister i takt med trendene, er ingen ”dirty little secret” i countrykulturen. Produksjon, markedsføring, utformingen og utviklingen av countrymusikken i relasjon til kommersielle hensyn og industriavgjørelser diskuteres åpenlyst og naturlig av fans og tidsskrifter på en måte som ville vært helt uhørt i rockekulturen. I en rockekontekst ville dette ha umuliggjort oppfatning av musikken som autentisk, ærlig, folkelig, eller tradisjonell, i Hills vurdering (ibid).

Rock har røtter i både hvit og svart amerikansk folkemusikk, og flere musikkhistorikere beskriver 1950-tallets rock ’n’ roll som en genuin folkemusikk (Frith, 1981: 49). I løpet av 1960-tallet ble markedet så stort at det ble umulig å snakke om rock som et uttrykk for et mindre fellesskap. Opprøret var over, rock hadde blitt en husholdningsvare. Etterspørselen gjorde sangere og musikere til profesjonelle underholdere. På den nasjonale og internasjonale scenen konkurrerte artistene i kraft av personlig uttrykk og dyktighet, ikke som representanter for et lokalt eller sosialt fellesskap. Mange følte med dette at musikken mistet en viktig dimensjon, og trakk slutningen at rocken hadde blitt korrumpert av musikkindustriens kapitalisme. Siden har mange nye stiler, som punk på 1970-tallet, hiphop på 1980-tallet eller grønsj på 1990-tallet blitt lansert som en ny motkultur, et grasrot-alternativ til de antatt mer kommersielle musikkformene som mainstream rock og pop. Alternativ musikk blir nesten alltid koblet med en bestemt subkultur, hvor musikken blir knyttet til et sett verdier eller blir assosiert med en livsstil.

### 3.2.2 Subkulturer og protomarkeder

Et sentralt argument for rockens *annerledeshet*, er at den er mer enn bare musikk – ”rock is a way of life” (Moore 2001: 3). Rock er viktig fordi den utgjør en forskjell i menneskers liv.

“What defines rock’s difference – what made it an acceptable, even an important investment – is simply the fact that it matters. [...] By virtue of the fact that it matters, rock is granted the excess which justifies its place. Thus it is not so much that rock’s real difference matters, but rather the fact that it matters that defines its difference. [...] it is merely the fact that the music matters that makes it different (authentic)” (Grossberg, 1993: 200, 205).

Lawrence Grossberg foreslår at vi kan sette likhetstegn mellom autentisitet og rockens evne til å skape gjenkjennelse, identifisering og samhørighet hos sine tilhengere:

"Rock works by offering the fan places where he or she can locate some sense of their own identity and power, where they can invest and empower themselves in specific ways" (Grossberg, 1993: 201).

Forbindelsen mellom musikk og samhørigheten innad i en samfunnsgruppe kommer tydelig til uttrykk i studier av *subkulturer*. Som ordet indikerer, er det snakk om bestemte underinndelinger av en bestemt kultur, men betegnelsen brukes i teorien oftest på enda finere underdelinger: bestemte grupperinger/miljøer innen en kulturell underinndeling. Hvis den alternative, retrorock-scenen i USA på slutten av 1990-tallet var en underkultur, kan det spesifikke miljøet rundt the White Stripes i Detroit ses på som en subkultur.<sup>35</sup>

Spørsmålet om autentisitet har vært spesielt relevant for studier av subkulturer siden slutten av 1970-tallet. Dick Hebdige (1979) mener at subkulturelle stiler skiller seg fra mainstreamens stiler ved den bevisste måten subkulturens medlemmer har konstruert dem for nettopp å skille seg ut. Stilene er konstruert av et samspill mellom verdier, meninger og smak, som inkorporerer alt fra klær, eiendeler, språk, og musikk, til oppførsel og sosiale koder. Disse elementene må alltid forstås i sammenheng, mener Hebdige. De ulike skikkene er knyttet sammen av et sett verdier som deles av subkulturens medlemmer. En subkultur er autentisk i den grad utøvelsen av den (gjennom påkledning, oppførsel, musikkbruk, etc.) stemmer overens med gruppens grunnleggende verdier og selvbilde. Som en følge av dette, må en praksis som bryter med verdiene i gruppen avvises for å opprettholde subkulturen.

I sin bok *Making Popular Music* (2000) tar Jason Toynbee for seg en spesiell type subkulturer: "proto-markets". Undergrunnsmiljøet som the White Stripes sprang ut av, er et godt eksempel. Toynbee mener at utviklingen av nye trender, eller ny populærmusikk finner sted i små markeder utenfor musikkindustriens kontroll og direkte påvirkning. Slike markeder kan være lokale jazz- og rockescener eller dance-miljøer, arenaer som er møtesteder for musikkutøvere og publikum uten å være økonomisk avhengige.

"Commodity exchange does go on in cases like these. Records are bought and sold, audiences pay to enter clubs and pub back rooms. But the defining characteristic of the proto-market is that the level of activity cannot be explained by economic factors alone" (Toynbee, 2000: 27).

Musikerne i protomarkedene er involvert fordi de elsker musikken, fordi de settes pris på og mottar respekt eller beundring, eller også fordi de håper det kan bli et springbrett inn i den profesjonelle musikkbransjen. Ettersom protomarkedene grenser til, men befinner seg utenfor musikkindustrien, får de et svært ambivalent forhold til den profesjonelle bransjen. Ofte blir kommersiell suksess oppfattet som et brudd med protomarkedet og dets verdier. Det blir tolket som om musikkutøverne "selger seg" til bransjen, underlegger seg deres regler, og dermed mister sin autentisitet. Protomarkedet vil deretter vende seg mot nye og "ukorrumperte"

---

<sup>35</sup> På begynnelsen av 2000-tallet blomstret den punkinspirerte, minimalistiske retrorocken opp i mainstreamen. I tillegg til the White Stripes, fikk the Strokes fra New York og svenske the Hives aller størst suksess, blant en mengde garasjeband som raskt florerer på både uavhengige og store plateselskaper.

musikere. Protomarkedet samsvarer altså med Bourdieus (2000) begrep om et "field of restricted production", hvor man kan ha en viss suksess, men ikke mer enn hva miljøet godtar. Det imperative i et slikt felt er at både musikkutøvere og publikum tar avstand fra verdier de assosierer med det kommersielle massemarkedet – mainstreamen.

I sin diskusjon av sjanger-kulturer, framstiller Jason Toynbee et syn på begrepet mainstream som "a hegemonic formation which strives to institute a universal music" (2000: 122). Mainstream kan tolkes som en sjanger hvor ulik musikk, kultur og etnisitet smelter sammen til det minste felles multiplum, den musikken som aller flest kan like. Det er en slik ensretting – et fravær av *annerledeshet* – som er fryktet i de selvbevisste subkulturene.

Sarah Thornton (1995) er kritisk til det selvbildet som produseres i subkulturer, spesielt når det relateres til autentisitet. Hun argumenterer for at det er umulig å behandle subkulturer og mainstream som motsetninger, fordi den påstått ensrettede mainstreamen i virkeligheten består av mange varierte subkulturer og ikke er en reell analytisk kategori i det hele tatt. I følge Thornton er "mainstream" et konsept som skjuler en rekke muligheter for å diskriminere musikk som er uønsket fordi den baserer seg på andre verdier. Hun viser også hvordan subkulturer ikke oppstår spontant som et ideelt (autentisk) sosialt fenomen, men kan bli skapt og formet både av kommersielle interesser og medias påvirkning (1995: 162).<sup>36</sup>

Historien bekrefter Thorntons syn på mainstreamen: Nærmest hvilken som helst type populærmusikk kan havne i oppmerksomhetens fokus og klatre høyt på hitlistene, skape en trend og bli en del av det som er mainstream, i alle fall for en periode. I følge Grossberg er det mangfold, ikke ensretting, som definerer den såkalte mainstreamen:

"This apparatus willingly embraces, simultaneously, the global megastar and the local rebel, the rock star who requires an appearance of authenticity and the dance music star who couldn't care less about it" (Grossberg, 2002: 48).

### 3.2.3 Transformasjonen: Fra undergrunn til mainstream

I 1999 og 2000 turnerte the White Stripes som oppvarmingsband for indiebandene Pavement og Sleater-Kinney. Den originale duoen gjorde seg bemerket i undergrunnen utenfor Detroit, og da de ga ut *De Stijl* (2000) fikk de en liten kult-hit med singelen "You're Pretty Good Looking (For a Girl)". Ryktet gikk om bandets liveshow, og på slutten av året havnet the White Stripes på *Rolling Stones* liste "Ten bands to watch" for 2001. Dette var før bandet hadde gitt ut en eneste singel i kommersiell distribusjon, og før de laget sin første video. Radiospilling begrenset seg til indiekanaler som rettet seg mot undergrunnen, og studentkanaler som var interessert i den alternative scenen. Jack var likevel å regne for en indierockstjerne, sammenlignet med de andre

---

<sup>36</sup> Thornton viser blant annet til hvordan konsertarrangører og klubbeiere med kommersielle interesser oppdriver et publikum, og publikumets gruppeidentitet blir etablert i etterkant av media som "create subcultures in the process of naming them and draw boundaries around them in the act of describing them" (Thornton, 1995: 162).

bandene Detroit. Kanskje var det skyldfølelse til dette miljøet, eller det økende forventningspresset utenfra, som fikk Jack til å skrive "Little Room" (2001). Dette er hele teksten:

Well you're in your little room / And you're working on something good  
But if it is really good / You're gonna need a bigger room

And when you're in the bigger room / You might not know what to do  
You might have to think of how you got started  
Sitting in your little room

Uansett hva som var bakgrunnen, låter dette som et indie-credo: Jack minner seg selv på hvor han kommer fra, hva som motiverte og inspirerte ham til å lage musikk i utgangspunktet, hvilke verdier som han må holde fast ved, om han skal fortsette å lage bra musikk. Innspillingen varer i 50 sekunder. Meg holder takten ved å legge en rask, variasjonsløs puls med basstromme og hihat på alle slag. Jack fremfører teksten (og litt scating) a cappella. Med bluesformen på melodien, minner det hele i sin enkelhet om a cappella-innspillingene hvor Son House synger og tramper takten, som fikk Jack til å oppdage bluesen og starte the White Stripes.

Albumtittelen *White Blood Cells* (2001) var et ordspill på at bandet nå begynte å "selge" – og den ble kanskje oppfattet selvironisk innad i Detroit miljøet. Coverbildet viser Jack og Meg med usikre ansikter, presset opp mot en rød mursteinsvegg, mens noen mystiske, sortkledde og uidentifiserbare skikkelser kommer mot dem. På innsidebildet har skikkelsene tatt av hettene, funnet fram kameraer og journalistblokker, og Jack og Meg smiler og poserer. Men det er oppstilte positurer og falske smil. De to bildene kan godt leses baklengs: Jack og Meg smiler til reporterne, men er egentlig usikre på hvilke hensikter media har, og hvordan de kan komme til å påvirke bandet. Tittelen speiler også på dette, for den stadig biologisk opptatte Jack White:

"It was the way we were looked at in the garage-rock scene at the time. "Look at what's happened to them." The people in black were the bacteria. We were the white blood cells. "Is this attention good or bad? Who do you trust now?" But then it became more than a neighbourhood-scene problem. It became a global problem" (Jack i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

Selv om oppmerksomheten kom overraskende, bekymret ikke Jack seg for å miste bakkekontakten. At the White Stripes skulle havne på MTV så han på som en umulighet:

"We'd never change what we're doing, we'd never let it affect us like that. But we'll never have that kind of attention. A band like ours would never make it onto MTV" (Jack White i 2001, sitert i *Mojo*; Chick, 2005).

MTV presenterer videoer som både er musikkfremførelser og reklame. Formatet tilslører forskjellen mellom disse, og dermed blir (de imaginære?) skillene mellom kommersialiet og kunst også svakere. MTV oppfattes derfor som mainstreamens talerør. Slik Jack så det, lagde the White Stripes en anti-kommersiell, anti-mainstream musikk: En anti-MTV-musikk.

"Just turn on MTV and see all the things that can go wrong with a band and it's music. Nothing, whether it's more sales or getting your picture in more magazines, is worth more than being able to hold your head high" (Jack White i *Los Angeles Times*; Hilburn, 2005).

*White Blood Cells* var kanskje en reaksjon på oppmerksomheten og berømmelsen the White Stripes hadde oppnådd frem til den ble utgitt, men det var dette albumet som solgte nærmere en

million kopier og gjorde Jack og Meg til rockestjerner i USA og England. Singelen "Hotel Yorba" gjorde det bra i England, og med den punkete oppfølgeren "Fell In Love With a Girl" fikk bandet plutselig en radiohit på begge sider av Atlanteren og en populær video på MTV:

"The institutions we really oppose, which are MTV and commercial radio, embraced us. That confuses me and makes us unsure of what we are going to do" (Jack White i Sullivan, 2004: 112).

Jack innså ikke at the White Stripes også ville bli en del av "mainstreamen", hvis musikken ble populær nok. Han hadde antagelig alltid oppfattet mainstream som en udifferensiert sjanger. Nå ble bandets "anti-kommeriselle" musikk spilt side om side med band som i Jacks øyne var voldsomt kommersielle. Men han trodde fortsatt klippefast på sin *annerledeshet*:

"I mean, it would be Staind, P.O.D., then us and then Incubus. Half of your brain is going "What is going on? Why are we even involved in this? This is pointless? The other half is full of people going "No, this is new, a quote revolution in music unquote, and something is going to change now, because of you guys and the Strokes and the Hives, and music is going to come back to more realism" (Jack White i *Rolling Stone*; Strauss, 2002).

Dette er en tankegang som Keightley (2001: 132) har beskrevet. Suksess for et indieband kan gi en subkultur en bekreftelse på dens egen, overlegne musikksmak. Medlemmene spotter den "kommersielle søpla" på "trangsynte" musikkanaler og radiostasjoner, helt til deres egen foretrukne musikk blir spilt, da får "kvaliteten" og "rettferdigheten" en seier.

Under braksuksessen til "Fell In Love With a Girl" ble the White Stripes invitert til å spille på MTV Movie Awards 2002. Mens tv-kanalen hyllet årets beste skuespillere og filmer, minglet Jack og Meg med filmstjerner, og delte scene og garderobe med storheter som Eminem og Ozzy Osbourne. *Rolling Stone* beskrev the White Stripes' opplevelse slik:

"At the MTV Movie Awards, for the first time in the history, the White Stripes are being treated like rock stars. And they hate it: They are at heart indie rockers and Detroit scenesters, more focused on credibility than fame" (Strauss, 2002).

Da Jack og Meg gjorde entré på MTVs enorme scene, hadde bandets image kommet til liv på spektakulær måte: Peppermyntemotivet dekket scenen i røde og hvite kjempekulisser. I noen få minutter hadde the White Stripes oppmerksomheten til millioner av seere verden over. Det som er mange artisters store drøm, fortonte seg mer som et mareritt for Jack White:

"We've never aspired to this level of attention. Look at all the money they spent. This is ridiculous. I don't know why we're doing this" (Jack White under showet, sitert i *Rolling Stone*; Strauss, 2002).

At Jack var misfornøyd med opptreden, er ikke overraskende. MTV ga the White Stripes en uvurderlig eksponeringsmulighet. Men å bli fortalt når han skal gå på scenen, hvor han skal stå og hvilke sanger han skal spille, falt ikke i smak hos Jack White. Hans intensjoner ble utvannet da MTV blåste opp bandets fargemotiv til grandiose proporsjoner og lagde et forrykende popshow av det som skulle understreke den enkle, basiske musikken.

En brist i logikken om Jack Whites motstand mot MTV, var at bandet i det hele tatt lagde en video, sammen med den hippe regissøren Michael Gondry. Målet med å lansere videoen var selvfølgelig å få den sendt – på MTV.

Mindre enn tre måneder etter filmprisutdelingen i 2002, var det Jack og Meg selv som ble hyllet av musikkanalen. På årets MTV Video Music Awards vant bandet prisen for ”breakthrough video” og to andre priser for ”Fell in love with a girl”. Videoen var også nominert til ”video of the year” men tapte for Eminems ”Without Me” (en annen Detroit-artist som i med sin rap mytologiserer det enkle, ekte livet ”på gata”). The White Stripes hadde tatt steget inn i mainstreamen. Jacks undergrunns-mentalitet ville først ikke akseptere det. Men i undergrunnsmiljøet var bandet allerede avvist:

“We were everybody’s secret band. Then our second album [De Stijl] came out, and it was “Oh, they’re not that good anymore.” When we hit the mainstream, I had to go through that game all over again, on a worldwide scale” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

### 3.2.4 ”Jolene”

Duoens neste album, *Elephant* (2003), toppet som nummer 1 på salgslistene i England og nummer 6 i USA (nummer 3 i Norge, med totalt 19 uker på VG-lista), og gjorde Jack og Meg til superstjerner. Fire singler ble gitt ut, tre musikkvideoer ble laget, bandet turnerte hele verden i over et år, og konsertfilmen *Under Blackpool Lights* (2004) ble laget. En CD-singel promoterte utgivelsen av live-DVDen: En coverversjon av Dolly Partons ”Jolene”.

Mange artister har covret Partons store crossoverhit fra 1974, fra countryartister som Reba McEntire, til popsangere som Olivia Newton-John, eller den norske jazzsangeren Susanna Wallumrød. Sangens ikoniske status, dens livlige country-rytme, og koblingen til divaen som lagde sangen, har også gjort den yndet til ironiske formål, gjerne fremført i en kontrasterende stil (gothrockbandet Sisters of Mercy har brukt ”Jolene” til å provosere sitt eget publikum).

The White Stripes’ versjon kan, med Jacks tilgjorte stemme, vokale overdramatisering, skrikingen i refrenget, den vrengete, hakkende gitaren og det hamrende trommespillet i det blytunge kompet, isolert høres ut som en garasjerock-parodi. Mer enn å formidle innholdet i teksten, virker sangen som et bakteppe for et dualistisk, emosjonelt utløp som etter intens nervøsitet og sorg i verset, eksploderer i sinne i refrenget: Et klanglig drama hinsides låtens opprinnelige rammer. Men dette faller også inn i rekken av coverlåter som Jack forvandler fra et kjærlighetsdrama til et skrekkszenario. En vanlig analyse ville være at Jack – ved å spille en countrylåt – identifiserer seg med verdiene i country, og den aktuelle artisten. I Moores terminologi kunne vi snakke om både 2. og 3. persons autentisitet. Men her har vi en countrylåt som også ble en enorm pop-hit, og en opphavsperson som musikalsk er kjent for sine ”glatte” Nashville-innspillinger. Med tiden er hun kanskje enda mer kjent for sin like glatte hud, størrelsen på sitt ”falske” hår, sine ”falske” lepper, og sine ”falske” bryster. Dolly Parton nyter stor respekt i country-miljøet, men signaliserer også en del verdier som Jack White neppe vil assosieres med. The White Stripes’ garasjerockversjon er mer punk enn country. Er så cover-

versjonen ironi likevel? På den annen side er Parton også regnet for en svært dyktig låtskriver, og vi vet at Jack har stor respekt for gode melodikere. Hans teatraliske stemme på innspillingen, og at han synger "please don't take my man" uten å skrive om teksten til et mannsperspektiv, skaper en distanse til stoffet, som er uvanlig i the White Stripes' cover-repertoar: Han tolker med all tydelighet en annen artists verk. Dette kan være en måte å bruke og å gjøre ære på en god countrylåt, men samtidig holde en viss avstand til konteksten den er assosiert med.

Jeg velger å tolke sangen også på en annen måte: Ved å cove og utgi "Jolene" i kjølvannet av *Elephant*, kommenterer Jack White sin egen situasjon. Som Dolly Parton er Jack White en musiker som har sine røtter og hensikter knyttet til enkle grasrotverdier, og som plutselig opplever stor kommersiell suksess med sitt musikalske uttrykk. Etter suksessen med *Elephant* er Jack på et punkt i karrieren som kan sammenlignes med Partons suksess med "Jolene" i 1974. "Jolene" er ikke bare en country-klassiker, den gjorde Parton til en stor, kommersiell artist, uavhengig av sjanger. For Parton var suksessen velkommen, for Jack White er den en potensiell tragedie. Samtidig som the White Stripes har fått en enorm anerkjennelse for sin musikk, trues eksistensgrunnlaget til bandet. Kan verdiene og prinsippene som musikken er laget etter videreføres nå som bandet er blitt en kommersiell suksess? Dette må være en frustrert problematikk for en rockefundamentalist som Jack White. Derfor formidler han ikke sangens opprinnelige budskap – i det hele tatt – i sin versjon. Den frustrerte og panikkslagne vokalen kan i stedet tolkes som et uttrykk for Jacks formodentlig indre kvaler om bandets situasjon. "Jolene" blir symbolsk for denne situasjonen.

### **3.2.5 The Great Rock'n'Roll Swindle**

Et av rockeideologiens største paradokser refereres ofte til som "The Great Rock'n'Roll Swindle" (Pattison, 1987: 145). Etter myten er den perfekte rockeartisten arbeiderklassegutten som kjemper seg til ære og berømmelse med sin gitar, ærlighet, og naturtalent. Men med ære og berømmelse kommer som regel inntekt. Rockeartisten kan se på seg selv som en fri kunstner, men studiobudsjetter, opphavsrettigheter, turneer, platepromotering, agenter, management og ikke minst skatteetaten, krever at han også må være en ryddig og lovlydig næringsdrivende. I en kommersiell bransje i et kapitalistisk samfunn er alle artister nødt til å forholde seg til kontrakter, avtaler og økonomi. Hvordan kan de beholde sin autentisitet og bestå som et talerør for arbeiderklasse og grasrotverdier, når de må bruke stadig mer tid på å telle penger?

Robert Pattison skiller ut tre ulike måter rockeartister vanligvis forholder seg til dette problemet på: "selling out, war, or accomadation" (1987: 149). Første mulighet, å "selge seg selv", innebærer å omfavne suksess, penger og nye muligheter, på bekostning av sin autentisitet som rocker. Andre mulighet er det stikk motsatte: å gå til "hellig krig" mot pengesystemet. Det



innebærer å leve ut den autentiske myten, fortsette som før man ble rik og berømt, f.eks. spille inn billige skiver og gi dem ut på eget selskap. Tredje mulighet innebærer en mellomting – å tilpasse seg. Dette er de største rockernes metode, de som fortsatt oppfattes som autentiske selv når pengene tikker inn på konto. De kan bo og leve som mangemillionærer, men beholder den slitte olabuksa, synger om sine røtter og sin bakgrunn, og speiler verdier som signaliserer at man fremdeles ”er den samme”. Det skal uttrykke personlig integritet. Sagt med en klisje: Du kan ta rockeren ut av arbeiderklassen, men ikke arbeiderklassen ut av rockeren (ibid: 150-151). Bruce Springsteen brukes ofte som kroneksempel på dette, men også et metalband som Metallica tok et steg opp på den autentiske verdistigen, da de klippet håret, bytte skinnbuksene med dongeri og droppet pyroteknikken på sine konserter. Byttet fra et image til et annet ble formidlet som om bandet ”kuttet ut image” i det hele tatt.

Som vi har sett lå the White Stripes lenge på grensen til ”hellig krig”. Gjennom hele karrieren har Jack spilt på en billig, masseprodusert gitar, rød og hvit og med en kropp av kunstfiber. I tro garasjerock-ånd – og i tråd med programerklæringen i ”Little Room” – har han beholdt og brukt et skikkelig dårlig instrument. I videoen til ”Icky Thump” (2007) sees imidlertid en nyervervelse: En original Gretsch White Penguin 1957, en av de aller mest sjeldne og dyre gitarene i verden.<sup>37</sup> Jack har selvfølgelig gode grunner for å koste på seg dette samlerobjektet: Den bærer navnet hans, ble brukt av flere av rockens pionerer, er teknisk et førsteklasses instrument, og ble laget av en uavhengig produsent som tok opp kampen mot Fender og Gibsons grep om markedet på 1950- og 60-tallet. Men det er også illustrerende for en holdningsendring på flere områder. Fra å gå til krig for indiekulturen, tilpasset Jack seg en ny tilværelse som mainstream-artist. Han oppdaget nemlig at han ikke kunne gå tilbake.

### 3.2.6 Prisen for popen

Når Jack blir spurt om hans favorittsang, oppgir han gjerne Son House-sangen ”Grinnin’ in Your Face”. I konsert fremfører han den a cappella, som sitt forbilde. Ett av versene går slik:

Don't you mind / People grinnin' in your face  
Don't mind / People grinnin' in your face  
You just bear this in mind  
A true friend is hard to find  
Don't you mind / People grinnin' in your face

Teksten kan leses som en advarsel mot falske smil og skjulte intensjoner, eller som en oppfordring om å ikke gi opp, selv om folk ler eller ikke tar deg seriøst. Jack har fremhevet denne sangen som den viktigste i sitt møte med Son House. Det er rimelig å anta at den begynte som en inspirasjon for Jack å gå sin egen vei, og etter hvert et symbol på å gå indiekulturens vei

---

<sup>37</sup> I følge Gruhn Guitars, en fagspesialist på vintage-instrumenter, er et godt brukt, men velfungerende eksemplar av gitaren verdt omtrent \$80.000 ([www.gruhn.com](http://www.gruhn.com)).

mot mainstreamen. Da the White Stripes selv ble mainstream ble den andre betydningen stadig mer aktuell. "Little Room" (2001) var en tidlig indikasjon, senere har flere låter handlet om baksiden av medaljen – prisen for berømmelse – både på det kunstneriske og det personlige plan. "Take, Take, Take" (2005) handler om filmstjernen Rita Hayworth og en pågående fan, som "bare" vil ha et glimt, så et håndtrykk, så en autograf, så et bilde, til Hayworth til slutt "flykter", og beundreren blir skuffet over hvor avvisende hun er til hans "harmløse" opptreden. Jack har sagt at denne sangen bare handler om (dårlig) oppdragelse, men at den har rot i egne opplevelser virker sannsynlig – Jack har utvilsomt opplevd tilsvarende situasjoner. Analogien forsterkes av valget av Rita Hayworth som den trakasserte part: Som Jack White, skjermes også Hayworth detaljene om sitt privatliv og sin bakgrunn fra sitt profesjonelle liv.<sup>38</sup>

Den lette og lystige pianolåten "My Doorbell" (2005) er i samme kategori:

"When I started singing it, the song was kind of lighthearted – "I'm thinking about my doorbell, when you gonna ring it?" – but then it became something more. You can tell a lot about people by when they come around and when they don't. Is it out of friendship or do they want something?" (Jack White i *Los Angeles Times*; Hilburn, 2005).

Suksessen har gjort Jack mer oppmerksom på og mistenksom til folk "grinnin' in his face":

"There'll be times on tour where, by the end, someone will have to be let go. And I'll say, "Wow man, I never knew any of that was going on," and they'll say, "Well, it's different when you walk in the room." So I'm not getting anybody for real either. Marlon Brando said you never meet anybody ever again, once you become 'famous' " (Jack White i *Mojo*; Male, 2007).

Ordene til Son House har altså gått i oppfyllelse – en kjensgjerning som sikkert styrker Jacks oppfattelse av blues som sannhet. Men det går utover hans spontanitet og ærlighet, på en måte som rokker kraftig ved indiekulturens verdier. I 2007 er ikke Jack lenger helt tro mot seg selv:

"In my thirties... I guess it's a depressing statement but I don't take the chances I used to, I don't allow myself to be whoever that person is inside me. I'm choosing my words more carefully because of who's in the room" (ibid).

Som en følge av dette tok han et endelig oppgjør med undergrunnskulturen han kom fra. I et intervju med *Mojo* i 2007 ga han uttrykk for at han ikke "var seg selv" tidligere heller:

Intervjuer: *You've talked in the past of how you've found it hard to enjoy success. Has that got easier?*  
Jack White: *Yeah, I've found it easier to enjoy the peripheral aspects of it. I see things in a different light now because of the absence of the hipster, underground, independent culture that used to surround us. In the past you'd alter your presentation because you know how it's going to be take and that's bad. After the Coca-Cola thing I knew what people were going to say but should I care? No, in fact, it was the moment to say, 'Fuck you, people! Here's a great big Christmas present for you. Bye!' " (Mojo; Male, 2007).*

Her letter Jack på sløret, på flere områder. Han innser at han har blitt styrt av subkulturelle pretensjoner, og at dette var en form for ideologisk kontroll, ikke ideologisk frihet. Han gir også inntrykk av å ha kjempet mot dette, at det har vært et problem, før oppgjøret til slutt måtte komme. Ved å innrømme at han ikke klarer å "være ærlig", forlater Jack sine gamle idealer. Men samtidig er den innrømmelsen et uttrykk for en annen type ærlighet.

---

<sup>38</sup> Rita Hayworths egentlige navn var Rita Cansino, født inn i en spansk familie av flamencodansere. Før filmkarrieren var hun en omreisende nattklubbdanserinne i California og Mexico (*Rita Hayworth*, Wikipedia, 2008).

## 3.3 Kunstneriske ambisjoner

---

### 3.3.1 Rock som kunst

Fra slutten av 1960-tallet, da rock som motkultur hadde blitt mer et salgsargument enn en realitet, ble den beste musikken stadig oftere forklart som kunst. Både musikkritikere og musikerne selv bidro sterkt til denne holdningsendringen blant musikkpublikumet. Å vurdere tidens mest populære underholdningsform som kunst innebar to sentrale klimatiske endringer: Artistene måtte være noe mer enn bare underholdere, og publikum måtte gjøre noe mer enn bare å bli underholdt (Frith, 1981: 52-55). De beste artistene ble omtalt som auteurs, musikere som klarte å skape en personlig, musikalsk visjon, og uttrykke den til det fulle. I dette synet var det ikke rom for kommersielle hensyn eller tilpasninger, og dermed ble alle involverte i prosessen med å utgi en plate, bortsett fra autoren selv, sett på som rene logistiske nødvendigheter. For å få med seg dette kunstneriske innholdet, måtte publikum stoppe å danse og begynne å lytte. Tendensen var at rocken ble mer differensiert, nytt innhold i både lyrikk og musikk gjorde den mindre dansbar, og framførelsessituasjonen gikk fra å være en danse-event til å bli en konsert-event. Dette muliggjorde også å overføre ideen om autonomi fra kunsten til rocken. Det innebærer at musikken vurderes for sin "egenverdi", man forutsetter at den har universelle kvaliteter, løsrevet fra den sosiale, kulturelle og historiske kontekst den har blitt til i. Autonom kunst er altså det motsatte av et markedstilpasset produkt.

Men i den fremvoksende rockediskursen ble offisiell kunst også oppfattet som elitistisk og konservativ. For noen artister ble det gjort krav på kunstnerstatus, mens andre tok avstand fra hele holdningen, med argumenter om rockens folkelighet og samfunnsfunksjon. Sakte utviklet det seg et kunstbegrep som også ivaretok rockens folkekulturelle identitet. Hvis rock er kunst, er den en "folkekunst" eller en "populærkunst" (Lindberg m.fl, 2005: 51).

Mens offisiell kunst ble regnet som høykultur, og folkekultur som lavkultur, hentet rock idealer fra begge, og havnet i en mellomposisjon. Frem til i dag har avstanden mellom høy- og lavkultur minsket kraftig, og rock har nok bidratt til den utviklingen (ibid: 1, 23).

### 3.3.2 Autonomi og institusjonalisering

Å se noe som kunst krever i følge Frith (1996: 249) noe som øyet ikke kan uttale seg om – en atmosfære av kunstnerisk teori og kunsthistorisk kunnskap: En "kunstverden". Den tradisjonelle kunstinstitusjonen opphøyde sine produkter og gjorde krav på *annerledeshet* ved å fremheve sin autonomi. All populærmusikk og øvrig massekultur ble med dette synet definert negativt som markedstilpassede, kommersielle produkter. Selv om kunstinstitusjonen ble oppfattet som elitistisk i rockediskursen (med bakgrunn i rockens folkelige autentisitet), ser vi at den samme

argumentasjonen ble brukt for å opphøye rock. Musikkstilen ble hevdet å skille seg fra den øvrige populærmusikken og massekulturen, ved å være autentisk, ukommersiell, og laget av mennesker med kompetanse, integritet og en visjon – slik som autonom kunst. Den tyske litteratursosiologen Peter Bürger (1998) hevder at i den autonomi-estetiske tankegangen, blir hele kunstinstitusjonen re-interpretert som noe historieløst og interesseløst. Prosessen med å autonomisere rock, kan altså sees på som en legitimeringsprosess. Fra å være en motkultur som ble ("heteronom") kultur og et opprør som var i ferd med å dable av på slutten av 1960-tallet, fikk rocken styrket sin betydning og status ved å innføre konsepter fra de viktigste og varige strømningene i vestlig idéhistorie.

"Art has always in some sense been propaganda for the ruling classes and at the same time a form of struggle against them. Mass art is no exception. It is never simply imposed from above, but reflects a complicated interplay of corporate interests, the conscious or intuitive intentions of the artists and technicians who create the product, and the demands of the audience" (Willis, 1981: intro).

Sitatet ovenfor hevder langt på vei at autonom kunst er en illusjon. Den autonome kunsten hevder seg uavhengig av det styrende prinsippet i det kapitalistiske samfunnet, markedslogikken (Bourdieu, 2000). Som vist i kapittel 3.1, mener forskningen at ingen moderne kulturproduksjon kan påberope seg å eksistere utenfor en kapitalistisk, kommersiell virkelighet. Dette gjelder også for kunsten, som er muliggjort av en kombinasjon av produktsalg og offentlige støtteordninger, og som i tillegg til kunstnerne sysselsetter mange mennesker i formidling og distribusjon. Den autonomi-estetiske tankegangen kan føres tilbake til Immanuel Kant (1724-1804), blant annet gjennom hans argumentasjon for interesseløse smaksdommer. Men, som rockeforskeren og filosofiprofessoren Theodore Gracyk påminner: "Looking beyond the best-known sections, Kant contends that artworks must be seen as purposefully produced, interpretable artifacts" (Gracyk, 1996: 215). I følge Gracyk definerer heller ikke Kant kunst som noe helt interesseløst, uten sammenheng med tiden og samfunnet den er skapt i, eller det markedet den er skapt for.

Produktet av den institusjonalisering som har foregått (og fortsatt foregår?) i rockediskursen er det som kort oppsummeres som "rockeideologien". Den vedlikeholdes av mange av diskursens medlemmer, fra fans til musikere, bransjefolk, radioens platepratere og selgere. I en kritisk drøfting av musikkpressen argumenterer Simon Frith (1981) for den undervurderte betydningen musikkjournalister og -kritikere har i rockekulturen. Han beskriver skribentene som "professional rock fans" og understreker deres innflytelse på sine lesere, som igjen "act as the opinion leaders, the rock interpreters, the ideological gatekeepers for everyone else" (Frith, 1981: 165). Det kan også hevdes at musikkforskningen har bidratt til å legitimere rock som autonom kunst. Middleton (1990) mener at tilknytning til den klassiske kunstmusikken og dens idealer er så godt inngrodd i musikkvitenskapen, at den lenge har preget forskningen og undervisningen, også på det populærmusikalske området.

"[...] for the core of musicology, the main assumptions remain strong: works are autonomous; art has transcendent qualities; the individual, the genius, the 'great man' (sic) should be the focus of historical explanation; listening should be detached and contemplative, and analysis therefore text-centred" (Middleton 1990: 107).

Ettersom autonome kvaliteter har blitt fremhevet (som legitimering) i rockediskursen, har musikkforskningen kanskje funnet det lett å fokusere på disse egenskapene, ved å overføre tradisjonelle analysemetoder fra kunstmusikk til rock, uten å finne det nødvendig å tilpasse dem eller utvikle nye. Slik har kanskje musikkvitenskapen bidratt direkte til legitimeringen av rock, og dermed også opphøyet den på bekostning av andre former for populærmusikk.

### 3.3.3 Kreativitetskulten

Autentisitet og autonomi er beslektede begreper. Disse idealene har redefinert rockekulturen til det Toynebee kaller "a cult of authorship" (2000: 162). Auteuren forventes å ha full (kreativ og kunstnerisk) kontroll over hele produksjonsprosessen (ibid: 131). Det skal garantere for at musikken ikke blir for kommersiell, og henger sammen med den romantiske ideen om naturtalentet, og den individualistiske kunstneren. Hvis vi sporer opprinnelsen av selve ordet "autentisk" finner vi at antikkens Hellas brukte det i betydningen "selvlagd" (Keightley, 2001: 134). Selvgjort er altså velgjort i rockediskursen, en kontrast til det masseproduserte.

"A central concept in the discourses surrounding popular music, authenticity is imbued with considerable symbolic value. In its common-sense usage, authenticity assumes that the producers of music text undertook the 'creative' work themselves; that there is an element of originality or creativity present, along with connotations of seriousness, sincerity, and uniqueness" (Shuker, 2002: 20-21).

Veien fra den kreative kunstneren til hans kreative produkt, forventes altså å være så direkte som mulig. Autonomien skjuler den materielle avhengigheten i kapitalismen ved ikke å skille mellom produkt og produsent. Dette føder kravet om samsvar mellom artistens liv og kunst.<sup>39</sup>

"The consumers of popular records expect that their purchase involves more than just a reording – they are buying a "whole" product that somehow involves the ideological commitments of the artist" (Coyle, 2002: 142).

Artistens egen livshistorie og livsstil er resonansbunnen som gir mening til dens stemme og image. Som vi tidligere har berørt, skal vedkommende aller helst synges "om seg selv" på en slik måte at andre kan relatere seg til det (synges på vegne av "fellesskapet").

"He must be able to express himself on stage in a role which, while obeying a precise set of show-business rules, is genuinely "true to life". It is that "truth" which will be heard by the public, which will enable his audience to identify with him, and which will bring him success" (Hennion, 1983: 200).

Vi ser altså at autonom kunst krysser folkekultur-ideen på området om musikk som uttrykk for personlig sannhet, selv om autonomi avviser samfunnet, der folkekultur forherliger det. Disse to ideologiene lever side ved side i rockediskursen, knyttet til romantisk og modernistisk autentisitet. Mens det romantiske idealet bygger opp under forholdet mellom artist og publikum, fokuserer modernismen på originalitet, eksperimentering og brudd (Keightley, 2001: 136). Dette

<sup>39</sup> Denne holdningen speiles av mange kunstmiljøer. 1880-tallets Kristianiabohemers første bud var "Du skal skrive ditt liv". Det kan tolkes dobbelt: å skrive som du lever og leve som du skriver. Slik forenes liv og verk, og selve livsstilen blir et kunstverk.

paradokset skaper friksjoner, særlig i indiekulturen hvor idealer fra begge retninger er spesielt sterke. The White Stripes er et godt eksempel på dette: De gjør krav på begge typer autentisitet, har sterke referanser i folkekultur, og samtidig kunstneriske ambisjoner.

Toynbee mener at kreativitet har blitt mytologisert ("fetisjert") i rockediskursen, og feilaktig oppnådd status som noe ekstraordinært (2000: 161). Han mener at utviklingen i alle populærmusikalske stiler skjer gradvis og kontinuerlig ved innsatsen til mange bidragsytere. Den aksepterte rockehistorien er likevel full av enkeltartister som har blitt kanonisert – fått æren for musikalske og estetiske gjennombrudd. Toynbee mener at dette skyldes det blinde ønsket om *annerledeshet*, og at det har bidratt til institusjonaliseringen av rockeideologien.

Som vi har sett av denne gjennomgangen handler spørsmålet om rock som kunst ikke så mye om det enkelte "kunstverk", om en låt eller et album har de iboende kvalitetene som skal til for å fortjene merkelappen "kunst". Det handler mer om produksjonsformen, om artistens intensjoner, dens forhold til sitt eget arbeid, og om mottakernes oppfatning av disse aspektene.

### 3.3.4 De Stijl

Mange rockeartister blir kalt for kunstnere i sin egen rett, men Jack White bekjenner seg til en konkret skole avantgarde-kunst: De Stijl (The Style). Den abstrakte retningen, som hadde stor fremgang på 1920-tallet, var formet av en gruppe nederlandske kunstnere, basert på arbeidet og teoriene til arkitekten Theo van Doesburg. Kunstnerne, som inkluderte maleren Piet Mondrian og skulptøren Gerrit Rietveld, begrenset formspråket til det de oppfattet som kunstens grunnleggende elementer. Kun rette linjer og rette vinkler var tillatt, og palletten ble redusert til svart, hvitt og primærfargene. Filosofien var å skape kunst med bare de enkleste virkemidler, unngå figurativitet og overflødig dekor, og etterstrebe balanse og harmoni i verkene (*De Stijl*, Wikipedia, 2008). Jack oppdaget stilretningen da han jobbet som møbeltapetserer i Detroit.

"I started really loving all these furniture designers, and I got into Gerrit Rietveld – he did "Red and Blue Chair", which is a super-important piece. [...] I thought that was great, how they broke things down to their simplest components" (Jack White i Porter, 2004: 16).

Jack lot seg fascinere av den klare estetikken som fulgte av begrensningene som De Stijl-kunstnere påla seg selv. Da han startet sitt eget møbeltapetseringsfirma, fikk det et image inspirert av De Stijl. Han kjøpte gule, hvite og svarte verktøy; gule, hvite og svarte arbeidsklær; lagde gule, hvite og svarte visittkort, og lakkerte firmabilen i de samme fargene (Porter, 2004: 20). Det var ikke bare konseptet med å gjennomføre tre farger som ble overført til the White Stripes. Jack leste seg opp på retningen, og fant prinsipper som også kunne brukes som retningslinjer for musikken. Ærligheten og enkelheten han oppdaget i bluesen, fant han også her. "Selvpålagte restriksjoner" skulle bli selve mantraet for the White Stripes' musikk. Bandets andre album fikk tittelen *De Stijl*, og er dedikert til Gerrit Rietveld.

“I’d read a lot about the (De Stijl) movement at one point and it was just my favourite art movement because it was such a simple concept. I thought it was almost the equivalent to what we were trying to do with our music. The most interesting thing to me though, the reason I thought *De Stijl* would be a good name for the album, was the idea that when the De Stijl movement had been taken so far it got so simplistic that they decided to abandon the movement in order to build back up again from nothing. That’s kind of how I felt about this album. We had wondered how simple we could get things before we would have to build it back up again. How simple we could get with people still liking what we do. And on this record we added some piano and violin and stuff, so I thought it fit kind of perfectly – that structure, that building it up. In the same way, we always wear red and white (or black) at our shows. It’s kind of like our “colors”. We always do everything that way to kind of keep order. And that philosophy is reflected in the De Stijl movement” (Jack White i Herson, 2001).

Valget av tre farger henger også sammen med en mer praktisk filosofi Jack har gjort seg:

“I think it’s just perfection. Like the Holy Trinity, or anything you look at. A wheel on a car, with the bolts holding it on; three is the minimum number you can have on there to hold something down. Or legs on a table. Anything. Or song structure. [...] It just seems like the perfect connection” (Jack White i Giannini, 2001).

Vers, bro, refreng. Trommer, gitar og sang. Rytme, melodi og tekst. Jack White hevder at det meste som har med the White Stripes å gjøre, kan reduseres til tre sentrale elementer.

“You don’t have to go any further than that: the three components of songwriting [rhythm, melody and storytelling], the three chords of rock’n’roll or the blues – that always seem to be the number. [...] If you’re going to have four components, you might as well have 20, y’know?” (Jack White i *The Guardian*; Cameron, 2003).

Jack er en stor tilhenger av skuespilleren og regissøren Orson Welles, og en av favorittfilmene er *The Third Man* (1949).<sup>40</sup> Dette har gitt navn til Jacks eget hjemmestudio (Third Man Studio) og hans egen platelabel (Third Man Records). Alle albumene til the White Stripes inneholder et poetisk og mer eller mindre kryptisk forord, eller ”manifest”. Fra *De Stijl* (2000) har Jack signert dem med romertallet III. Dette er et utdrag fra forordet til *De Stijl*:

“When ideas become too complicated, and the pursuit of perfection is misconstrued as a need for excess. [...] When it is hard to break the rules of excess, then new rules need to be established. It descends back to the beginning where the construction of things visual or aural is too uncomplicated to not be beautiful. [...] Even if the goal of achieving beauty from simplicity is aesthetically less exciting it may force the mind to acknowledge the simple components that make the complicated beautiful”.

I *Get Behind Me Satan* (2005) og *Icky Thump* (2007), er Jack White III kreditert som låtskriveren. På baksiden coveret til *Elephant* (2003) er tretallene (blant annet i sporlistingen og copyright-årstallet) uthevet med rødt fra den øvrige hvite skriften (på svart bakgrunn). Bokstavene ”E” i tittelen har også rød farge og er utformet som et speilvendt 3-tall.

Men nummerologien var til stede allerede på debutalbumet. ”The Big Three Killed My Baby” er det tredje sporet på platen, låta har tre refreng og tre vers, veksler mellom tre akkorder, og er naturligvis arrangert for vokal, gitar og trommer. Meg bruker bare tre perkussive elementer gjennom hele låta: crash-cymbal, skarptromme og bassstromme. Trykket legger hun på det tredje slaget i takten, og i annenhver takt markerer hun de tre første slagene med lik betoning. Låta begynner også med tre dissonerende anslag: Jack drar plekteret over tre strenger øverst på gitarhalsen, som et signal, et frampek til det som kommer.

I coveret til *De Stijl* poserer Jack med et rød- og hvitmalt, bearbeidet høyttalerkabinett. I følge bildeteksten kombinerer det tre roterende Leslie-høyttalere, laget til studiobruk etter Jacks

<sup>40</sup> Teksten i the White Stripes’ låt ”The Union Forever” (2001) er satt sammen av sitater fra Orson Welles aller mest kjente film, *Citizen Kane* (1941). Welles var i fem år gift med Rita Hayworth, som opptrer i låtene ”Take, Take, Take” (2005) og ”White Moon” (2005).

design. Tretallet spilte også en rolle da Jack under en turné i Brasil i 2005 spontant fridde og giftet seg med modellen Karen Elson, i jungelen, i en båt på Amazonas-elven:

“There was nothing I could do to stop it. It was like a song that can't stop coming out. I felt, “One of these days it's going to happen. It might as well be today.” And it was the perfect spot: three rivers, black and white waters combining to make one” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

Er dette et kuriøst utslag av ideen om sammenheng mellom liv og verk? Eller antyder det at Jack White har tvangstanker som preger både hans private og profesjonelle liv? Begge er alternativer som bygger opp under kunstnermyten, og mytologiseringen av Jack White.

### 3.3.5 Kunstnerisk selvopfatning

Prinsippene fra blues og De Stijl, fargekodingen og numerologien smelter sammen og gjennomføres grundig i *konseptet* som er the White Stripes. Jack White kaller det kunst:

“All of this – the band, this aesthetic, revolving around number tree, the limitations – revolves around the most important thing about art to me, which is knowing when to stop. We set up this box where we created an idea of this band, the White Stripes, we sort of forced ourselves to live inside of it” (Jack White i *The Guardian*; Cameron, 2003).

Som et forsvar for å blande kunstbegreper inn i et jordnært, bluesbasert rockeuttrykk, insisterte Jack på at konseptene var en vesentlig del av bandet og gjorde musikken mer ekte:

“It was getting in tune with ideals that are heading towards truth and honesty, which in music, to me, is really the blues” (Jack White i Cameron, 2003).

Ideen, som var hentet fra De Stijl, var at med mange selvpålagte begrensninger ble bandet presset til å være kreative for å lage noe som hørtes bra ut:

“The idea of wearing just these colours, having just the two of us on stage – these are just boxes that we've cooked up to put ourselves in so that we can create better. If we had five people on stage, all the opportunity of a 300-track studio, or a brand new Les Paul, the creativity would be dead. Too much opportunity would make it too easy. We just don't want to be complicated, it seems unnecessary” (Jack White i Porter, 2004: 45).

Jack mener altså at kunstprinsippene ikke gjør rocken mer komplisert, men mer fokusert, og dermed enklere og mer ekte. Han oppfatter selv bandet som like mye kunst som rock.

“The White Stripes was just the first time I'd latched onto a modern thing” (Jack White i Sullivan, 2004: 139).

Jack ser altså ikke på the White Stripes som verken bluesrevival eller retrorock. Det er noe helt annet enn rockebandene han var med i før han begynte å spille med Meg. The White Stripes er et moderne *prosjekt*. Disse ambisjonene har ikke kommet med suksessen, Jack har hele tiden hatt en visjon og fulgt den med stram regi. Men suksessen har åpnet for større muligheter for bandet, og dermed har også de kunstneriske ambisjoner blitt tydeligere. I intervjuer snakker Jack gjerne om de kunstneriske inspirasjonskildene, idealene og musikkvisjonen, men nekter å snakke om privatlivet sitt. Det skaper friksjon med musikkjournalister som er mer vant til å fokusere på musikere som personligheter enn som kunstnere (Laing, 2006: 338-339).

“Everyone wants the inside scoop. No, that's not what you need to know about, that's got nothing to do with the music we make. What we create, you can talk about. What the songs are, how we present them live, and what the aesthetic is, art-wise, to what we're creating. It's the same thing as asking Michelangelo, “What kind of shoes do you wear?” It doesn't really have anything to do with his paintings” (Jack White i *The Guardian*; Cameron, 2003).



Som et svar mot beskyldninger om å selge seg til store plateselskaper, har alltid Jack hevdet sin kunstneriske integritet ved å sikre full kreativ kontroll i de kontraktene han har inngått.

“[We] have as much freedom now as they day we started. I don't think it's ever changed. The White Stripes graph for artistic freedom is a solid straight line [...] By the time the big labels were offering us deals, we said: If you think we're giving up our freedom now, you're crazy. We want this and this, and if you can't give it to us, we don't care. We'll make our own records [...] I didn't want money. I didn't want big advances. I wanted complete artistic freedom. Nobody is going to tell me what songs are going to be on an album and what should or shouldn't be on the cover” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

### 3.3.6 Integritet og autentisitet i konsert

Allerede i 2002 ble the White Stripes omtalt som verdens beste liveband (Perry, 2002). Tradisjonelt har autentisitet blitt assosiert med konsertsituasjonen (Shuker, 2002: 20-21), for et bands evne til å spille live har vært selve prøven på autentisitet (Frith, 1996: 68). Å se artistene opptre live, skal kunne bekrefte at musikken er laget av personen som fremfører den, og ikke av et plateselskap. Grossberg (2002: 46) mener at denne tanken henger sammen med illusjonen om at det som skjer på scenen tilsvarer måten musikken ble lagd på: Ved samspill i en sosial situasjon, som i tradisjonell folkekultur. Konserter gir med andre ord publikum mulighet til å bevitne selve lydproduksjonen, en utgave av den kreative skapelsesprosessen.

“It is not the visual appearance of rock that is offered in live performance but the concrete production of the music as sound” (Grossberg, 1993: 204).

I sin beskrivelse av konsertsituasjonen går Andrew Goodwin (1990) enda lenger. Han hevder at i en kunstig, mediestyrt popkultur, skjer den sterkeste opplevelsen av autentisitet på konsert: Ikke ved verken å se eller høre artistens opptreden, men fordi man fysisk er i samme lokale som artisten, og får et bevis på at denne er ekte (Goodwin, 1990: 269). 20 år etter at han hevdet dette, medfører det kanskje mer riktighet enn noensinne. Bruken av digitalgrafikk i mediene har gjort vurderingen mellom ekte og falsk stadig vanskeligere. Ord som 'filmtriks' har nærmest falt ut av vokabularet, i en tid hvor ”triksing” er regelen snarere enn unntaket.

Jack White tar med sin kunstneriske integritet til konsertscenen. Tidlig i karrieren uttrykte han flere ganger sin misnøye med å avslutte konserter med ekstranummer.

“What is the show? Are people picking what we're gonna do or are we picking what we're gonna do? Lately, we've just played one song at the encore. People were upset by that. Well, we don't have to do that. We don't have to come back at all. We don't have to play for an hour. We could play for 35 minutes if that's what we wanted to do” (Jack White i *Detroit Metro Times*; Gianinni, 2001).

Igjen gjør Jack en lignelse mellom seg selv og en kunstmaler:

“What if you were at a gallery, and you went up to the painter and said, “You know what? I'm gonna buy this, but can you put a couple more brush strokes on this part right here?” (Jack White i *Detroit Metro Times*; Gianinni, 2001).

Jack uttrykker her et ønske om avstand mellom seg selv og publikum. Han presenterer sin kunst for dem, men understreker at den er skapt ut fra hans egne, og ikke deres ønsker. Å gjøre ekstranummer ser han på som å gi etter for deres påvirkning. Slik som inntektene fra platesalg ikke skal påvirke det kunstneriske innholdet på neste plate, skal ikke responsen fra publikum

påvirke det kunstneriske innholdet i konserten. Denne holdningen er pussig, ikke bare fordi den strider med den representerende, folkekulturelle formidlingsideen, men fordi the White Stripes' konserter er kjent for å være breddfulle av spontane reaksjoner på publikums respons.

### 3.3.7 Fremførelsespraksis

Jack og Meg bruker aldri settlister på konsertene sine, og øver visstnok aldri. Hvilke sanger de spiller, rekkefølgen, og hvordan de spilles, bestemmes der og da. Siden the White Stripes består av bare to musikere, kan Jack gjøre det han vil, og Meg følger etter.

“Now I can usually tell if he plays a certain song a certain way what he’s going to play next” (Meg White i Porter, 2004: 49).

Dette kan godt illustreres med de to konsertene som er dokumentert på konsertfilmen *Under Blackpool Lights* (2004).<sup>41</sup> Konsertene er fra Empress Ballroom i Blackpool, 27. og 28 januar 2004. På den første konserten spilte bandet 26 sanger. Dagen etter spilte de 29. Av alle disse ble bare 10 av låtene spilt begge dager, og av disse var kun ”Dead Leaves and the Dirty Ground” og ”Seven Nation Army” tidligere singellåter. Det betyr at 35 av låtene bandet hadde på repertoaret ble spilt bare én av dagene. Disse inkluderte publikumsfavoritter som ”Hotel Yorba” og ”Fell In Love With A Girl”. Med andre ord får ikke alle høre det de kommer for å høre på en White Stripes konsert. På den annen side er kanskje uvissheten om hva som kommer til å skje en del av det som appellerer til å dra på en konsert med the White Stripes.

Jack kan også finne på å bytte til en ny låt halvveis i den første, eller bytte tilbake igjen etter å ha spilt litt av den andre låten. Slik beskrives en typisk konsert i *Rolling Stone*:

“It is highly improvisatory: No two White Stripes shows are the same. There is no set list. Jack White simply plays what he feels. If he isn't feeling "Fell in Love With a Girl" within the first two bars, he'll switch right away into a new song, and who gives a shit about the pop fans” (Strauss, 2002).

De to konsertene i Blackpool viser også dette. Den første dagen lagde Jack og Meg en medley av ”I Think I Smell A Rat”, ”Take A Whiff On Me”, ”Cannon”, ”Astro” og ”Jack The Ripper”.<sup>42</sup> Dagen etter ble ”I Think I Smell A Rat” i stedet koblet med den afroamerikanske folkesangen ”Pick a Bale of Cotton”. Låta ”Cannon” var den andre dagen i stedet koblet sammen med ”John the Revelator” som på studioinnspillingen. Flere andre, ulike koblinger ble gjort under de to konsertene. Sammenligner vi med konserten i Norge på samme turne, 14. mai 2003 på Rockefeller i Oslo, finner vi ytterligere åtte låter som ikke var med på Blackpool-konsertene, og enda en medley-variant.

Ideen om å gjøre hver konsert til en unik hendelse, refererer til idealene om ærlig spontanitet og kreativitet. Som Negus (1996: 38) skriver, skal en god uttøver kunne formidle

<sup>41</sup> Filmen er sammensatt av utdrag av begge konsertene, og inneholder 26 låtspor.

<sup>42</sup> ”Take a Whiff on Me” (Ledbetter/Lomax) og ”Jack the Ripper” (Stacey/Haggen/Simmons) er coverlåter.

spontanitet, selv om han spiller med innøvd presisjon. Det som tilsynelatende er improvisasjon kan være et nøye kalkulert skuespill. En undersøkelse av the White Stripes' settlister over tid viser at de fleste "improviserte" koblingene går igjen. Variasjonsmengden er likevel stor, og metoden er i det hele tatt nærmest uhørt blant andre rockeband.

Låtenes rekkefølge er heller ikke helt tilfeldig. Sanger som "Black Math", "Dead Leaves..." og "I Think I Smell a Rat" åpner som regel konsertene. Mange låter havner som regel i første eller andre halvdel. "Boll Weevil" plasseres alltid til slutt, dersom den spilles.

"If we don't really feel any energy coming from the crowd, we don't usually play it" (Meg White i Sullivan, 2004: 149).

Så bandet tar altså hensyn til publikum likevel. Jack har også innrømmet dette:

"I played "My Doorbell" and just felt all the energy sucked out of the room. [...] So we didn't play any more new songs." (Jack White i *Mojo*; Chick, 2005).

Toynbee (2000: 60-67) har foreslått en analysemodell for live-formidling, som inneholder fire modi: "Ekspresjonistisk", "transformativ", "direkte" og "refleksiv" modus. Disse blandes i ulik grad i de fleste situasjoner. Grovt summert er en "ekspresjonistisk" sanger en som viser høy grad av tilstedeværelse og intens emosjonell utlevering. "Kilden" til musikken er intern. I den andre enden av spekteret finner vi den "transformative" sangeren, som kjennetegnes mer av referansene den skaper til andres musikk – hvordan den posisjonerer seg og videreformidler en tradisjon. Her er "kilden" til musikken ekstern. De to siste modusene omhandler hvordan artisten kommuniserer med sitt publikum. Kodeordet for den "direkte" artisten er oppriktighet. Han gir seg hen til sitt publikum med både sjarm og overbevisning. Den "refleksive" artisten har i stedet fokuset innover, er selvbevisst, jobber aktivt med soundet, og "stiller ut" sin egen stemme for publikum. Toynbee understreker at ingen av disse er definitive posisjoner for enkeltartister, men inngår i et samspill som definerer artistens tilnærming til formidling.

Det som er interessant i vår sammenheng, er at Jack White gjennom image og intervjuer gir inntrykk av å være en "transformativ" og "direkte" artist, med fokus på musikalske referanser og oppriktighet. I konsert fremstår han imidlertid mer som ekspresjonistisk og refleksiv, med sine svært intense emosjonelle utblåsninger og sin teatraliske stemmebruk. Dette uttrykket skal jeg gå nærmere i sømmene i neste kapittel.

## 3.4 Oppsummering av kapittelet

---

'''Art', 'folk' and 'commercial' discourses all refract and at the same time play into this dialectic, and all originate in that same late eighteenth-century moment when the formulations of cultural hierarchy characteristic of late-modern society began to emerge" (Middleton, 2001: 224).

De tre områdene som jeg har forsøkt å behandle separat i dette kapittelet blir ofte omtalt som separate poler. Men som Middleton skriver ovenfor er de nært sammenflettet i rockediskursen. Dette skyldes at betegnelsene kunst, folkekultur og kommersialitet ikke bare beskriver tre mulige utfall for et musikkprodukt. De beskriver motivasjonen som er selve utgangspunktet for hele musikkprosessen: Ønsket om å bli en del av en populær musikalsk tradisjon (fellesskap), ønsket om å markere seg individuelt med noe inspirert og unikt i den tradisjonen (kunst), og ønsket om å få et publikum som etterspør det du har å tilby (kommersialisme).

The White Stripes fremstår med en stor grad av bevissthet og refleksjon vedrørende alle disse aspektene. Bandet handler i forhold til de forventningene markedet har, på flere områder samtidig. Med sin bakgrunn i indiekulturen var bandet i begynnelsen svært styrt av slike forventninger. Etter som karrieren utviklet seg har Jack White utforsket grensene, for så å komme i en posisjon hvor bandet hadde råd til å tøyne grensene langt. Jack har hele tiden gjort krav på autentisitet. Først legitimerte han det med folkekulturelle verdier, og da suksessen gjorde dette vanskelig, forklarte han seg med kunstidealer som lå latent i prosjektet. Først viste han integritet ved å være en opprører på vegne av sitt publikum, som en del av et fellesskap (1. person romantisk autentisitet). Senere viste han integritet ved å være en individualist i den kommersielle virkeligheten – ved blant annet å ta avstand fra publikum, i kreativitetens navn (1. person modernistisk autentisitet). Jack White er altså i stor kontroll av sin egen autentisitet. Han former den ved å lene seg til forskjellige ideologiske retninger og tradisjoner.

Alle rockeutøvere kan plasseres i et felt hvor romantiske og modernistiske impulser krysser hverandre. Begge retninger inngår i rockediskursen og åpner for begge typer 2. person autentisitet. Det som er spesielt med the White Stripes, er hvor aktivt bandet gjør krav på både romantisk og modernistisk autentisitet. De forvirrer publikum og kritikere ved å være ekstremt dedikert til tradisjon, røtter og jordnære verdier, samtidig som de omtaler musikken sin som et nærmest avantgardisk kunstprosjekt. Slik fremstår Jack som særdeles interessert i diskursiv kunstproblematikk, og the White Stripes som prosjektet hvor mulighetene kan utforskes.

Det kan argumenteres for at the White Stripes fra begynnelsen har vært styrt av markedstilpasninger. Først til et protomarked – hvor de ideologiske føringene var svært sterke, så til en større subkultur – den alternativ undergrunnen, så til mainstream rock, og til slutt til global populærmusikk. I denne prosessen har bandet videreført mange av mytene om kommersialitet, folkekultur og kunst. Selv om disse er sterke i musikksubkulturene, lever de

også i mainstreamen og den bredere populærmusikkdiskursen, blant annet som distinksjonen mellom rock og pop. Mange forskere hevder at denne forskjellen bare er av ideologisk art. Rock og pop er begge kommersielle musikkformer, men rock assosieres også med en merverdi, i form av pretensjoner om å tilby en autenticitet, en kunstopplevelse, eller et ideelt budskap i tillegg til musikalsk underholdning. Det ideologiske tankegodset påvirker de estetiske valgene, og dermed formes musikken av pretensjonene. Ideologien kommer altså først, og nedfeller seg i musikkens stiltrekk. Men disse stiltrekkene kan også forekomme i popmusikk. Likevel kan de fleste med litt populærmusikalsk kunnskap og kodeførståelse høre forskjell på pop og rock.

Med bakgrunn i denne argumentasjonsrekken, vil jeg hevde at måten vi isolerer rock på ikke er ved å gjenkjenne en definert estetikk bygd opp av spesifikke stiltrekk, men ved å gjenkjenne estetiske *valg* tatt som følge av ideologiske pretensjoner. Det som skiller rock fra pop er dermed ikke reelle kunstneriske eller autentiske kvaliteter, men pretensjonene om å ha det. Nøkkelen til å skille mellom rock og pop blir dermed evnen til å høre om et stiltrekk er valgt på en ideologisk bakgrunn eller ikke. Når vi hører noe som rock, er det altså *pretensjonene* vi hører. Og pretensjoner er the White Stripes' virke fullt av.

Bandets autentiske profil på områdene i dette kapittelet kan skraveres inn i ”autentisitetsskjemaet” på følgende måte (feltene med størst tyngde har mørk farge):

Romantisk			
Modernistisk			
	1. person	2. person	3. person

Tabell 2.2 Autentisk profil: 2 Nostalgi

I behandlingen av temaene i dette kapittelet har vi sett at ambisjonene til the White Stripes går mer i retning av uttrykkets autenticitet (1. person) enn erfaringens autenticitet (2. person), selv om bandet spiller på begge typene. Det mest interessante er likevel hvor mye og jevnt bandet har investert i både romantiske og modernistiske idealer. Dette ideologiske fokuset har gjennom hele karrieren lagt sterke føringer for hvordan bandet lager musikken sin.

Den kontroversielle musikkkritikeren Chuck Eddy kaster en brannfakkell inn i rockediskursen når han påstår ideologiske pretensjoner går på bekostning av ærligheten i populærmusikken. Rocken burde heller omfavne kommersialismen, mener Eddy:

”This is entertainment made for monetary ends: it’s product by definition and better for it, because corporate corruption and rock’n’roll go hand in hand – in fact corruption pretty much caused rock’n’roll. [...] Ignorance of aesthetic integrity, of where the ‘edge’ is, keeps people honest: ‘Idealism’ limits music more than commercialism does” (Eddy, 1997: 11-12).

Det klingende resultatet av the White Stripes' ideologi er tema for kapittel 4 Estetikk.

# Estetikk

---

KAPITTEL



## 4.1 Selvpålagte restriksjoner

---

### 4.1.1 Estetikk og populærmusikk

”Rock aesthetic depends, crucially, on an argument about authenticity” (Frith, 1987).

Ordet estetikk kommer fra det nylatinske ”aesthetica”, av gresk ”aisthesis”, og betyr ”den kunnskap som kommer gjennom sansene”. I moderne språkbruk refererer ordet til ”læren og vitenskapen om det skjønne”. I filosofien undersøkes grunnlaget og lovene for det skjønne i kunsten; kunstteorien. Begrepet brukes også om oppfatninger og metoder som gjør seg gjeldende hos en kunstner eller håndverker i arbeid. Estetikkbegrepet er altså en syntese av sanseintrykk og kunstteori, en syntese av subjektivitet og objektivitet (Scarabocci, 1999: 81).

Tradisjonelt har kunstteorien inkludert ideen om at det finnes universelle og tidløse kriterier for å definere skjønnhet, god smak, og estetisk verdi i kunstverk (autonomi). Dette synet har i nyere tid blitt sterkt utfordret av marxistiske, feministiske og postmoderne syn på estetikk (Shuker, 2002: 2-3). Den verdiorienterte estetikk, ønsket om å skille det gode fra det dårlige, brukes også på massekulturens produkter:

”Aesthetic criteria are routinely applied to various forms of popular music. This occurs in everyday discourse around music, amongst fans and musicians, and in the judgements of critics. The evaluative criteria employed are unacknowledged, but are frequently underpinned by notions of authenticity” (Shuker, 2002: 3).

Selv om bruken av ordet ”estetikk” ofte unngås i uformelle arenaer hvor populærmusikk diskuteres,<sup>43</sup> er begrepets innhold av høy relevanse i populærkulturelle diskurser, hvor spørsmål om smak og evaluering står sentralt. Som både Frith og Shuker poengterer henger estetikk i rock nært sammen med oppfatninger om autentisitet. Etersom (estetisk) god rock vurderes etter i hvilken grad musikken oppleves som autentisk, formes estetikk i rock av de metodene rockemusikere benytter seg av for å oppnå autentisitet i sin musikk.

### 4.1.2 Enkelhet i musikken

Jack Whites største inspirasjonskilder er alle basert på ideen om enkelhet, om det er den basiske kombinasjonen av vokal og gitar som kjennetegner mye blues, country og folk, eller De Stijl-kunstneres estetiske restriksjoner. Jack mener at enkelhet har en egenverdi:

”A blues song is simple and raw, and it’s not polished, but it’s perfect because it’s based off a simple idea” (Jack White i Porter, 2004: 51).

Som 1990-tallets nordiske Dogme-filmskapere, mener Jack at begrensede virkemidler og muligheter fremtvinger kreativitet og kvalitet.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Ordet ”estetikk” knyttes tradisjonelt til kunstverdenen, som fremdeles oppfattes som elitistisk i populærkulturelle diskurser.

<sup>44</sup> Dogmefilm er et opprinnelig dansk konsept, hvor filmskaperne følger bestemte regler. Blant annet må alt filmes med håndholdt kamera, og det er ikke lov å etterarbeide filmen, legge til lyd eller musikk i etterkant. Dette var ment som en motvekt til kommersialisme og effektmakeri i filmbransjen (*Dogmefilm*, Wikipedia, 2008).

“I like it when people limit themselves. I love when artists do something with very little opportunity. I love forced creation” (Jack White i Porter 2004: 38).

På samme måte som Dogme-filmene, ble the White Stripes’ uttrykk lansert som en reduksjonistisk protest til en bransjeutvikling som opphavsmennene mente hadde gått for langt.

“Some songs don’t need to have bass, and some don’t need all that drumming. In art, knowing when to stop is so important. I’m still learning. I’ll see some bands that’ll start out with drums, then they’ll add bass. Then they should probably stop most times. But then they get another guitar and keyboard player, etc. Then you’re like 24, 36 tracks. It’s scary. I mean, Mondrian’s paintings. How simple they are compared to things these days. He just captured simplicity in them” (Jack White i Porter 2004: 18).

Dette er i følge Jack årsaken til at bandet ikke har bassist:

“Why get a bass player? Why add more when it’s already truthful?” (Jack White i Porter, 2004: 19).

Han mener også at en ekstra musiker (selv om de da ville ha blitt tre i bandet) ville ha forstyrret numerologien i prosjektet, hvor hvert eneste komponent har en nødvendig funksjon:

“Anyone else would be excess. It would defeat the purpose on centralizing on these three components of storytelling, melody and rhythm” (Jack White i *Rolling Stone*; Strauss, 2002).

“If you’re going to have four components, you might as well have 20, y’know?” (Jack White i *The Guardian*; Cameron, 2003).

Jack mener at fokuset også gjør essensen i musikken tydeligere for publikum:

“There’s a lot of garage rock bands in Detroit, and if they write a riff they mess it up by covering it up with so much complication, [...] three guitars and a drummer trying to cover each other up. If there was just one guitar and that pounding drum, then there’d be *no way* you could ignore that riff” (Jack White i Porter 2004: 18).

Til albumet *White Blood Cells* (2001), bestemte Jack seg for å stramme til konseptet ytterligere. Ingen bidrag fra andre musikere (det var noen gjester på *De Stijl* (2000)), ingen coverlåter, ingen gitarsoloer, og ikke noe slidegitar. Og kanskje mest overraskende: Ingen blues.

“We completely avoided the blues... on purpose. The thing was, ‘What can we do if we completely ignore what we love the most?’[...] We said NO blues, no slide, no guitar solos, no covers... We figured out all the nos, and everything else was fine” (Jack White i *Mojo*; Perry, 2002).

I sin argumentasjon for et enklere uttrykk, inkluderer Jack også en kritikk mot overdreven bruk av teknologi, som han mener skaper et feil fokus i musikkprosessen:

“Everybody these days wants to go into a fancy studio and record on a computer, and you have 74 amplifiers and all this digital equipment that’s perfectly in tune every time you play it. How stupid” (Jack White i Porter, 2004: 45-46).

Dette henger også sammen med et argument vi har undersøkt tidligere:

“You get in that boat where you have all the opportunity in the world but you don’t experience pain anymore” (Jack White i *Mojo*; Perry, 2002).

Jack mener at musikk skal skapes, ikke av overflod, men av nødvendighet (slik som hos de undertrykte afroamerikanerne). Gjennom restriksjonene mener Jack å skape en tilsvarende mental og fysisk situasjon: Rigide holdninger styrer musikkynet, og stramme retningslinjer begrenser mulighetene i musikkproduksjonen. White skaper en svært kunstig situasjon, men mener at det er den eneste måten å lage ekte musikk. Myten om at den største kunsten har blitt til gjennom forsakelse, har forplantet seg i en logikk som sier at forsakelse skaper stor kunst.

“If we can’t produce something that sounds good under those conditions, then it’s not real to begin with” (Jack White i *The Guardian*; Cameron, 2003).



Jack bekrefter her kvalitetsynet som autentisitetetsbegrepet medfører. Musikkevaluering er en etisk vurdering hvor kvalitet referer til i hvilken grad musikken er ekte eller sann. I et perspektiv av autentisitet blir ”bra” og ”ekte” synonyme og like-gyldige begreper.

#### **4.1.3 Garasjerock og retrorock**

The White Stripes’ musikk blir ofte kalt garasjerock eller retrorock. Garasjerock er en samlekategori, som egentlig ikke beskriver én type rock, men som inkluderer like mange stiler som rocken selv. Garasjerock sier i stedet noe om hvordan musikken spilles – med referanse til de utallige garasjer hvor band dannes og øver (jfr det norske uttrykket ”kjellerband”). Det er altså snakk om en betegnelse på de bandene som sverger til en enkel form for rock, med høyt volum, høy intensitet, og høy lydforvrenging (distortion). Musikken trenger ikke å være aggressiv, men lydbildet må være ”skittent” og ”søplete”, altså ”stygt” og ”uryddig” i forhold til hva som er vanlig for de fleste rockeband i mainstreamen.

Retrorock var en mye brukt betegnelse på den bølgen av garasjeband som på begynnelsen av 2000-tallet hentet sin inspirasjon fra 1970-tallets hardrock og heavy metal. I tillegg til the White Stripes, ble termen brukt om band som the Strokes, the Hives, the Datsuns, the Vines, og Black Rebel Motorcycle Club. Felles for disse og flere svært ulike band, var en hang til klassiske bandnavn med bestemt artikkel foran (”the”), riffbruk og gitarlyd som påminnet om 1970-tallet, og en sans for enkle, nesten naive melodier. Denne ”ny-enkelheten” i garasjerocken falt sammen med en generell retrotrend etter 2000. Mens de jevnlig retrotrendene i populærkulturen tidligere har vært kjenntegnet av stor grad av kollektivitet (periodevis 1960-tall, disko, latinamerikansk, etc), var trenden nå multiorientert: Trenden var å være retro, uansett hvilken historisk kilde man refererte til. Trangen til nostalgi og referanser kom kanskje som en reaksjon på utviklingen i det forrige tiåret. 1990-tallets DJ-kultur og samplingsteknologi gjorde postmodernismen mainstream med sin eklektiske estetikk. Samples av original, anerkjent musikk ble stadig oftere blandet med nyinnspillinger og dataprogrammert musikk i samme låt. Kollage-formen er kanskje det mest typiske for 1990-tallets populærkultur: En blanding av gammelt og nytt, menneske og maskin, kommersialitet og kunst, ekthet og falskneri, fabrikkert ekthet og fabrikkert falskneri. I den sammenhengen mistet begrepet autentisitet mye av sin relevans. Tidlig på 2000-tallet preget spørsmålet om identitet igjen hitlistene: Nå var klare referanser trenden. Det kan kanskje også bidra til å forklare den store suksessen som selvbevisste retrorockere som the White Stripes fikk.

Selv om de fleste fans og musikkskribenter omtaler bandet som garasjerock eller retrorock, kan det plasseres i en enda mer konkret stilretning, nemlig lo-fi rock. Da dette er et

nyere undergrunnsfenomen, som i liten grad har blitt beskrevet eller teoretisert i den akademiske litteraturen, tar jeg meg plass til en egen presentasjon av begrepet lo-fi her.<sup>45</sup>

#### 4.1.4 Lo-fi estetikk

”Lo-fi” betegner det motsatte av det mer kjente begrepet ”hi-fi” (high fidelity = høy troverdighet). Hi-fi er et kvalitetsstempel på lydutstyr som produserer en særlig god, naturtro kvalitet ved lydgjengivelse, med et stort, jevnt frekvensområde og et minimum av forvrengning og støy (*High fidelity*, Wikipedia, 2008). Slike kvaliteter er ikke ønsket innen lo-fi musikk.

“Tidlig på nittitallet fantes det innenfor alternativ rock i USA en såkalt lo-fi-bevegelse. Lo-fi ble ikke bare oppfattet som uttrykk for en opptaks kvalitet, men som en genre i seg selv med en egen estetikk. Uttrykket henspilte på alternativ rock laget på billig og enkelt teknisk utstyr. Dets estetikk var kjennetegnet av lave budsjetter, skranglete produksjon og mye uttrykksvilje. Støy, kaotiske lydbilder, kunstneriske vyer, abstrakte tekster – alt dette var en del av estetikken” (Blokhus og Molde, 2004: 502).

Begrepet lo-fi har vært i bruk siden slutten av 1980-tallet, og selv om stilen i sin mest rendyrkede form har forblitt et marginalt undergrunnsfenomen, blir lo-fi beskrevet av musikkhistorikeren Richie Unterberger som ”one of the most influential trends of alternative rock in the ’90s” (Unterberger, 2008).<sup>46</sup> Typiske kjennetegn på lo-fi musikk er enkel instrumentasjon, instrumenter som låter ”billig”, sterkt effektprosesserte lyder, grumsete sound, susete og ubalansert opptak, og viktigst av alt: Synet på at dårlig lyd og feilspill i virkeligheten ikke er feil og mangler, men positive trekk som gir musikken særpreg og lar artisten utfolde et personlig uttrykk. Dårlig innspillingskvalitet er ikke en barriere, men forsterker derimot opplevelsen av musikken som opprinnelig, ærlig og ekte: Den låter autentisk.

Disse stilistiske kjennetegnene kunne like gjerne ha vært en beskrivelse av the White Stripes’ musikk. Vi vet at estetikken i rock i høy grad bygger på redefineringer av hva som er riktig og galt, pent og stygt. Ikke minst er garasjerocken et resultat av dette. Men i lo-fi dyrkes manglene og feilene med spesiell dedikasjon. Hva skyldes denne fascinasjonen for ulyd?

Gjennom hele rockehistorien har plateinnspillinger blitt gjort raskt og billig, gjerne med dårlige instrumenter og dårlig opptaksutstyr, av ulike årsaker. Mange artister debutterer med et slikt billig, enkelt og ”skittent” sound. Rockehistorien er full av beviser på at man ikke trenger perfekt lyd og de beste instrumentene for å lage en hit. Mange av historiens mest legendariske innspillinger, demoer og bootlegs tilbyr musikalske gullkorn som har blitt publikumsfavoritter, selv om de av ulike årsaker har lyd kvalitet under middels av det som regnes som idealet. Mange kjøper musikk på vinylalbum selv om CD-er og digital lydfiler er både billigere og har mye høyere lyd kvalitet. Musikkfans bruker altså mye lyttetid på susing, knirking, ustemte

---

<sup>45</sup> Drøftingen av lo-fi bygger på min semesteroppgave *Lo-fi: sjangerbetegnelse eller virkemiddel?* (Vestby, 2003).

<sup>46</sup> På tross av dette blir ikke lo-fi beskrevet i verken *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), *Dictionary of Music in Sound* (2002), *The Encyclopedia of Popular Music* (1998), eller i *Popular Music: The Key Concepts* (Shuker, 2002).

instrumenter, og uskolert eller slurvete musisering. Disse innspillingene høres på fordi de har musikalske kvaliteter på tross av tekniske feil og mangler. Ved å reprodusere slike ”ulyder” slår lo-fien bro bakover til de historiske innspillingene som lydene assosieres med. Som stilart anerkjenner og omfavner lo-fi disse auditive hendelsene som tegn på kvalitet, forankring og historisk ”tyngde”. Mange lo-fi musikere har begrenset med økonomi, utstyr, eller skolering, men de lager ikke musikk til tross for dette, de lager musikk som dyrker disse begrensningene. Som Jack White sier om sin gamle, masseproduserte kunstfiber-gitar (Airline):

“I got that for free when I helped somebody move the refrigerator. If I had a brand new Les Paul that stayed perfectly in tune, and some solid state amp and all this digital equipment – that’s just too much opportunity. I wanna go in with one beat-up amplifier, one drum set a guitar that doesn’t stay in tune and just work with that. I love putting myself in a box, putting restrictions down, and taking it from there” (i *Mojo*; Perry, 2002).

Ekspesimenter med støy, forvrenging og feedback er like gamle som rockehistorien selv, men lo-fi ble først en egen stil i den amerikanske undergrunnen på midten av 1980-tallet. Forbildene strakk seg fra Jimi Hendrix og Velvet Underground til punkens lydbilde og ”gjør-det-selv”-mentalitet. Med en firespors båndspiller som mest avanserte innspillingsteknologi, spredde lo-fien seg gjennom utradisjonelle kanaler, gratis kopiert fra en opptakskassett til den neste. De mest suksessfulle hjemmelagde kassettenes sirkulerte i tusenvis av eksemplarer (Blokhuis og Molde 2004: 502-504; Unterberger, 2008). På 1980-tallet var dette et svært amatørmessig, subkulturelt fenomen uten klare foregangsartister. Tidlig på 1990-tallet opparbeidet enkelte lo-fi band seg store tilhengerskarer og kultstatus i undergrunns-miljøet. Små indieselskaper fanget opp trenden og begynte å gi ut plater med disse musikerne. Høydepunktet kom i 1994, da mange av de mest anerkjente lo-fi artistene ga ut sine ”mesterverk”. Artister som Liz Phair og Beck introduserte lo-fien på de amerikanske hitlistene. Med eksponering på mainstream-arenaen, fikk lo-fien stor utbredelse i andre halvdel av 1990-tallet. Dette innebar blant annet at enkelte lo-fi band fikk kommersiell suksess, men desto mer at elementer fra stilarten ble plukket opp av større artister (bruken av svært daterte synthlyder, gamle, ustemte pianoer, og knitring fra vinyl lagt til på et digitalopptak, er effekter som representerer en lo-fi estetikk).<sup>47</sup> De første fem årene etter 2000 florerer det av lo-fi artister og lo-fi elementer i populærmusikken, og lo-fi ble stadig oftere omtalt som en sjanger fremfor en effekt.<sup>48</sup> Dette var en egen trend, som parallelt med den generelle retrotrenden kan ha bidratt til the White Stripes raske suksess.

Fordi alle musikktyper kan spilles som lo-fi, virker det riktigere å beskrive lo-fi som en estetisk praksis fremfor en avgrenset sjanger eller stil med bestemte musikalske trekk. Med dette

---

<sup>47</sup> Selv en ”hi-fi” popartist som Michael Jackson la til vinylknitring på låta ”Butterflies” på platen *Invincible* (2001).

<sup>48</sup> Etter år 2000 begynte store platebutikker å sortere musikk under kategorien lo-fi på lik linje med andre sjangere. I april 2003 ble det arrangert lo-fi-festival i Bergen, med ”formål å presentere lo-fi-sjangeren” (Fossum, 2003).

utgangspunktet virker det hensiktsmessig å dele inn praksisen i tre: (1) Hjemmelaget lo-fi, (2) kommersiell lo-fi med autentisk profil, og (3) kommersiell lo-fi med kunstferdig profil.

Hjemmelaget lo-fi (1) representerer ”gjør-det-selv”-mentaliteten som var utgangspunktet for lo-fi på 1980-tallet. Den eksisterer fortsatt i dag i form av billige hjemmeinnspillinger med bruk av utdatert opptaksutstyr, og ofte dårlige/utdaterte instrumenter. Denne musikken gis fortsatt ut på mindre, uavhengige plateselskaper. Artistene som er aktive i dette segmentet oppnår ofte stor autentisk kredibilitet og anerkjennelse i indiekulturen.

Kommersiell lo-fi med autentisk profil (2) representerer musikk med tydelig lo-fi estetikk og amatørisme, men som også har stor markedsappell. For eksempel kan låtmaterialet være pop-melodiøst og artistene ha et gjennomført image. Denne musikken spilles typisk inn profesjonelt, gis ut av større plateselskaper og promoteres. Med referanse i hjemmelaget lo-fi (1) kan artistene likevel gi inntrykk av å dyrke autentiske verdier, og har ofte stor kredibilitet i rockemiljøer.

Kommersiell lo-fi med kunstferdig profil (3) refererer til den musikken som spilles inn profesjonelt, gjerne på store plateselskaper, og bruker lo-fi elementene fritt, uten å ta hensyn til tradisjonen estetikken oppsto i. Her blir lo-fi sett på som en ren effekt, som kan tilføre noe interessant til lydbildet. Samtidig vil slik musikk kunne stå i dialog med kommersiell lo-fi med autentisk profil (2) ved å tilføre sangen, soundet eller artisten et ønsket snev av autenticitet.

I denne inndelingen havner the White Stripes lett i andre kategori, kommersiell lo-fi med autentisk profil. Her får bandet ”det beste av begge verdener”, og balanserer autentiske verdier med mulighet for kommersiell suksess. Det tilsvarer bandets forhold til ”The Great Rock ’n’ Roll Swindle” som nevnt i kapittel 3. De tre lo-fi profilene kan minne om Robert Pattisons tre løsninger på paradokset (1987: 148-151), uten at de to teoriene er helt sammenlignbare.

Lo-fi presenterer oss for et interessant diskursivt fenomen. Mange lyttere vil få avsmak av det lydidealet lo-fi artistene dyrker. De vil til og med avfeie musikken som dårlig, nettopp fordi den låter amatørmessig og uprofesjonell. Tilhengerne av lo-fi oppnår med dette en ønsket *annerledeshet*: Liker du denne musikken, signaliserer du at du er genuint musikkinteressert, ikke bryr deg med trender eller hva flertallet liker. For å kunne nyte ”selve musikken” (kvaliteten på komposisjonen og/eller fremføringen) i lo-fi er du nemlig nødt til å filtrere bort den tilsynelatende amatørmessigheten og de opplagte manglene ved innspillingen. Denne evnen er selv ”inngangskravet” til miljøer som hører på lo-fi.

John Lennon skal ha sagt ”Jeg er en kunstner. Gi meg en tuba – og jeg vil få noe interessant ut av den”. Lo-fi baserer seg på ideen om at kunstnerisk kvalitet ikke handler om hvilket instrument man bruker eller hvor god man er til å bruke det. Det handler om personene bak verktøyene – om de har noe verdifullt å si, og om de er i stand til å finne måter å uttrykke det på. Men i praksis byr denne logikken også på et paradoks. Mens essensen i tankegangen

later til å være at kvaliteten på virkemidlene man skaper kunsten med er likegyldig, velger lo-fi musikere ofte sine virkemidler med utstudert omhu. Instrumentene må ikke være for bra, opptakstutstyret bør etterlate en viss mengde sus og støy, og lydene må være utdaterte, men heller ikke retro på en trendy måte. Musikerne er veldig selektive i valg av virkemidler og viser en stor grad av refleksjon og sensibilitet i lydproduksjonen. Paradoksalt nok gjøres dette for å forsikre seg om at musikken vil låte billig nok, stygg nok og rølpete nok – altså at den vil låte *bra nok* på en kvalitetsskala som er blitt snudd på hodet. Slik kan lo-fien betraktes som en antimusikk, i forlengelsen av rock som et motkulturelt, anti-kommersielt uttrykk. Men antikvalitet er altså ikke det samme som fravær av – eller likegyldighet til – kvalitet: Det er heller en svært bevisst, avgrenset og definert motsats til en allment akseptert kvalitetsforståelse.

#### 4.1.5 Amatørisme

“This is a chord. This is another. This is a third. Now form a band” (Perry, 1977).

Punken beskrives gjerne som en reaksjon på hvordan rocken på 1970-tallet hadde fjernet seg langt fra sitt utgangspunkt som et ungdommelig opprør og en motkultur; rocken var blitt voksen-underholdning, ”overproduisert” og ”overbudsjettet”. Med manifestet ovenfor fanget Mark Perry i sitt legendariske fanzine *Sniffin’ Glue* selve grunnholdningen i punk. Ideen spiller på rockens røtter i tre-akkoders blues, forstått som folkemusikk. Som Eirik Blegeberg formulerte det i et innlegg i den norske White Stripes-debatten:

”Rocken har alltid vært et demokratisk og inkluderende fenomen: Alle kan delta i jakten på den perfekte melodi og den perfekte beat” (Blegeberg, 2003).

The White Stripes ga sin første konsert bare to måneder etter de begynte å spille sammen (McCollum, 2003). På deres aller første øving i et loft i Detroit lagde de låten ”Screwdriver” som endte opp innspilt på debutalbumet (Porter, 2004: 25). Megs manglende skolering og erfaring gjorde henne til en perfekt trommeslager i Jacks prosjekt:

“Meg is the best part of this band. It never would have worked with anybody else, because it would have been too complicated. When she started to play drums with me, just on lark, it felt liberating and refreshing. There was something in it that opened me up” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

Ryktet sier at Jack forbyr Meg å øve, fordi han ønsker å beholde den naive, barnlige kvaliteten ved hennes amatørmessige trommespill.

“I’ve always played the drums and guitar and stuff, but Meg just started playing the drums a couple of years ago. That’s why we started out keeping things so simple (musically). It was kind of nice that she didn’t know what she was doing at first because our stuff was able to remain so simple. We still try to keep it that way. Meg never does and drum fills or (laughs) solo’s or anything like that. And I just love that drumming style. It’s really cool to work off of, to play guitar off of, and to sing off. It’s really nice” (Jack White i Herson, 2001).

Bandets tilhengere oppfatter også amatør-elementet som et kvalitetstegn. Slik beskriver en journalist fra *Spin Magazine* en konsert med the White Stripes:

“Everything is raw and unrehearsed and imperfect. And that’s why it’s so fucking good” (Klosterman, 2002).

Rocken blir ofte fremstilt som antielitistisk og demokratisk; som Blegeberg (2003) sa det: ”Alle kan være med”. Men er dette sant? Hvis antielitistisk betyr at ingen elite skal få diktere reglene som de andre må følge, stemmer ikke dette i rockediskursen. I praksis innebærer rockens antielitisme en skepsis til musikere som er teknisk flinke, stuerene, og fordragelige, sett i et rockeperspektiv. Ved å ta avstand fra tradisjonelle kvalitetskriterier, skaper ikke rockeideologene en åpen klasse hvor alle kan delta. De redefinerer bare hva kvalitet innebærer, erstatter det gamle ”regelverket” med et nytt, og etablerer seg selv som den nye eliten.

Forherligelsen av amatøreren – i motsetning til den skolerte, profesjonelle musikeren – dyrker myten om rock som folkemusikk, og artisten som et naturtalent, ukorrumpert av kulturens falskneri og kommersialitet: Amatøren er en kunstner av overbevisning og nødvendighet, ikke utdannet til et yrke for å tjene penger på det. Pattison (1987) mener at frykten for skolering har bunn i myten om det autentiske naturmennesket, og er et uttrykk for fascinasjonen av det primitive, uskyldige barnet, som enda ikke har blitt offer for sosialisering og skolering (les: regler og ensretting) som begrenser personlig uttrykk, fantasi og kreativitet.

Et argument som har vært reist for rockens autenticitet er nettopp muligheten for uprofesjonell reproduksjon. Det påstås at alt man trenger for å spille rock er noen få, billige instrumenter og et sted å spille. Musikkstiler som baserer seg på og kjennetegnes av spesifikk lydsyntese, studioteknologi, strykeorkester, et stort produksjonsapparat eller lignende, er vanskelig eller umulig å gjenskape for hobbymusikere flest (Dyer, 1990: 411). Man kan likevel argumentere for at den uprofesjonelle musiseringen baserer seg på den profesjonelle, og at det amatørerne egentlig gjør er å forsøke å kopiere de profesjonelle så godt de klarer (ibid: 412).

”Alt du trenger er tre grep”.<sup>49</sup> I dette utsagnet ligger det ikke bare at 20 ulike grep, utvidete og altererte akkorder er overflødig eller staffasje, men også at du tross alt bør ha tre grep. Det holder ikke med ett grep, eller ingen. Du trenger ikke et vokalregister på tre oktaver for å synge rock, men du kommer heller ikke langt med tre fattige toner. Du er nødt til å kunne *noe*, du er nødt til å lære deg å spille og synge. For å klare å skille deg ut i mengden av potensielle artister må du også by på noe eget. For å få til dette kreves interesse, øving og talent. For å være en autentisk rocker må med andre ord være flink, men ikke *for* flink. Det beste er kanskje å være flink til ikke å være flink: Som Walser (1993b: 128) skriver legger mange populærmusikere mye arbeid i å produsere materiale som formidler en høy grad av enkelhet, nettopp på grunn av ideologiske føringer som blant annet amatørismen representerer.

Eksemplene på avvik fra profesjonell standard kommer tett i the White Stripes’ katalog, men ”Stop Breaking Down” (1999) fra bandets første album er typisk for slurv med tempo og

---

<sup>49</sup> ”Grep” som en norsk metaforisk omskrivning for ”akkord” eller ”harmonikk” er i seg selv interessant, slik ordet spiller på en folkelig, enkel omgang med (akustisk) gitar. Hører man noen gang jazz- eller klassisk skolerte musikere snakke om ”grep”?

rytme:<sup>50</sup> Straks Jack har presentert riffmotivet på gitar, setter Meg fjerdedelspuls med basstromme (ca 0:03). En dyp tomtom markerer backbeaten, og i takt 5-8 i de standard 12-takter bluesversene (pluss i hele instrumentalversene) legges crashcymbal på alle fjerdedelene. En tamburin som markerer 16-delene, er lagt på i ettertid. Denne er veldig ujevn, både i lyd og rytme. Trykket i tamburins underdeling flyttes tilfeldig fra betont til ubetont slag. Hvert sted den kommer inn bruker Meg flere takter på å få rytmen jevn. Noen steder lager hun nesten jevne 16-deler (f.eks. ca 0:12) mens andre ganger blir det en svak shuffle (punktering) i rytmen (f.eks. ca 0:24). Ved ca 0:40 bytter hun også fra jevne 16-deler til å veksle mellom forskjellige 16-delsfigurer, uten at noe annet i musikken skulle tilsi denne nærmest umerkelige variasjonen.

I denne låta er det også flere stopp i basstrommepuls. F.eks på 0:36 og 1:12 hører vi hvordan gitaren og trommene ramler inn i grooven igjen, etter to takters pause: Det blir en veldig upresis ener. Det samme skjer ved 0:56 etter fire takter pause, hvor markeringene i hver takt (gitar og trommer sammen), viser at tempoet svinger merkbart; fra ca 93 bpm før pausetaktene, til over 100 bpm i den siste pausetakten, før den faller til 90 når grooven kommer i gang igjen. Tempoet svinger mye, men snittet ligger rundt 94 bpm. En variasjon på 10 bpm er mye i dette grunntempoet. Ekstra tydelig er dette i gitarsoloverset som begynner ved 1:18. Etter to takter i 90 bpm, øker Meg brått til 98 i de to neste, for så å falle like brått tilbake til 92.

På tross av temposvingninger og tidvis mangelfull samkjøring i puls og rytme, flyter musikken lett. Når grooven har fått gå litt, og tempoet og rytmen har satt seg, blir samspillet i korte strekk av gangen svært presist og svingende. Det er altså mye slurv på detaljnivå, men på de stedene hvor det er som viktigst (som ved det harmoniske skiftet i blueskjemaets takt 5-6, som regel forberedt med pause i gitaren), svinger det voldsomt av "suget" mellom Megs bastante trommepuls, og Jacks som legger seg litt "bakpå" (etter slaget) med sin slepende, blåtonemettede slidegitar. Flere av de stedene groovet tar pause, er det også tydelig at pulsen stopper eller senkes, som i en *fermate*, før groovet starter igjen i tempo på Jacks gitarsignal.

#### 4.1.6 Happy accidents – lykkelige ulykker

Rockens kanskje viktigste stiltrekk, den forvrengte gitarlyden (distortion), var i utgangspunktet en teknisk feil: Først etter flere år på 1950-tallet hvor gitarister hadde eksperimentert med å spille på sprenge høyttalerkabinett (ødelagt ved å overstyre strømkapasiteten), ble det laget tekniske løsninger (effektbokser) som gjorde det mulig å enkelt og kontrollert forvrengte gitarlyden med vilje (Walser, 1993a: 42).

---

<sup>50</sup>For despite its previous status as noise, at this historical moment such distortion was becoming a desirable sign in an emerging musical discourse. Not only electronic circuitry, but also the human body produces aural distortion through excessive

<sup>50</sup> Som hovedregel spiller Jack og Meg inn trommer, gitar og vokal live i studio. På "Stop Breaking Down" (1999) er tamburin og et ekstra gitarspor spilt inn i tillegg. Fordi duoen spiller live uten metronom ("klikk") kan tempoet variere i løpet av en låt.

power. Human screams and shouts are usually accompanied by vocal distortion, as the capacities of the vocal chords are exceeded. Thus, distortion functions as a sign of extreme power and intense expression by overflowing its channels and materializing the exceptional effort that produces it" (ibid).

Den kraftfulle lyden av kompromissløs, konvensjonsoverskridende skapertrang, som Walser her beskriver, var bare starten på det som kan kalles for anti-kvaliteter i rocken. Svært aktiv bruk av tekniske feil og "stygg" lyd gir garasjerocken og lo-fien sitt særpreg. Slik beskriver lydteknikeren som spilte inn *The White Stripes* (1999), lydidealet for debutalbumet:

"It was pretty rough. We were certainly going for a stinky kind of sound" (Male, 2002).

*De Stijl* (2000) ble spilt inn av Jack i hans eget hus. Da bandet booket et profesjonelt studio i Memphis for tredjealbumet, fikk stedets lydtekniker en innføring i Jacks estetiske sensibilitet:

"Jack told me more than once not to make it sound too good. I knew what he was talking about – from recording at their house to a 24-track studio. We didn't come close to using all those tracks. Basically he wanted it as raw as possible, but better than if it was recorded in somebody's living room. He steered me that way – and I ran with it" (McCollum, 2003).

Det er ikke rart Jack måtte være nøye med å understreke estetikken. I platebransjen er det vanlig å kvalitetssikre produkter ved å minimere og luke ut feil og ulyder som inntreffer under innspilling. En måte å få en innspilling til å låte anti-kommersiell på er som vi har sett, heller å beholde, eller til og med fremprovosere feil, støy og andre ulyder.

Alle albumene til the White Stripes, og de fleste sporene på de tre første skivene, inneholder anselige mengder unødvendig sus og støy. Albumet *White Blood Cells* (2001) åpner sågar med 7 sekunder "åpen mikrofon" før Jack spiller den første tonen. Vi hører sus fra mikrofoner og forsterkere, lyden av Meg som tar opp trommestikkene og setter en fot på hi-hatpedalen, knirking fra gulvet eller trommestolen, og det ligger svake feedback-frekvenser "i luften". Med et plutselig feedbackhyl fra gitaren starter Jack riffet og albumet.

Mange slike unødvendigheter er beholdt på platene, og eksemplene er varierte: I "Jimmy the Exploder" (1999) hører vi rasling fra seidenmatten på skarpromma når Meg ikke spiller (skapt av vibrasjonene fra Jacks gitarforsterker). I "Hotell Yorba" ligger det en kraftig dypfrekvent rumling på en av tomtom-trommene, som lett kunne vært fjernet med EQ. På slutten av "Expecting" (2001) hører vi Meg begynne å prate før låta er helt ferdig, som om hun ber om et nytt opptak. I den syv minutter lange bluesen "Ball and Biscuit" (2003) hører vi Jack rope beskjeder til Meg underveis. I "Hello Operator" (2000) hører vi også noen prate svakt i bakgrunnen, og i stillheten under Megs trommestikkensoli (0:36 og 1:45) høres sus fra gitarampen helt til en noisegate-effekt tydelig kveler den. Bassintroen i "Seven Nation Army" (2003) overstyrer og skraper i venstre kanal, og i tillegg høres en tydelig bilyd fra effektpedalen som brukes på lyden (selve overstyringen lages av for sterkt signal, ikke av effekten). På slutten av "We're Going to Be Friends" (2001), med Jack på akustisk gitar og ingen trommer, kommer noen uaktsomt borti trommecymbalene. I "White Moon" (2005) ramler hele perkusjonsstativet



med bjeller overrende (ca 3:45) og bryter den vare stemningen bandet har bygd opp. I ”In the Cold, Cold Night” (2003) høres tydelige dunkelyder i bakgrunnen. Jack forklarer:

“I’m on my hands and knees on the floor playing the bass pedals of a Hammond organ. If you listen closer – maybe on headphones or something – you can hear the wood popping, like the pedals popping up and hitting the wood at times in the song. It sounds like someone knocking on a door or something” (Jack White i Porter, 2004: 117).

Disse ulydene og feilene er tilsynelatende helt tilfeldige, og har ingen musikalsk funksjon. Likevel er de inkludert på utgivelsene. Dette viser en motstand til platebransjens konvensjoner, vekker assosiasjoner til demoer og lo-fiens hjemmelagde innspillinger, og sier noe om bandets musikksyn: Det som gjør en innspilling bra, er artistens formidlingsevne, ikke den tekniske kvaliteten på opptaket. De ”meningsløse” detaljene kan også representere det Roland Barthes (1980) kaller ”virkelighetseffekten”. Han tar for seg detaljer i skjønnlitterære tekster som tilsynelatende ikke kan integreres i tekstens semiotiske struktur, for eksempel enkle beskrivelser av hvordan et rom ser ut, hvor ting er plassert etc, og han er særlig opptatt av denne funksjonen i den litterære realismen. Barthes gir de ”unyttige” detaljene en funksjon, ved å hevde at de produserer en virkelighetseffekt. Disse gjør teksten mer troverdig, fordi de får den til å minne mer om virkeligheten; teksten føles mer *ekte*. Selv om vi har sett at tilfeldige ”feil” i the White Stripes’ lydtekster bærer mening, kan det hevdes at de også produserer en virkelighetseffekt, lignende den Barthes beskriver. Virkeligheten er full av ”feil” og meningsløse detaljer. Ved å beholde ”alt som skjedde” under opptaket, styrkes det generelle inntrykket av at innspillingen er en ren dokumentasjon (”record”) av ”virkelighet”, nemlig lyden av Jack og Meg som spiller sammen, ikke en sequenset lydmiiks som inneholder kun de beste sporene fra en lang studiosession, satt sammen av en produsent som tilpasser musikken for et kommersielt marked.<sup>51</sup>

#### 4.1.7 Frykt for teknologi

I coveret til *Elephant* (2003) står det å lese: ”No computers were used during the writing, recording, mixing or mastering of this record”. Denne avskrivningen av en digital teknologi som gjennomsyrrer hele det moderne, vestlige livet, er ikke ny i populærmusikken. Queen spesifiserte også i sine 1970-talls album: “no synthesizers”, og i coveret til Rage Against The Machines album *The Battle of Los Angeles* (1999) står det ”All sounds made by guitar, bass, drums and

---

<sup>51</sup> Som et apropos til ”happy accidents” og lo-fi estetikken, selges to spesialutgaver av det russiske kameraet Lomo på the White Stripes offisielle nettsider. Det ene er gravert med ”Jack” og det andre ”Meg”, begge er dekorert med bandets farger, og kommer med diverse White Stripes-ekstraustyr. Optikken i denne kameratypen er billig og av dårlig kvalitet, og derfor blir bildene ofte både uskarpe eller forvrengt. Komposisjonen av bildet er vanskelig fordi kameraet ikke tar akkurat det utsnittet som man ser i søkeren, og normale regler for eksponering av film kan bare glemmes. Med et Lomo kan man like gjerne ta bilder uten å se i søkeren i det hele tatt, siden resultatet blir så tilfeldig. Kameraet er på mange måter en feilvare, men bildene det tar, såkalte ”lomografier”, har lenge hatt kultstatus, og ble i løpet av 1990-tallet opphøyet til en form for kunst, da store lomografutstillinger ble arrangert fra Moskva til New York (*Lomografi*, Wikipedia). Lomografiet fanger et kort, ukontrollert stykke virkelighet, på en kunstnerisk måte, i forvrengt, analog, lo-fi. Akkurat som innspillingene til the White Stripes gjør.

vocals”, hvilket indikerer det samme som selve bandnavnet: En protest mot teknologi. Synet på at ny teknologi ikke nødvendigvis representerer fremskritt fikk sitt første store utbrudd under den industrielle revolusjon tidlig på 1800-tallet, da såkalte ”maskinstormere” saboterte de nye, effektiviserende produksjonsverktøyene. Maskinene gjorde ikke bare menneskelig arbeidskraft overflødig, de ble også sett på som noe unaturlig – som ytterligere forsterket fremmedgjøringen i den pågående urbaniseringen av vestlig sivilisasjon, og således økte avstanden mellom menneske og natur. I denne konteksten er det ikke rart at de romantiske ideene ble dominerende i 1800-tallets kunst, som en søken ”tilbake” til alt naturlig. Dette gir ressonans til Jacks påstand om at digitalteknologi gjør at musikken mister sin sjel:<sup>52</sup>

”We have to go back. The last twenty years have been filled with digital, technological crap that’s taken the soul out of music. The technological metronome of the United States is obsessed with progress, so now you have all these gearheads who want to lay down three thousand tracks in their living room. That wasn’t the point” (Jack White i *Spin*; Klosterman, 2002).

Andrew Goodwin (1990) bemerker at da analoge synthesizere ble populære (tidlig på 1970-tallet), mente mange at de var kalde og unaturlige. Den største utbredelsen fikk synthene i lavstatussjangere som glamrock og diskomusikk. Da digitale synther ble vanlig på 1980-tallet, gjorde imidlertid mange musikere et bevisst estetisk valg ved å foretrekke gamle, analoge synther, fremfor å hoppe på den nye, trendy teknologien. “Playing analogue synthesizers is now a mark of authenticity” (Goodwin 1990: 269). 20 år etter Goodwin skrev dette er populærmusikken nesten fullstendig basert på digital teknologi, men noen protesterer fortsatt:

“Digital recording computers, Pro Tools and all that junk – I think that destroys the creativity of a lot of musicians. It’s just too much and it distracts everything. Creativity gets buried under technology” (Jack White i Porter, 2004: 98).

Jack går så langt at han bruker ordet ”ondskap” når han beskriver den digitale teknologien:

“It’s so hard to find a studio nowadays that’s devoid of that evil digital and computer technology (...) To give you too much opportunity really destroys creativity. If you took an artist you respect and put them in a room with a broken guitar and a two-track recorder, something more interesting would come out of them than if you put them in some fancy L.A. studio with a million dollars to spend” (ibid: 95).

Motstanden henger også sammen med Jacks oppfatning av ærlighet i musikken:

“Getting involved with computers is getting involved with excess, especially when you start changing drumbeats to make them perfect or make the vocal melody completely in tune with some programme – it’s so far away from honesty. How can you be proud of it if it’s not even you doing it?” (ibid: 97).

Jack benytter seg av en retorikk som tolker utviklingen av innspillingsteknologi som en tiltagende svekkelse av autentisk musikalsk interaksjon. Dette er en problemstilling som har fulgt populærmusikken i snart hundre år: Påstanden er at plateinnspillingen har ødelagt den opprinnelige, umiddelbare, og organiske utøvelsen av musikk (Toynbee, 2000: 69). Dette

---

<sup>52</sup> Den viktigste kvaliteten med digitalt utstyr kontra analogt er at man ikke mister noe lydinformasjon. Dermed kan digitalteknikk gi en mer korrekt gjengivelse av den opprinnelige lyden – hvis det er målet – enn analogteknikk er i stand til. Om et (musikalsk) lydsignal er produsert ved analog eller digital syntese, er i mange tilfeller mulig å høre. Å høre om slike instrumentlyder har blitt innspilt og viderebehandlet analogt eller digitalt, vil selv tekniske lydekspertter slite med å avgjøre.

reflekterer diskusjonen vi tidligere har berørt, om hvorvidt platebransjens kommersialisme har ødelagt populærmusikken, eller gjort den mulig. At populærmusikken per definisjon baserer seg på moderne teknologi er hinsides enhver tvil. Likevel møtes synthesizere, samplingsteknikker og sequencing med skepsis i rockekulturen, mens Humbucker pickups (gitarmikrofoner) og Marshall rørforsterkere behandles som om de var "timeless craftsman's tools" (Toynbee 2000: 59). Selv om de første analoge synthene dukket opp på det kommersielle markedet omtrent samtidig med de første effektboksene med distortion for elektrisk gitar, er det ingen tvil om hvilke lyder som beskrives som kunstige og unaturlige i rockemiljøer.

"The continuing core of rock ideology is that raw sounds are more authentic than cooked sounds. This is a paradoxical belief for a technologically sophisticated medium" (Frith, 1986: 266).

Frykten for teknologi henger i følge Frith (1986) sammen med en viss tolkning av en klassisk kommunikasjonsmodell: "A" spiller for "B" og desto mindre teknologi mellom dem, desto nærmere er de hverandre. Men er det også en måte å distansere seg fra andre stilarter på? Vi ser at de vanligste teknologiene i rock godtas som nødvendigheter, mens teknologier som assosieres med andre musikkstiler mystifiseres og aksepteres ikke som del av autentisk musikkproduksjon. I sin bok om dansebasert musikkultur gir Sarah Thornton (1995) en historisk oppsummering av hvordan stadig nye generasjoner og grupper fans og musikere aktivt har forsøkt å autentifisere sin egen anvendelse av teknologi. Rock har tydelig oppnådd størst suksess med dette prosjektet.

Frykten for teknologi griper direkte inn i musikkproduksjonen i rock på flere måter. Datamaskiner og digitalteknologi er bannlyst fra the White Stripes' produksjoner. Men også bruken av vanlig analog flersporsteknologi er problematisk for rockefundamentalister som Jack White. Til *De Stijl* (2000) spilte han inn ekstra piano og akustisk gitar på noen av låtene. Det fikk han tilbakemeldinger om fra det puritanske undergrunnsmiljøet i Detroit:

"We get that all the time – "You can't reproduce that on stage." Nobody cares when there's four people in the band, and they can't play piano on stage either. With two pieces, people are like, "You can't play that live." Neither could the Beatles" (Jack White i Porter, 2004: 54).

Dette er litt pussig, ettersom gitaren ofte er dubbet på bandets plater. Allerede på *The White Stripes* (1999) høres dette, hvor den dypeste gitaren ofte får en bassfunksjon. På "Stop Breaking Down" spiller den til og med figurer som fungerer som en bassgang. Jack uttalte senere at han likevel angret på de ekstra overdubbingene på *De Stijl*, fordi det brøt med konseptet om enkelhet: "I think it was too much. Now listening, it's too much" (ibid).

På *White Blood Cells* (2001) ble restriksjonene forsterket, men på *Elephant* (2003) ble de løsere igjen. I første spor, "Seven Nation Army", høres Jacks stemme dubbet for første gang i bandets innspillingshistorie. På flere av de andre sporene blir vokalen behandlet på samme måte, og i "There's No Home For You Here" høres et helt kor av vokaldubbinger.

"It said in the NME I used a vocoder, which is a complete insult to me. I would never use such a horrible, evil tool" (ibid: 116).

*Elephant* ble faktisk spilt inn i et studio som var klinisk fritt for den ondskapen Jack beskriver. Toe Rag Studio i London er det nærmeste man kommer et autentisk engelsk beat-studio fra 1960-tallet. Studioet er satt sammen av originalt vintage-utstyr, hvorav ingen ting er produsert senere enn 1963 (innspillingen skjer på 8-spors båndopptaker via en miksepult som ble kassert hos klassiske Abbey Road Studio).<sup>53</sup> For å oppsummere studioet med Jack Whites ord: "It's completely devoid of evil digital equipment" (i Mojo; Male, 2002). Den noe eksentriske studioeieren Liam Watson deler Jack Whites nostalgiske autentisitetsoppfatning i den grad at Watson går med hvit labfrakk i arbeidstiden, som for øvrig varer fra presis 09:00 til 16:00 (inkludert lunsj- og tepause), slik som var vanlig i britiske lydstudioer tidlig på 1960-tallet.<sup>54</sup>

"When did records start sounding a bit shitty? In the early seventies, when sixteen-track came in." (Watson i Porter, 2004: 98).

Lydteknikeren forklarer dette med det samme argumentet som Jack White bruker: Enklere utstyr krever mer av utøverne for å få til et bra resultat:

"In 24-track, nothing is balanced as it goes down, it's all mixed later. The reason so many sixties records sound good is because the band would work on the song until they got it right, then they'd put it down" (Watson i Porter, 2004: 98).

At musikken påstås å ha vært bedre før, forklares her med det tekniske utstyret som ble brukt. Motstanden til nyere teknologi både skapes og rettferdiggjøres av ønsket om autentisitet. Nostalgien til gammelt utstyr kan altså sies å henge sammen med nostalgien til gammel musikk.

"People didn't used to have enough money to do more than one or two takes, so they would put everything into each one. That's what created the urgency in so many of those records. It felt like the singer's life was on the line. Now you have millions of dollars of technology to help you in the studio, but it doesn't help at all" (Jack White i *Los Angeles Times*; Hilburn, 2005).

#### 4.1.8 Det lille rommet blir større

*Elephant* (2003) ble et vendepunkt for the White Stripes, ikke bare fordi den markerte deres endelige gjennombrudd i mainstreamen, men også fordi det er platen hvor bandet begynner å bryte mange av sine omhyggelig markedsførte regler. Som for å markere den nye retningen, stater platen med en tidligere dødssynd: En bassgang.

Det berømte riffet på "Seven Nation Army" er imidlertid ikke laget av en bassgitar, selv om det på alle måter høres slik ut. Det er lyden av Jacks nedstemte gitar kjørt gjennom en oktavpedal (den senker tonen med en oktav ved å halverere frekvensen på lydsignalet). Som helhet er "Seven Nation Army" lyden av Jack som reformulerer konseptet til the White Stripes.

---

<sup>53</sup> Allerede i 1947 eksperimenterte swinggitaristen Les Paul med sin sound-on-sound teknikk, hvor han spilte av en innspilling, samtidig som han spilte live, og tok opp det samlede resultatet på et nytt opptaksbånd. Først i 1954 kom multitrack, muligheten til å spille inn to separate spor samtidig. Fra å dokumentere ("record") en sanntidshendelse av en akustisk totalitet, gjorde denne teknologien det mulig å produsere musikk ved montasje. Wicke (1987: 6) poengterer at dette muliggjorde ikke bare at musikerne ikke trengte å spille samtidig under opptak; de trengte heller ikke å kjenne hverandre, eller noen gang møtes for å produsere musikk sammen.

<sup>54</sup> Den syv minutter lange bluesen "Ball and Biscuit" (2003) er oppkalt etter en av mikrofoner som ble brukt under opptakene i Toe Rag Studio, produsert på 1930-tallet. I gammel bluesterminologi er "biscuit" en metafor for en "desirable young girl", mens "ball" er en forkortelse for "balling the Jack", en metafor for seksuell interaksjon (*Blues terms*, 2008). I Jacks tekst referer "have a ball and a biscuit" til å ha det gøy og ta ting med ro, men dette kuriøse sammentreffet er nok ikke ukjent for Jack.

Låta bygger på en helt nødvendig bassgang, og Jack forsvarte kritikken (beskyldninger om å selge seg, droppe prinsippene og miste integritet) med at det fortsatt bare var tre elementer i låta: Trommer, vokal og et riff. Dessuten kunne han peke nese til kritikerne med at instrumentet som spiller ikke er en bass, men en gitar, som vanlig. Faktisk er det flere gitarer: Basslinjen er dubbet i hver kanal, gjennom hele låta. Fra 0:47 slås oktavpedalen av og spilles riffet med vanlig (basstung) gitarlyd, fortsatt med to instrumenter (det er vanskelig å høre om riffet også dobles av en egen basslyd). Ved 2:02 introduseres en sologitar oppå alle de andre sporene. Fra 0:46 hører vi også at Jacks vokal er dubbet.

Også i ”The Hardest Button to Button” bruker Jack oktavpedalen. Begge singlene fra Elephant hadde altså distinkt bass. Kan det mer konvensjonelle lydbildet ha bidratt til radiospilling og salgssuksess? Låtene viser i hvertfall en snikinnføring av bass i the White Stripes’ musikk, en diplomatisk megling med et konservativt publikum.

Mens gitarsoloen fungerer som krydder og kontrapunkt til riffet i ”Seven Nation Army”, er to lange gitarsoloer helt sentrale i ”Ball and Biscuit”. Dette var også nytt på *Elephant*.

“It was a restriction I relaxed on this album (...) There’s a few on there” (Jack White i Porter, 2004: 118).

Albumet inneholder også de to første White Stripes låtene som avsluttes med en fade-out, ”There’s No Home For You Here” og ”The Air Near My Fingers”. Dette er en effekt som tydelig viser at låtene er studioprodukter. Det går ikke an å ”fade” live, i konsert må låtene ha en avslutning. Sporene signaliserer at det ble et bedre resultat av å benytte seg av en studioteknikk, enn å spille en avslutning. Live blir det også vanskelig å reprodusere soundet på ”There’s No Home For You Here”, ettersom Jacks vokal dubbet til et helt kor.

“I layered vocals over vocals... It’s anti-anything we’ve ever done” (Jack White i Sullivan, 2004: 143).

Uttalelsen er interessant, fordi Jack gir inntrykk av at hans indiekulturelle anti-holdning også gjelder ham selv. Når the White Stripes’ konsept har blitt etablert som et kommersielt produkt, begynner Jack å utfordre og ta avstand til dette konseptet. Å bryte reglene kan altså bety noe mer enn at bandet er lei av restriksjonene. I hvert fall ønsker Jack å gi inntrykk av at det betyr noe mer, for å rettferdiggjøre handlingen. Autentisitet fordrer integritet, og dermed må et nytt prinsipp etableres for å kunne bryte med det gamle. Men Jacks metode er reformulering, fremfor direkte brudd. På den måten tar han sitt publikum med på utviklingen i autentisiteten:

“We still recorded it in one day, we still recorded it on an eight-track. We were restricting ourselves in that sense” (Jack White i Porter, 2004: 116).

På oppfølgeralbumet *Get Behind Me Satan* (2005) lager the White Stripes igjen en overraskende åpning. Lyden fader inn (!) og det første vi hører er en flapprende lydeffekt, som minner om sammenklippede trommesamples. På 0:06 klippes lyden tvert av (uten akustisk etterklang), og

en dubbet gitar spiller hovedriffet. På 0:14 kommer en ny lydeffekt, et stigende ”svosj” (som et jetfly) som går fra venstre til høyre kanal før lyden klippes brått av og Jack begynner å synge, i falsett. I løpet av 20 sekunder høres både aktiv studioredigering, akustiske umuligheter og lydeffekter som aller mest høres ut som de er laget av digital sample-teknologi eller av en synthesizer. Så begynner Jack og synge i falsett, noe han gjør resten av låta. Falsett brukes som en effekt i mange typer musikk, og i heavy metal er sang som går over i falsettskrik vanlig. Å synge hele vers og refreng i falsett er derimot assosiert med popmusikk, soul og disko. Rock og heavy metal projiserer en høy grad av maskulinitet, og utstrakt bruk av den feminint kodede falsetten, bryter med dette (Walser, 1993: 108-136; Frith og McRobbie, 1990).

”Blue Orchid” åpner en ny dimensjon i the White Stripes musikk. Om ikke Jack direkte bryter med prinsippene sine (alt er fortsatt analogt, og lydene laget av gitar, trommer og vokal), så utøver han dem på en friere måte. Jack har innsett begrensningene, og tilpasser sitt fokus:

“A duo can only make so much music without tapes or samples. I’ve always centered the band around the number three. Everything was vocals, guitar and drums or vocals, piano and drums. So what’s the difference? I can only play one thing at a time. The minimalism is still there: vocals, marimba and drums or vocals, grand piano and drums. Or I play piano, Meg plays timpani and she sings. It’s all in threes. The whole point of the White Stripes is the liberation of limiting yourself” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

På *Get Behind Me Satan* erstatter piano gitar på mange låter, og marimba introduseres som et nytt, sentralt instrument. Men det er bare et fåtall av låtene som baserer seg på to instrumenter pluss vokal, som Jack påstår. Kun fire av de totalt 13 låtene kan være spilt inn i ett eneste opptak, de øvrige er alt for komplekse. På nesten alle disse spiller Jack minst to instrumenter ”samtidig”, og vokalen, gitaren og marimbaen er ofte også dubbet med flere spor. Selv på en enkel og gjennomiktig låt som ”White Moon” forsterkes pianokompet med bass i de mest intense delene. Den mest komplekse låten er den psykedeliske kollagen ”The Nurse” som inkluderer trommesett, flere perkusjonsinstrumenter, piano, elgitar, vokaldubbing og to marimbaspør. Instrumentene brukes både til komp, til innklipte og ”malplasserte” enkeltfraser og til spesialeffekter. Flere lydelementer er åpenbart repeterende ”samples”. Som en kontrast til denne rockeavantgardiske lydmontasjen, følger ”My Doorbell” som spor tre, en enkel og lystig poplåt med Motown-referanser – kanskje den mest publikumsvennlige låta bandet har lagd.

Selv om mange nye elementer introduseres på platen, låter musikken umiskjennelig som the White Stripes, med sin stilpluralisme og sin kraftfulle, emosjonelle ekspressivitet, formet av amatørisme, garasjeestetikk og lo-fi elementer. Dessuten låter soundet fortsatt spedit: Lydbildet er åpent og ubalansert i forhold til de aller fleste rockeproduksjoner. Ved å tillate seg å bruke studioets muligheter mer, strekker Jack sitt minimalistiske konsept til yttergrensene.

Et interessant spor er imidlertid bluegrassen ”Little Ghost”: Med to akustiske gitarer pluss mandolin, tamburin, klapping, tramping og Jacks hilibilly-vokal dubbet med mange ulike,

tilgjorte ”stemmer”, blir den en overdrevet parodi på folkekultur-klisjeen som bluegrass-sjangeren ofte representerer, og som Jack har gjort mer oppriktige versjoner av tidligere.

På *Get Behind Me Satan* bryter ikke Jack tvert med sin fortid, men han leker med den, og gjør denne leken til et bærende element for albumet. Derav kommer kanskje også albumets flertydige tittel. Ordlyden er et sitat fra Bibelen (Lukas 4:5-8) hvor Jesus blir fristet av Djevelen. Det er lett å knytte tittelen til Jack Whites kamp mot det lettvinne, mot å la seg friste til å bryte med sine prinsipper – en kamp han kan se ut til å tape på dette albumet. Men tittelen er ikke nødvendigvis ensbetydende med den norske oversettelsen ”Vik fra meg, Satan”. Siden Djevelen ifølge myten ga Robert Johnson hans talent i et veikryss i Mississippi på 1920-tallet, har Satan vært en mytologisk følgesvenn for rocken. Musikksjangeren ble tidlig stemplet som Djevelens musikk i offentligheten (blant annet på grunn av koblingen til påstått syndig, seksualisert dans). Mytologien ble i rocken snudd til noe positivt, og satanistisk symbolikk har blitt brukt i mange former for rock og metal. ”Get behind me Satan” kan altså bety å be om å få Djevelen på sin side, om å få hjelp til å rocke, slik som han hjalp Robert Johnson – og dermed, i forlengelsen av myten, skapte rock ’n’ roll. Både motstand mot fristelser og mytedyrlkelsen er nærliggende tolkninger med tanke på the White Stripes bakgrunn. Jeg mener at det er en viktig tredje tolkning som gjør tittelen egnet for akkurat denne utgivelsen. På dette albumet dropper Jack den krasse elgitaren – rockens viktigste stiltrekk – til fordel for akustisk gitar og piano på nesten alle sporene. Gitaristen som tidligere har preget skivene med sine riff og blueskjemaer, er her erstattet av en melodiker med en mer rytmisk tilnærming til låtskriving. Albumtittelen representerer også denne forandringen. Satan har via bluesgitaren hjulpet Jack til hans suksess, men nå har autentisitetens betingelser blitt en tvangstrøye for musikeren. Med *Get Behind Me Satan* markerer Jack at han vil legge fortiden bak seg, lage musikk på nye måter, og fristille seg fra de forventningene som folk har til ham, forventninger han selv har skapt.

Bandets foreløpig siste album, *Icky Thump* (2007) er både en fortsetteles av *Get Behind Me Satan*, og en retur til tidligere former. På bandets første album for plateselskapet Warner Music er lyd kvaliteten og produksjonen mer profesjonell enn noensinne, men estetikken er klassisk White Stripes. Stilistisk oppsummerer låtene det meste bandet har vært innom så langt: Nostalgisk garasjerock i ”Little Cream Soda”, elektrisk slideblues i ”Catch Hell Blues”, eksperimentell utvidet blues i ”300 M.P.H. Torrential Outdoor Blues”, Tin Pan Alley-stil i ”You Don’t Know What Love Is”, punk og kunstnerisk programerklæring i ”Rag and Bone”, alternativ country i ”A Martyr for My Love for You”, folkemusikk (skotsk-inspirert med sekkepiper – Jacks slekt har røtter i Skottland!) i ”Prickly Thorn, But Sweetly Worn”, eksperimentell psykedelia (med montasjeteknikk) i ”St. Andrew”, en showtune og klassisk cover i Patti Pages mariachiflørt ”Conquest”, grøtete lo-fi og ekstrem effektbruk i ”I’m Slowly

Turning Into You” og akustisk countryrock i ”Effect and Cause”. *Icky Thump* later ikke til å ha noe samlende tema. Låtene har ikke noe med hverandre å gjøre, i stedet er albumet preget av stilistiske kontraster, hvilket gjør bandet vanskeligere å plassere enn noensinne. Produksjonen og arrangementene speiler dette: Her er minimalisme og kompleksitet, vare stemninger og krafteksplosjoner, ”trashy” og velklingende lydbilder, lo-fi og hi-fi i like mengder. Albumet ble spilt inn i Nashvilles Blackbird Studio, et førsteklases studio med alt av teknisk utstyr:

”We’ve never been to a major studio before. I think it’s the largest record we’ve made, sonically. It scared us a little. Was it going to be hard to get the raw sound we like? We’ve always been afraid the studio would iron out the rawness. But we thought if we can make a White Stripes record in this environment, we can make one anywhere” (Jack White i Strong, 2007).

Men heller ikke denne gang ble det brukt datamaskiner eller digital sequencing. Jack forteller at han nå tillater omfattende bruk av studioteknikk, så lenge den er skikkelig gammeldags:

”Sequencing. I love the sequencing part. All that stuff. In some cases, like “300 M.P.H. Torrential Outpour”, we recorded all these different blues riffs and then we chopped up the song a little and put it back together, editing with razor blades on a reel to reel” (ibid).

I tradisjon fra de forrige albumene, inneholdt åpningsporet, tittellåten ”Icky Thump”, nok en overraskelse for bandets tilhengere: Instrumentet som starter låten, og som spiller solo fra 1:10 og 2:10, er en synthesizer! Som ikke det var nok: Fra 3:08 lar Jack oss høre hvordan han fumler med gitaren og justerer lyden for å få den til å ligne den lyse, skarpe synthlyden. Fra 3:20 spiller han en gitarsolo som både i tone og stil hermer de to synthsoloene! At Jack gjør en synthesizer til idealet for gitarspillet sitt, kan i lys av det jeg har vært gjennom hittil kalles både oppsiktsvekkende og absurd. Men han har igjen gjort hjemmeleksen: Instrumentet er et originalt Univox keyboard, per definisjon ikke en synthesizer – men en viktig forløper. Univox er en britisk videreutvikling av den franske Clavioline fra 1947, og dermed eldre enn rock’n’roll selv. Teknologien er svært lik det som regnes som fullverdige, analoge syntesizere (*Univox*, 2008). Jack har imidlertid ikke med seg dette klenodiet på turné. I konsert kan han sees med en Moog Little Phatty, en moderne synthesizer (fra 2006) som baserer seg på den analoge Moog-teknologien fra 1960-tallet (*Icky Thump live*, 2007). Little Phatty har et MIDI-interface, hvilket gjør den til en halvdigital synth. Selve lydsyntesen er nemlig helt analog, så Jack White slipper så vidt unna med æren i behold.

#### **4.1.9 Sannhetens time: ”Bone Broke”**

Sentralt på *Icky Thump* (2007) finner vi låta ”Bone Broke”. Den har et svært synkopert riff i verset, og er typisk for bandets enkle, krasse og hektiske gasjerock. Det som høres ut som refrenget (men kalles ”bridge” i tekstheftet), går i halvt tempo, og forberedes av et utypisk, konvensjonelt rockebreak på trommene. Vokalen er aggressiv og angstridd, men mer kontrollert enn panisk. Teksten er metaforisk, men nokså opplagt selvreferende.”Bone Broke” handler om hvordan det har blitt vanskeligere å holde på idealene og enkelheten for the White Stripes.



Look closer you can see  
How I've been running it  
I got a dollar bill in the cockpit  
Surprised beeing white is a black hole?

Jack tilstår her at han vil bli avslørt dersom noen tar ham under lupen: Det er pengene som styrer, også hos han. Han har satt opp en overbevisende fasade om at han har noe ekte å komme med, men Whites samvittighet er svart: Han er egentlig like "hul" som hvilken som helst annen popstjerne. I resten av låten utdyper han denne selvransakelsen.

They got a white pony in the stable  
And ride him when the doggie isn't able  
But he don't really care, 'cause they pay him

Her referer Jack til at bandet har blitt en del av artist-stallen til Warner Music, et av verdens fire største plateselskap. Jack har akseptert det kapitalistiske systemet og solgt sin arbeidskraft til de som eier produksjonsmidlene, for å si det med Marx. Den ambisiøse opprøreren er blitt en underdanig tamhest, som frivillig lar seg "ri" av sine eiere: Jack er ansatt for å tjene penger til selskapet. For eierne betyr han like lite som de andre arbeiderne: Deres eneste verdi er deres inntjeningspotensial. Dette er kanskje et sørgelig endelikt for en indierocker, men Jack bryr seg ikke lenger. Han har forlatt sine idealer, og er mest opptatt av å tjene penger, han også.

I'm leaning on a brick with my nails  
I'm telling 'em the money's in the mail  
Keep showing that my bones never fake it  
But still a brick bank is gonna break it down

Mursteinen symboliserer det enkle og konkrete, som Jack har bygget sin karriere og musikk på. Han har alltid "lenet seg til" dette grunnlaget, men nå klamrer han seg fast etter neglene: Det har blitt vanskeligere å beholde enkelheten. Kanskje han ikke tror på den lenger? Etter ti år som ekte og autentisk holder Jack nå plateselskapet tilfredsstilt ved å fortsette å spille rollen, og sørger for at pengene ruller inn. Kanskje enkelheten også er i ferd med å bli oppbrukt som inspirasjonskilde? Selv en hel bank med murstein kan gå tom, og mens plateselskapets kontoer fylles av penger, tømmes Jacks kreative hvelv. "Banksjefen" selv ser at konkursen nærmer seg.

Look another way girl I'm telling ya  
God gave seven minutes right to ya  
Your mother put her money into platinum  
And now you never have to pay attention

Her refererer Jack til det platinaselgende albumet *Elephant* med den syv minutter lange låta "Ball and Biscuit". Låta er den mest "ekte" bluesen Jack har laget og spilt inn, hvor han slavisk følger det standard 12-takters bluesskjemaet og spiller lange gitarsoloer. Låta representerer en musikkform som Jack også i intervjuer har omtalt som en (Guds) gave til menneskeheten. Med sine syv minutter med kraftfull blues, plassert halvveis som selve dreiningspunktet på *Elephant*, står innspillingen som en massiv bauta (eller en elefant?) både på albumet, og i the White Stripes' totale produksjon. I dette tekstverset fra "Bone Broke" henter Jack fram sine gamle

indie-idealer. Han sier til lytteren at hans beste og mest ekte musikk ligger i fortiden. Hvis du har fått med deg ”Ball and Biscuit”, trenger du ikke å bry deg om hva the White Stripes driver med i 2007. Det er bedre å se en annen vei – finne et annet band, som har sterkere idealer eller som ennå ikke har blitt slukt av den kommersielle platebransjen.

The White Stripes’ kommersielle suksess har gjort Jack til en mangemillionær i dollar, men idealistisk står han ribbet tilbake. Da eventyret begynte var han rik på idealer og gode intensjoner, nå har han blitt fattig på slike verdier. Han innser at hans påståtte autentisitet er konstruert – og falsk. Dermed står Jack White på bar bakke. Han er ”Bone Broke”.

Sangen kan tolkes som en selvransakelse med en knusende dom, og representerer en interessant form for metakommentar som skiller seg ut blant Jacks øvrige selvbiografiske eller selvreferende låttekster. På en kuriøs måte utviser Jack her ærlighet og integritet ved å innrømme sin dobbeltmoral (uærlighet) og manglende integritet. Dette minner om hva Grossberg (1993) kaller ”autentisk inautentisitet”. Grossberg mener at autentisitet konstrueres sosialt, og at begrepet representerer en objektiv umulighet: Alle former for autentisitet er illusjoner, hevder han. Som en følge av denne konklusjonen, formulerer han likevel et unntak: Den eneste gyldige autentiske posisjon, er å innse at autentisitet er umulig – og innlemme dette i uttrykket.

“The only authenticity is to know and even admit that you are not being authentic, to fake it without faking the fact that you are faking it” (Grossberg, 1993: 206).

I følge Grossberg er dette et typisk kjennetegn på det han vurderer som postmoderne populæruttrykk; artister og band som åpent stiller spørsmål ved sin egen autentisitet. Det kan se ut som det er dit autentisitetsfikserte Jack White til slutt har kommet. Men holder Grossbergs teori egentlig stikk? Er alle som innrømmer sin inautentisitet, autentiske? Dette reiser nye spørsmål. Er det stemmen til den sannferdige Jack vi hører i ”Bone Broke”? Eller er teksten bare en ny vinkling på de gamle idealene? Er sangen nok en søknad om autentisitet? For å gjøre bruk av Grossbergs formulering: Hvor autentisk er Jack Whites ”autentiske inautentisitet”?

Now you never have to pay attention  
Do you?

Jack avslutter ”Bone Broke” med å la spørsmålet stå åpent.

## 4.2 Estetiske utløp

---

### 4.2.1 Karakteristiske kjennetegn

Det er kanskje uvanlig at en gjennomgang av musikalske karakteristika kommer sent i en musikkvitenskaplig oppgave. Men som vi har sett, baserer musikken til the White Stripes seg på et omfattende og komplekst tankegods, som er helt avgjørende for bandets virke. På en måte blir musikken til lenge før Jack Whites gitarstrenger begynner å vibrere. Med den bakgrunnen som til nå er gjennomgått, blir det lettere å forstå hvorfor the White Stripes' uttrykk har blitt som det har blitt. Mange av bandets uttrykksmåter har allerede blitt diskutert i løpet av denne oppgaven, blant annet lo-fi soundet og bruken av blues. Her ønsker jeg å "fille igjen hullene" og gi en nærmere beskrivelse av de viktigste elementene i the White Stripes' uttrykk.

### 4.2.2 Image

Bakgrunnen for bandnavnet the White Stripes er todelt. Jack og Meg ønsket seg et navn som kunne reflektere barnlighet og uskyldighet. Forslaget var the Peppermints, etter Megs rød- og hvitstripete favoritt-slikkeri. I jakt på et sitat å bruke til en ny låt, kom Jack tilfeldig over en bok hvor den amerikanske president George Washington beskrev det amerikanske flagget. I følge sitatet representerer de hvite stripene uavhengighet og frihet (Porter, 2004: 7). Med referanse til både polkamønsterets barnslige uskyld, flagget som symbol for rotekte amerikanske verdier, og parets eget etternavn, ble the White Stripes vedtatt. Med denne bakgrunnen, De Stijl-inspirasjonen og Jacks fascinasjon av tallet 3, ble rød, hvit og sort valgt som bandets farger.

"They are the most powerful color combination of all time, from a Coca-Cola can to a Nazi banner. Those colors strike chords with people. In Japan, they are honorable colors. When you see a bride in a white gown, you immediately see innocence in that. Red is anger and passion. It is also sexual. And black is the absence of all that" (Jack i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

Rød, hvit og svart er de eneste farger Jack og Meg ikler seg på konsert eller andre offentlige sammenhenger. Fargene gjennomføres også i coverarten til alle album og singler, og på bandets nettsider. De preger også musikkvideoer, og konsertscenografi: I tillegg til klærne, er Jacks tre live-gitarer lakkert i fargene, hans mikrofonstativ er rødt med hvite kabler snurret rundt, øvrige kabler på scenen er rød- og hvitstripete, mens Rhodes-pianoet, Moog-synthen og Fender-kabinettene er spesiallaget i de samme fargene. Megs trommesett er hvitt med trommeskinn preget med peppermynte-lollipopmotiv. Fargene dukker også opp bandets låttitler ("Black Math", "Red Rain", og "White Moon"), og ofte i sangtekstene. I "Icky Thump" (2007), er alle tre fargene integrert i tekstens storyline ("redhead senōrita", "black rum" og "one white eye").

"Everything we do, from Meg's hairdo down to my guitar strap, is just an attempt to get you to listen to the story in the songs, even if it takes a while to understand the story" (Jack White i *Los Angeles Times*; Hilburn, 2005).

Jack legger like stor vekt på å gjennomføre bandets idégrunnlag i et kontrollert image som i musikken. Dette er svært uvanlig for et band som springer ut av det alternative miljøet, hvor vektlegging av image ses på som noe overfladisk, og tilhørende poparenaen. Bandet har derfor blitt nødt til å rettferdiggjøre imaget, og hevder at det øker fokuset på musikken, fremfor å ta oppmerksomheten bort fra det.

“Like a uniform at school. You can just focus on what you’re doing because everybody’s wearing the same thing” (Meg White i Porter, 2004: 48).

Jack mener at det også har med respekt for musikken og publikum å gjøre:

“We wanted to present ourselves in some way. Everybody wears street clothes all the time. Why should we just do that? Blues musicians that are my idols, they wore the nicest suits and nicest hats when they played shows. It’s just being polite. It’s like going to church. You wouldn’t wear your pyjamas to church” (Jack White, *ibid*).

Jack gjør et poeng av at indierockernes angivelig autentiske kleskode også er et image:

“We could go out and play in our street clothes under the [pretext] that we’re “being real”, but you know, it’s still an image” (Jack White i Porter, 2004: 48).

Kuriøst nok tar Jack et klart oppgjør med klesstil som markør for autenticitet:

“It’s like people thinking we would be more real if we went onstage in jeans and T-shirts. How ignorant is that, to think that because they don’t wear a suit onstage that someone is giving you the real deal? [...] Some people will see a band wearing jeans and T-shirts and go “They’re just like me. That’s true.” But it’s not necessarily so. And if you think Ashlee Simpson is the truth, you gotta have your head examined” (Jack White i *Rolling Stone*; Fricke, 2005).

I løpet av karrieren har Jack blitt stadig mer bevisst vedrørende spørsmål om autenticitet. Med økende erfaring og innsikt i musikkbransjen har han funnet bekreftelse på sitt ståsted om image:

“I consider everything other than the music to be a trick. How you present yourself, how the album is packaged, how the production of a song is. It’s all tricks. The only thing that’s truth is the story. Everything around it – all the way up to magazine photos – is a trick” (Jack White i Sullivan, 2004: 145).

Dette er nok en usedvanlig innrømmelse med tanke på bandets bakgrunn, og Jacks fokus på ærlighet og sannhet. Men han har, selvsagt, formulert en gjennomtenkt forklaring på dette også:

“The whole brother/sister, red-white-and-black aesthetic of the band ensures that anyone who would be put off by these things, who would consider them gimmicks, wouldn’t buy our records. And I say, Good. We don’t want to be friends with you, if you aren’t interested in digging beneath the surface” (Jack i *Mojo*; Chick, 2005).

Jack tar her en svært spesiell posisjon: Han forsvarer bandets gimmicker med å påstå at de er skapt for å forsikre bandet om at de som kjøper platene, er så interesserte i autentisk rock at de ikke bryr seg om at imaget er fullstendig inautentisk etter vanlig rockestandard. Han argumenterer altså for at det gjennomarbeidete imaget skal gi bandet færre tilhengere, ikke flere! Jack er tydelig ikke likegyldig til hvem som kjøper musikken han lager. Han ønsker et helt konkret publikum: Mennesker som er genuint musikkinteresserte, har evnen til å gjenkjenne virkelig autentisk musikk, og dermed anerkjenne the White Stripes, og gi hjernen bak det hele en bekreftelse på hans musikksyn og visjonære prosjekt.

### 4.2.3 Cover, videoer og film

Mye er allerede sagt om bandets albumcover. Fargekombinasjonen, peppermyntemønsteret, tretallet, og de abstrakte forordene, knytter alle seks sammen, og ble presentert allerede på debuten *The White Stripes* (1999). Her er selve CD-platen trykt som en rund rødhvit lollipop.

I coveret til *De Stijl* (2000), finnes flere bilder av verkene til de nederlandske 1920-talls-kunstnerne, og Jack og Meg poserer selv i en stiltypisk montasje på forsiden og på CD-platen. Albumet er dedikert til Blind Willie McTell og Gerrit Rietveld, to artister som antagelig ikke har blitt ansett å ha noe med hverandre å gjøre før Jack White koblet dem sammen.

På *White Blood Cells* (2001) finner vi bildene av Jack og Meg og de truende reporterne, men tekstheftet inneholder også bilder av mikroskopert cellekultur, en tegning av cellestruktur, røntgen- og ultralydbilder, en illustrasjon fra en medisinsk lærebok, et nærbilde av rødt hår (hår er utskilling av døde celler), og en anatomisk detalj fra Michelangelos skulptur Pietà. En speiling av Jacks fascinasjon for anatomi og vitenskap, i forlengelsen av ideen om sannhet.

*Elephant* (2003) ble trykt med seks ulike coverforsider, en til hver verdensdel. Disse har minimale forskjeller i detaljplassering av symbolikken i det oppstilte bildet: Jack og Meg sitter bleke på en amerikakoffert (eng. "trunk", som også kan bety elefantsnabel), antrukket som gamle, glamorøse countrystjerner. På bakken ligger peanøtter og i bakgrunn en hodeskalle. Jack holder i et cricket-balltre og titter opp mot en hengende lyspære, mens Meg tørker tårer med et hvitt lommetørkle. Dette bildet har blitt tolket som en vemodig avskjed med de rotfestede amerikanske idealene, for å legge kursen mot England og nye ideer (albumet ble spilt inn i London). I tracklistingen på baksiden har hvert spor fått et eget registreringsnummer, tilsvarende indekseringen som Smithsonian Institution og Library of Congress bruker på sine samlinger av folkemusikk – historisk verdifulle opptak, innsamlet til bevaring for ettertiden.

I tekstheftet til *Get Behind Me Satan* (2005), er Jack og Meg kledd i herskapelige 1800-tallsklær på forsiden, på innsiden oppstilt som en rock'n'roll act fra 1950-tallet (med Meg som frontfigur), og på baksiden møtes fingrene deres i en rekonstruksjon av den berømte detaljen fra Skapelsen i Michelangelos takmaling i det Sixtinske kapell.

På coveret av *Icky Thump* (2007) stiller Jack og Meg i spesialsyddede varianter av en tradisjonell cockney-britisk perletrakt (stammer fra viktoriatiden) og på innsiden finnes et bilde av den aldrende Dronning Victoria. Bak CD-platefestet i coveret er det et fotografi av et hestehode, med selve platen på plass vises en hestehodeskalle i stedet.

The White Stripes har siden *White Blood Cells* laget videoer til alle sine singler. Gjennombruddsvideoen "Fell In Love With A Girl" og videoen til bandets største hit "Seven Nation Army", er de to mest kjente. Den første er regissert av Michel Gondry og er en Lego-animasjonsfilm. Bilde for bilde er bygget i Lego-klosser og fotografert, slik at de i rask film

viser Lego-Jack og Lego-Meg som spiller låten. Storyline, regi og klipping er lagt opp som i en vanlig MTV-video, men alt fra ansikter til instrumenter og selv sjangertypiske spesialeffekter er reproduisert med byggeklosser. Den visuelt originale og prisbelønte videoen skaper et perfekt bilde på bandets ideer om å bygge musikken på enkelhet og basiske bestanddeler ("bricks"), og å bygge imaget på De Stijls primærfarger, rette linjer og rette vinkler.

"Seven Nation Army", regissert av Alex & Martin, benytter avansert datagrafikk for å gi inntrykk av å være et sammenhengende opptak gjennom en tunnel av svarte, hvite og røde triangler. Hvert triangel inneholder et filmopptak av Jack eller Meg som spiller, og disse vokser ut av hverandre på en kaleidoskopisk måte. Intensiteten i bildestrømmen følger intensiteten i musikken, og underbygger sangens energi på en nesten overveldende måte. Bildene som stadig erstatter hverandre skaper en optisk illusjon, mens mange detaljer og lyseffekter gjør videoen vanskelig å følge, og nesten hypnotisk fascinerende. Også denne musikkvideoen er svært original, den underbygger bandets farger, tre-tallet, og anatomi (marsjerende skjelettsoldater), men fanger først og fremst energien i låta og the White Stripes' fremføring på en unik måte.

Konsertfilmen "Under Blackpool Lights" preges av bandets estetiske sans på en helt annen måte: Opptakene er filmet med Super 8mm kameraer – det vil si en kameratype og filmtype som ble lansert for hjemmevideomarkedet i 1965. Formatet var veldig populært på 1960- og 1970-tallet og har en veldig karakteristisk kvalitet, som i dag ofte brukes som en spesialeffekt i film- og reklamebransjen (*Super 8mm film*, Wikipedia, 2008). Det kornete, lysfølsomme formatet, med begrenset fargepallett og gulstikk, filmet av håndholdte kameraer med dårlig optikk, gir DVD-utgivelsen et lo-fi skjær av amatørisme og utdatert teknologi, for ikke å snakke om nostalgi. Konserten ser ut som den ble filmet for nærmere 50 år siden.

#### **4.2.4 Trommene og rytmen**

Meg Whites trommestil er svært sparsom. På de senere albumene finnes det enkelte låter med synkoperte rytmer, og polyrytmikk. Men regelen er konvensjonell gjennomføring av 4/4 taktart, med markering av alle 4-delene, enten som backbeat – men også påfallende ofte som jevn puls. Dette høres for eksempel i "The Hardest Button to Button" (2003) hvor hun i versene begrenser seg til å markere pulsen med basstromme, eller forsterke den med en gulvtom. Meg underdeler nesten aldri pulsen, hvilket kanskje henger sammen med at de fleste beatmønstrene er helt uten hihat. På noen låter, som "Blue Orchid" (2005) markeres pulsen på hihat solo, som variasjon fra den ensomme basstrommepulsen i versene. I "Little Room" (2001) dobles basstrommepulsen av hihat med tamburin gjennom hele låta – og det er også det eneste som skjer: Trommene fungerer som en (ustø) metronom, under Jacks vokale levering. I "Hotel Yorba" hører vi at Meg bruker gulvtom i stedet for skarptromme til å markere backbeaten i første vers. Dette er også vanlig:

Lyden går mer i ett med basstromma, og dermed blir backbeaten mindre dominant, kun en svak betoning i en ellers jevn puls. Jack White kaller stilen minimalistisk og barnlig uskyldig. Kritikerne kaller den simpel og amatørmessig (med negativt fortegn).

Som Walser (1993a: 49) skriver, er enkle, statiske grunnrytmer stiltypisk for heavy metal (hardrock) – og han mener at dette har sammenheng med ”a dialectic of freedom and control” som til dels definerer sjangeren. Rytmiikk i heavy metal forholder seg mer til en puls enn til taktart og taktfølelse, mener Walser. Dette er spesielt tydelig hos the White Stripes, hvor det ofte er harmonikk, gitar- og vokalfraser som avslører taktart og taktinndeling, fremfor trommene. Betoning, synkoper, og mikrorytmikk fra gitar og vokal blir desto tydeligere og mer signifikante når de spilles mot en solid, metronomisk puls. Meg holder takten, Jack må skape grooven. Den flate pulsen (og fraværet av andre musikere), gir Jack stor frihet i sin solistiske gitarstil – også til å bygge fraser som ikke lar seg fange i en låst taktfølelse (dette er aller tydeligst live), eller til å vri metrikken og leke med taktartsfølelsen.

I ”Astro” (1999) finner vi et typisk eksempel på dette. Et enkelt powerchord-riff repeteres gjennom hele låta. Grunntrinnsakkorden (I) ligger på første og tredje taktslag, mens III-akkorden markerer andre og fjerde slag (backbeat).



Akkordvekslingen mellom I og III går som en klokke i to minutter, og så senkes tempoet, trommebeaten stopper, og Jack spiller det som først høres ut som nok en repetisjon av riffet.<sup>55</sup>



Siden akkordenes plassering har blitt grundig etablert forhold til taktinndelingen, føles det som om tung og lett taktdel bytter plass når Jack endrer rekkefølgen på akkordene midt i den vanlige progresjonen. Resultatet er en forvirrende følelse av veksling mellom backbeat og downbeat. Fraværet av trommesettet i begynnelsen av denne delen gjør effekten sterkere, for alt vi rytmisk har å forholde oss til er Jacks gitarpuls. Den synkoperte eneren i takt to tilslører taktinndelingen ytterligere. Lytteren som ”digger” eller danser til denne delen vil veldig lett miste taktfølelsen og komme ut av grooven. Jack holder på dette abrupte riffet ut resten av låta, men Meg slår følge for de siste tre rundene. Etter 8 takter med metrisk forvirring, gir trommesettet oss beaten og taktfølelsen tilbake. Riffet er uforandret, men med ett gir det mer mening: Trommegrooven

<sup>55</sup> Låter med temposkifter, gjerne med akselererende eller retarderende overgangspartier, finnes på alle albumene til the White Stripes. Slike effekter improviseres enda oftere live. Jack kan ta nesten hvilken som helst låt opp og ned i tempo. Meg følger.

sørger for den metriske forankringen, og ”forklarer” dermed det tilsynelatende ulogiske riffet.

Et mer komplekst eksempel finner vi i ”Little Bird” (2000). Her holder Meg en vanlig, enkel backbeatfigur, men taktinndelingen tilsløres når Jack stabler om på låtens grunnriff i en gitarsolo. Eksempelet nedenfor viser totalt ti takter fra ca 0:32 i innspillingen. Utdraget er transkribert i a-eolisk (men gitaren er stemt lavt og innspillingen klinger derfor nærmere ass).<sup>56</sup>



Låta har et hovedriff som består av tre motiver. Dette riffet repeteres i sangversene, og avsluttes med et ”omkvad”, et riff som også fungerer som et signal på at nye vers begynner. Dette signalriffet inkluderer også motiv 3 fra hovedriffet, og fungerer derfor som en naturlig start på en ny runde med hovedriffet. I takt 1-3 ovenfor kommer taktarten, taktinndelingen, og underdelingen (i fire grupper 16-deler) klart og tydelig fram av gitarspillet. På dette stedet i sangen, spilles hovedriffet bare en gang, før Jack begynner å variere tonematerialet til en egen solo. Basisen for denne er motiv 2 (slidefigur) og spranget opp til motiv 3. I takt 3 ser vi motiv 2 bli gjentatt på fjerde taktslag, og i takt fire og fem nedenfor, fortsetter Jack å repetere motivet, som fortløpende 16-deler. Den første av de tre tonene (c) er betont, og figuren skaper dermed en ny underdeling av takten i tre og tre 16-deler (polyrytmikk):



Begge taktene avsluttes med en 8-del, som skaper en naturlig fraseavslutning og tydeliggjør eneren i neste takt. Derfor beholdes taktfølelsen, på tross av polyrytmikken. Vi legger også merke til spranget til tonen d (som illuderer bevegelsen mellom motiv 2 og 3), og at denne er betont hver gang den kommer: på fjerde slag i takt 5 og som synkope til andre slag i takt 4 og 5. Den forsterker altså backbeaten. I takt 6 og 7 nedenfor skjer ”takttoppløsningen”. Her bryter Jack mønsteret han etablerte i takt 4 og 5. Begge taktene slutter fortsatt på en 8-del, men motiv 2 gjentas ikke fra eneren i takt 5, for spranget til den betonte d-en markerer nå eneren (i takt 7) – og treeren (etterslag i takt 6, synkope i takt 7). Dette snur betoningen av taktslagene, mens den skjeve underdelingen fortsetter, og i tillegg forskyves av d-ens 8-del på nye plasseringer.



<sup>56</sup> Gitaren i ”Little Bird” spilles med slide, men melodien kan transkriberes nokså nøyaktig til faste tonehøyder. Spillestilen gjør at det både er mange blåtoner, glidetoner, og mikrorytmikk i dette utdraget. Disse vises ikke i min notasjon, som er forenklet med tanke på å tydeliggjøre eksemplet på taktforskyvning. Tempoet øker fra ca 78 til 84 bpm i løpet av disse ti taktene.



Frasen som Jack spiller her, strekker seg egentlig fra begynnelsen av takt 6 og helt til takt 8, og dermed blir det enda vanskeligere å orientere seg. Etter mønster fra takt 4-5 forledes vi til å finne kortere inndelinger, og jeg har markert inn noen fraseinndelinger som er ”mulig å høre”, men som vi ser krysser også disse hverandre. Takt 7 avsluttes med spranget til tonen d på fjerde taktslag (som minner om avslutningen av takt 5), og markerer dermed backbeaten igjen, før melodien lander i d på første slag i takt 8. Figuren gjentas også her på fjerde slag, og så følger det taktfaste signalriffet i takt 9 og rydder all tvil av veien om hvor både ener og betonte taktdeler befinner seg. Det har ikke vært noen innskutte taktslag, det har bare føltes slik.



Disse eksemplene viser hva Walser mener med en dialektikk av kontroll og frihet. Den enkle trommepulsen er en konstant som gitaren kjemper med og motarbeider, fjerner seg fra og tilslører, for så å returnere til og gjøre effekten av dens rigide hamring enda mer kraftfull. Sanger som uttrykker en form for kontroll som brytes eller mistes, har kommet stadig tettere i bandets produksjon. Dette kan tolkes som økende frustrasjon over det selvpålagte regelverket.

Både i ”Astro”, ”Little Bird”, ”Blue Orchid”, ”Seven Nation Army”, ”Hotel Yorba”, ja, i nesten alle White Stripes-innspillinger, følges den jevne pulsen også opp på en annen, svært karakteristisk måte. Meg bruker sjelden hihat eller cymbaler i versene, men i refrenger, under soloer og riff spiller hun gjerne crashcymbal på alle 4-deler eller 8-deler. Dette gir en voldsom lyd, som også bidrar til å minimere betoningsforskjellene i pulsen. I de fleste rockeband brukes crashcymbalene med omhu: De forsterker viktige hendelser i musikkens form (begynnelsen og slutten av refrenget), viktige steder i teksten/melodien, eller rytmiske hendelser; synkoper, rytmefigurer eller oppbygninger. Hva skjer når disse kraftutbruddene i stedet kommer på rekke og rad? I refrengene bruker Meg crashcymbalen som andre trommeslagere bruker hihat. I motsetning til hihat, ringer crashen veldig lenge: Lyden bruker litt tid på å sette seg, den vokser i det frekvensene samler seg, før den blir svakere. Når man lytter til refrenget på en låt som ”Hotel Yorba” (2001), rekker ikke lyden engang å sette seg før det neste slaget kommer. Effekten oppleves svært hektisk og overveldende, som en serie eksplosjoner som underbygger kraften og frustrasjonen i Jack Whites gitarlyd og vokalens hysteriske, emosjonelle utbrudd. I eksperimentelle ”The Nurse” (2005) er selve lyden av Megs trommeeksplosjoner ”samplet” og utløses helt i utakt med låten for øvrig, som nok et uttrykk for frustrasjon og brudd på kontroll. Megs trommestil er kanskje enkel og strukturert, men speiler ingen minimalistisk disiplin. For the White Stripes gjelder ikke tilbakeholdenhet, bare maks uttrykk: Ikke noe filter på følelsene.

## 4.2.5 Gitaren

“The most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar. Anytime this sound is musically dominant, the song is arguably either metal or hard rock” (Walser, 1993: 41).

Det er ingenting diskré med Jack Whites gitarspill. Den er prominent i lydbildet i de aller fleste av bandets låter, er både skarp og basstung, krass og lo-fi. Jacks favorittinstrument, Airline-gitaren er laget av kunstfiber og er hul inni. Delene, pickuper og strengefester er tilsvarende dårlig. Samlebåndsprødet har en cleanlyd deretter: En flat, ubalansert og ”billig” tone. For å få en interessant lyd ut av en slik gitar, må en gå kraftig til verks, med effekter og forvrengning. Alle el-gitarlydene til Jack er kraftig prosessert. De gamle effektboksene tilfører enda mer sus og billig klang, men skaper også nye vibrasjoner: En energisk og unik tone.

Typisk er de grove, basstunge lydene som brukes i powerchordriff (som i ”Blue Orchid” (2005)). Lydinnstillingene kompenserer for den manglende bassgitaren, samtidig som krass distortion fyller det høyere lydspekteret. På låtene med slidegitar (f.eks. ”Catch Hell Blues” (2007)), brukes som regel en mindre krass crunch-lyd. Den mest typiske sololyden finner vi i den andre enden av spekteret, med en tynn, ren og diskantskarp tone. Flageoletter og feedback gjør soloene ofte enda mer skrikende. ”Jumble, Jumble” (2000) er et godt eksempel på en låt hvor Jack stadig veksler mellom en grom rifflyd, og en ”irriterende” skarp sololyd. Spillestilen i soloene varierer også sterkt, men karakteristisk er de rotete og hakkete soloene som står i amatørmessig kontrast til de proffe, svingende riffene. Sammen med en hektisk og aggressiv spillestil skapes en følelse av frustrasjon i mange av soloene (f.eks. ”Icky Thump (2007)).

Jack's riff blir stadig sammenlignet med Led Zeppelins Jimmy Page. Det mest interessante er likevel forskjellene: For det første er Jack's riff raskere, og har et mer punkpreg. For det andre gikk Page som regel i tospann med trommebeaten, for å skape bandets tilsynelatende uendelige, transeaktige grooves. Jack varierer i stedet riffene til den grad at kritikerne hevder at han ikke klarer å holde en jevn groove. Jeg vil heller påstå at Jack som eneste ”tonegivende” musiker i the White Stripes har en frihet han vet å benytte seg av. Han jobber stadig med å ”forstyrre” grunnpulsen og lager ofte mange variasjoner av et grunnriff i en låt (”Ball and Biscuit” (2003) er spesielt godt eksempel på en lang rekke større og mindre variasjoner). Bandet har gjort variasjonsmuligheten til en viktig del av sitt live-show. Samtlige 26 spor på *Under Blackpool Lights* (2004) inneholder varianter av riff og fill-ins som ikke er å høre på CD-innspillingene. Det er vanlig for band å øve inn egne liveversjoner av studiolåtene sine. Det gjør også the White Stripes, men de fleste variasjonene i konsertrepertoaret tas på sparket. Jack improviserer og leker seg, og spiller mye ”feil” – til den grad at konsertene tidvis minner like mye om en øvingsjam. I dette inngår også svært variert gitarbruk. Foruten flere effektbokser, bruker Jack mange ulike voicinger og spilleteknikker, og utforsker instrumentet foran publikum.

”Girl, you have no faith in medicine” (2003) gir et godt eksempel på hvordan Jack kan forme en gitarsolo ved å blande flere stilgrep. Låta bygger på 24-takters blues, en ren taktfordobling av en standard 12-takters blues. Fra ca 1:31 begynner et vers hvor Jack spiller solo. Arrangementet veksler mellom riffgitar med trommegroove, og sologitar med kun hihatpuls. Call and response-mønsteret i skjemaet er her tydelig. Gitaren erstatter menneskestemmen og ”synger” i takt 1, mens bandet svarer i takt 2 (etter 12-takterskjema). Jack lever fire slike solofraser, som etter skjemaet kommer i takt 1, 3, 5, og 7, som tilsvarer henholdsvis trinnakkordene I, I, IV, og I.<sup>57</sup>

Den første solofrasen er erketyrisk blues: Etter en lang, forventningsskapende vibratotone raser Jack gjennom en full pentaton e-mollskala spilt som et fallende løp over to oktaver og en liten ters. En pitchbend fra den rene kvarten til tritonus bekrefter den ”blå” tonaliteten:



Den neste frasen (fra 1:38) er en variant av den første. Den spiller på forventningsbrudd, ved å utvide pitchbenden på andre slag i takt 2, fra én til to 4-dels varighet, før de presise 16-delene ruller i gang igjen som en start på det følgende riffgroovet. Her går den seige pitchbenden fra ren kvart til tritonus og ned igjen, og understreker bluesfølelsen enda tydeligere:



I tredje frase skifter harmonikken fra I til IV, og melodi og rytmikk endres grunnleggende. Også her starter soloen på backbeat etter pause på eneren, men det pentatone løpet forlates til fordel for en serie av rytmefigurer sentrert rundt én eneste tone: a (kvarten i I, grunntonen i IV). Rytmen minner mer om en barneregule enn en melodifrase hørende hjemme i blues eller rock. Den følelsen styrkes av pitchbenden opp til de markerte tonene i takt 2, som gir repetisjonen av den éne tonen et ertende, gnålende preg (tilsvarende soloer og fill-ins finnes i ”Hello Operator” (2000) og ”Jumble, Jumble” (2000)). Etter de to første frasene med bluesklisjeer, kommer altså tredje frase som et overraskende, morsomt og nesten barnslig enkelt brudd:



Den siste solofrasen (fra 1:51, ikke transkribert) er igjen helt annerledes enn de foregående: Den starter med en powerchord som bendes nedover, for så å oppløses av krampaktig tonehakking i økende rubato, med kromatiske fall og skrikende flageoletter. I dette tempoet er det svært vanskelig å lage kontrollerte flageoletter. Ukontrollerte flageoletter oppstår gjerne tilfeldig som

<sup>57</sup> Jeg har transkribert låta som 24-takters blues. Solofrasene vises dermed over to takter. Tempoet i soloverset er ca 152 bpm.

en slurvete bieffekt av raskt fingerspill, men kan også fremprovoseres. I Jacks solo hører vi hvorfor: De korte, høyfrekvente hylene gir soloen en ønsket villskap, og bidrar til den ubalanserte helheten i frasen: Det høres ut som Jack frustrert prøver å spille noe som han ikke får til. Etter de tre andre svært nøyaktige og velspilte frasene, faller hele strukturen her sammen og soloen kommer til en stans, i det riffgroovet overtar permanent og gjenoppretter kontrollen.

De fire frasene representerer tre ulike ideer og sinnstemninger. Først tradisjonell blues – en forventet solo i en klassisk blueskjemalåt, men også presist og følsomt spilt. Så følger et overraskende, rytmisk innfall som speiler både ideen om enkelhet og barnlighet, og som bryter med konvensjonene som er knyttet til blueskjemaet og som bekreftes i låten for øvrig. Til sist kommer en helt annen type brudd, hvor Jack mister kontrollen, i en spasme av frustrert amatørisme og garasje-estetikk. I løpet av 20 sekunder, et halvt blueskjema hvor han bare spiller solo i halvparten av taktene, rekker Jack å inkludere flere uavhengige kjennetegn og signalisere flere ulike referanser for sin musikk. At disse blandes uanstrengt og tilsynelatende impulsivt, viser hvor sammenvevde og internaliserte disse ideene er hos Jack.

#### 4.2.6 Vokalen

“I love that guy’s voice. It sounds like he’s just hit puberty” (David Lee Roth om Jack White i Porter, 2004: 79).

Selv om vokalen i mange White Stripes-låter er kraftig effektprosessert (som med overstyring i ”Stop Breaking Down” (1999) eller wahwah-chorus i ”Red Rain” (2005)), gjør Jack det meste av forvrengingen selv. Den hysteriske skrikevokalen som kjennetegner de harde rockelåtene, får en naturlig distortion fra rent volumtrykk. Jack presser stemmen til å sprekke, og i flere låter høres det virkelig ut som om han er midt i ”stemmeskiftet”. Jack utnytter denne ”stygge” stemmen til sin fordel. I puberteten oppstår denne stemmefeilen hos gutter samtidig som resten av kroppen føles feil: Man er verken gutt eller mann. Slik kroppsliggjør Jacks vokal også frustrasjonen over å være fanget i den voksne verden, når han lengter tilbake til barndommens uskyldige enkelhet. Vokalen er ekstra sprekkende og skrikende (mindre kontrollert?) live.

Jacks vokalstil er også svært teatralisk. Det innebærer overtydelighet, overdrevne emosjonelle svingninger, og en intens tilstedeværelse. Det gjør ham til en ekspressjonistisk sanger i Toynbees terminologi. Men Jack har også stemmen på utstilling som en refleksiv sanger: Han synger som om han lager stemmer til en tegnefilm. Både på plate og live går det an å skille mellom en rekke tydelige ”karakterer”, blant annet (1) sprekkende skrikestemme, (2) raspete, hes rockestemme, (3) innsmigrende, uskyldig ”barnestemme”, (4) rullende horrorstemme, (5) gebrokken (latinamerikansk?) stemme, (6) kraftig nasalstemme, og (7) gråtkvalt / nervøs skjelve-stemme. Hvilken stemme som er Jack Whites ”naturlige” syngestemme, er umulig å si. Kanskje er det en av disse, kanskje ingen. Live har han en tendens

til å bytte enda oftere mellom stemmene (fra frase til frase), og overdrive dem ytterligere. Live synger Jack også flere sanger a cappella. Dette er som regel tradisjonell blues, etter inspirasjon fra Son House (på konsertfilmen *Under Blackpool Lights* gjøres "Take A Whiff On Me" og "Grinnin' In Your Face" på denne måten). Meg synger også lead på noen få låter, "In the Cold, Cold Night" (2003) og "Passive Manipulation" (2005). På *Icky Thump* (2007) prater hun i flere lengre sekvenser. Meg er definitivt mye flinkere til å spille trommer enn til å synge. Men hun synger med "stemmen hun har" og det er nok akkurat poenget for Jack White. Det er kanskje ikke tilfeldig at hun ble "oppdaget" som sanger fra og med *Elephant* (2003). Megs enkle vokal tilfører det profesjonaliserte White Stripes-produkter en ny type amatørisme og naiv uskyld.

#### 4.2.7 Låtstruktur og harmonikk

Det er to ting som er både uvanlig og karakteristisk med formstrukturen i the White Stripes' låter. Det første er at et flertall av låtene ikke har refreng, og det andre er hvor umerkelig dette er. På dette området skiller bandets låter seg fra det aller meste av populærmusikk, i hvert fall den som inngår i mainstreamen. The White Stripes er usedvanlig vers-sentrert. Dette skyldes antagelig innflytelsen fra blues, hvor det faste skjemaet som regel repeteres i stadig nye sangvers og solovers. Dette er også slik Jack lager sine blues-låter. Men også i mange låter som ikke er blues finner vi repeterende vers som ikke skifter til et refreng eller en bro, (f.eks. "Fell In Love With a Girl" (2001) eller "Rag and Bone" (2007)). Som nevnt i kapittel 2 bruker Jack også den typiske Tin Pan Alley formen AABA. Den kan beskrive strukturen til et 32-takters vers (som i "I'm Lonely (but I ain't that lonely yet)" (2005)), eller som vi oftest ser hos the White Stripes; strukturen på hele låta. Hele 15 albumlåter følger en AABA-form, og ytterligere flere følger et ABAB-mønster. I disse formene kan A-delen følge et bluesskjema og B-delen utgjøre en kontrast (som i "We're Going to Be Friends" (2001)), eller A kan være et vers og B et mindre kontrasterende vers eller en bro (som i "I'm Finding It Harder to Be a Gentleman" (2001)).

Høydepunktene i the White Stripes' låter kommer svært ofte i form av et vanlig vers, som er arrangert rundt et gitarriff som om det var et sangrefreng. På disse stedene bruker Jack den største lyden han får til, og Megs trommeeksplosjoner på pulsen når sitt klimaks. Slike riffrefreng finner vi blant annet i "Hello Operator" (2000) og "Seven Nation Army" (2003). Bluesvers og AABA-vers går også igjen i de låtene som faktisk har et mer typisk sangrefreng, som "Effect and Cause" (2007) (versene er 16-takters blues) og "You Don't Know What Love Is" (2007) (både vers og refreng følger 32-takters AABA-form). At slike låter er i mindretall viser at Jack White også som låtskriver er mer komfortabel med gamle former. Låtstrukturene til the White Stripes er formet av den sentrale rollen til Jacks gitar, og speiler influensene fra blues og Tin Pan Alley i større grad enn det speiler dagens mainstream populærmusikk.

De aller fleste White Stripes-låter begrenser seg harmonisk til trinnakkordene som hører hjemme i grunntonearten. Et mindretall låter har utsving til andre tonearter, og svært få modulerer. Siden en base av låtene til the White Stripes er blues eller blueslignende, er hovedtreklangene I, IV og V hyppig brukt, og alene i mange låter. De resterende låtene domineres fullstendig av trinnakkordene som tilsvarende den pentatone mollskalaen: I, bIII, IV, V, bVII. En populær progresjon er I – bVII – bIII – IV ("Dirty Leaves and the Dirty Ground" (2001), "Fell In Love With A Girl" (2001)) og varianten I – bIII – bVII – IV ("This Protector" (2001), "The Air Near My Fingers" (2003)). Dette stemmer godt overens med at Walser (1993: 46) mener at harmonikken i det meste heavy metal er eolisk eller dorisk. Siden II og VI svært sjelden inngår i låtene til the White Stripes, kan det imidlertid være vanskelig å avgjøre modaliteten nøyaktig. Syvtone-riffet i "Seven Nation Army" (2003) markerer imidlertid både molltersen, bVII og bVI, og er derfor klart eolisk. En del låter har også durters, men beholder det lave syvendetrinnet. Det indikerer miksolysdisk, som etter den pentatone skalaen er den mest populære improvisasjonsskalaen i blues. Blues og bVII er altså fellesnevneren her, og det reflekteres av akkordens svært hyppige opptreden i Jacks gitarriff. Flere låter, fra den første bandet lagde, "Screwdriver" (1999) til tittellåten på deres nyeste album, "Icky Thump" (2007) er sågar basert på enkel veksling mellom I og bVII.

I en låt som "You've Got Her In Your Pocket" (2003) kan det imidlertid høres ut som credoet om "tre akkorder og sannheten" er lagt til side. Den rolige låten, med mykt, akustisk fingerspill og innsmigrende sang, har en ubesværet flyt, men er en av bandets mest harmonisk kompliserte låter. Mest av alt låter det som sofistisert Tin Pan Alley-pop. Verset kan lett deles inn i tre deler. A-delen (fra 0:00) er D-miksolysdisk, med en dominantisk fraseavslutning som skaper en mer spennende melodilinje og understreker det tonale sentrumet når frasen repeteres. Etter to slike fraser med sang, bytter Jack direkte fra A-dur (dominanten) til a-moll. I B-delen (0:36) brukes den samme skalaen som i A-delen (D-miksolysdisk), men vekslingen mellom a-moll, D-dur og G-dur skaper en II-V-I følelse som gjør G til nytt sentrum (D-miksolysdisk og G-dur er identiske skalaer). C-delen (0:56) begynner med en veksling mellom C-dur og G-dur, som oppleves som en IV-I forbindelse. G-dur-tonaliteten beholdes helt til syvendetrinnet lanseres for første gang i denne delen med spenningsakkorden F-dur, en bVII som reformulerer G-tonaliteten fra dur til miksolysdisk. F følges imidlertid raskt av en ny spenningsakkord, A-dur på II, som inneholder tritonus til G, men også fungerer som dominantens dominant, og trekker progresjonen i retning D-dur, hvor melodifrasen lander, og hele verset begynner fra start igjen.

Alle tre delene har en tvetydig tonalitet, Jack leker seg med høyt og lavt syvendetrinn, og vipper mellom dur (jonisk) og miksolysdisk. Harmonikken er kanskje komplisert i teorien, men Jack har på en elegant måte utnyttet den til å lage en låt som oppleves både enkel og interessant.

## 4.3 Oppsummering av kapittelet

---

Frem til 2001 var alt the White Stripes trengte en gitar, trommer og vokal. Fra 2003 ble bass en distinkt ingrediens, i 2005 tok piano, orgel og marimba over lydbildet, og i 2007 bruker bandet synthesizer like gjerne som sekkepipe. Side om side med denne utviklingen har bandet også tatt i bruk nye former for studioteknologi, og utvidet variasjonen i harmonikk, og tilfanget av komposisjonsteknikker. Også i dette kapittelet har vi sett at bandet som definerte seg selv med minimalisme og restriksjoner (som var ment å ivareta dets nostalgiske musikkens syn og ideologiske pretensjoner) har stadig blitt mer liberalt og utvidet sitt kunstneriske rammeverk. I tempo med den gradvise innføringen av nye elementer, har prosjektet blitt reformulert, hvilket Jack har følt nødvendig å rettferdiggjøre offentlig. Prinsippene sitter altså dypt, og speiles i selve musikken fra foretrukne formstrukturer, til Megs trommestil og til detaljutførelsen i Jacks gitarspill.

Bruddene med restriksjonene kan forklares med flere mulige scenarier: (1) De har skjedd i ren frustrasjon over de begrensede uttrykksmulighetene. (2) De har skjedd som en reaksjon på at the White Stripes "anti-kommersiell" musikk har blitt en kommersiell vare, Eller (3) det er bare et ledd i en utvikling hvor Jack utforsker stadig nye fasetter av fenomenet autentisitet og tøyer strikken for hva fans kan gå med på. Kanskje er en kombinasjon av disse faktorene den mest sannsynlige forklaringen. En dialektikk mellom kontroll og frihet, som kjennetegner mye heavy metal, har som en effekt av bandets utvikling blitt stadig mer fremtredende i musikken.<sup>58</sup> Friksjon og brudd er sentrale elementer i bandets prosjekt.

På tross av endringene låter the White Stripes fortsatt lo-fi. Denne estetikken bygger på auditiv nostalgi og et reaksjonært forhold til teknologi. "We have to go back" sier Jack. Lo-fiens referensielle kraft og bevisste brudd med mainstreamens lydbilder gir the White Stripes 3. person modernistisk autentisitet. At bandet fortsetter å være tro mot lo-fiens idealer og tradisjoner, fremfor å bruke den som en ren effekt (og har i kraft av suksessen blitt en av lo-fiens fremste ambassadører) gir også 3. person romantisk autentisitet.

Dedikasjonen som bandet viste ved detaljadministrering av sine prinsipper ga bandet 1. person modernistisk autentisitet. Denne integriteten ble i noen grad bekreftet av brudd med de samme prinsippene, på et tidspunkt da "regelverket" i økende grad virket som et salgstriks.

Bandets liveopptreden skaper også 1. person autentisitet på flere måter. Fra scenen tar the White Stripes oss med inn på øvingsrommet til en energisk jam, hvor fraværet av settlister, spontane skifter mellom låter, improviserte temposkifter, riffvariasjoner, og soloer, og ikke minst mye feilspill og bilyder, skaper inntrykket av en uformell, spontan, og ureservert

---

<sup>58</sup> Dialektikken gir også resonans i Jacks låter om "dameproblemer" (jfr. kapittel 2), hvor han enten blir kontrollert, tar kontrollen, eller mister den.

musiseringsform: Livefunksjonen som autentisitetsprøve blir usedvanlig tydelig på bandets konserter, som gir inntrykk av å reprodusere situasjonen hvor musikken opprinnelig ble til. Dette er en sterk søknad om 1. person romantisk autentisitet. Tilsvarende modernistisk autentisitet representeres av Jacks sangstil og spillestil. Den til dels ekstremt ekspresjonistiske vokale leveringen uttrykker spontan og ureservert formidling (selv om den balanseres av en refleksiv, identitetsløs kommunikasjonsform). I tillegg kan den kontinuerlige variasjonen i gitarspillet sees på som en trang til å overbevise som kreativt skapende.

Amatørelementene i musikken kan sies å være et uttrykk for folkelighet. Estetikken øker avstanden mellom artisten og den profesjonelle musikkbransjen, og minsker avstanden mellom artisten og publikum: Amatøren fremstår som ”en av folket” og får dermed en representerende funksjon som tilsvarer 2. person romantisk autentisitet.

Amatør-argumentet blir likevel bare en halvsannhet, for selv om Jack inkorporerer amatørisme i uttrykket, så er han langt fra noen amatør. Som gitarist er han teknisk dyktig, hardtarbeidende og fantasifull – med et unikt uttrykk, som overbevisende fusjonerer både musikalske og ideologiske inspirasjonskilder. Tillegg komponerer han gode, velstrukturerte låter, med fengende riff og inspirerte soloer.

Det mest autentiske innslaget av amatørisme i the White Stripes står Meg for. Utskjelt eller ikke, Meg er den mest kjente og profilerte kvinnelige trommeslager i dag – og muligens noensinne. Hun har kraft i slaget, men spillet lider litt av mangel på teknisk overskudd. Heller ikke Ringo Starr eller Keith Moon – to av rockehistoriens mest innflytelsesrike trommeslagere, ble regnet for spesielt teknisk dyktige. Men de hadde den samme kvaliteten som Meg White har: Evnen til å vurdere nøyaktig hva bandet hennes trenger, og når.

The White Stripes’ autentiske profil på områdene behandlet i dette kapittelet, kan vises i profilskjemaet på følgende måte:

Romantisk			
Modernistisk			
	1. person	2. person	3. person

Neste kapittel, 5 Musikkritikk, fører oss tilbake dit hvor denne oppgaven startet: Til den norske White Stripes-debatten i 2003. Jeg vil undersøke debatten i lys av de øvrige funnene jeg har gjort i denne oppgaven. Før jeg tar for meg de konkrete innleggene, vil jeg gi en kort presentasjon av hvordan forskningen ser på musikkritikkens rolle i rockediskursen, og kritikernes forhold til de sentrale problemene som har blitt drøftet så langt i oppgaven.





# Musikkritikk

---

# 5.1 Rockejournalistikk

---

## 5.1.1 Pressehåndtering

“When all of a sudden the whole media circus broke loose, we got really scared and were shocked. [...] We didn't know how to handle it and what to say, so we decided not to give any interviews. Then we realized that no matter if we'd give interviews or not, the papers and magazines would still write about us because we were simply too popular and they wanted us in their magazines” (Jack White i Porter, 2004: 101).

På tross av skepsisen til medias hensikter, som blant annet kom til uttrykk på coveret til *White Blood Cells*, kan ikke the White Stripes sies å ha et anstrengt forhold til pressen. Tvert om har Jack White utnyttet medias interesse til å informere rockepublikummet om de mangslungne aspektene ved bandets prosjekt og å “opplyse” dem med sin autentisitetetsretorikk. Det er lett å få inntrykket av at rockejournalistene anser Jack som en kunnskapsrik autoritet, når intervjuene ofte fungerer som et åpent talerør for hans selvbevisste filosoferinger. Dessuten har the White Stripes gjennom hele karrieren (med unntak av noen trivielle sensasjonsoppslag og ”skandaler”) vært gjenstand for gjennomgående positiv omtale, både i form av bred redaksjonell dekning og i form av anmeldelser av bandets plateutgivelser og konserter. Statistikken som Metacritic ([www.metacritic.com](http://www.metacritic.com)) tilbyr, viser hvor godt albumene har blitt tatt i mot:<sup>59</sup> På en skala fra 0 til 100 troner *Elephant* (2003) øverst med 92 poeng, *White Blood Cells* (2001) har 86 poeng, *Get Behind Me Satan* (2005) har 81 poeng, og *Icky Thump* (2007) har 80 (*The White Stripes* og *De Stijl* er ikke registrert). Metacritic betegner poengsummer fra 81 og oppover som ”universal acclaim” (universalt bifall), så dette er gjeve tall. Like fullt tok Jack sine forhåndsregler da *Elephant* ble utgitt. Promokopiene som ble sendt ut til media for vurdering, var utelukkende trykt vinyl. Jack ville ikke at journalister uten egen LP-spiller skulle få anmelde albumet:

“If a journalist or a critic doesn't own a record player, I don't really trust them. They're obviously not looking back, they don't know enough about music history” (Jack White i Dwyer, 2003).

Utsagnet speiler mye av tematikken vi allerede har vært igjennom: Fra nostalgi og musikkhistorisk dedikasjon, via en frykt for teknologi til lo-fi estetikk, til ønsket om å kontrollere ikke bare musikken, men også hvem som skal høre på den. Jack virker å ha stor innsikt i prosessene i rockediskursen, og forstår at musikkritikere har stor innflytelse. De kan ikke bare påvirke platesalget, de er sentrale meningsledere i diskursen hvor autentisitet formes.

## 5.1.2 Utvikling av rockekritikken

Rockejournalistikk og rockekritikk har hatt en nøkkelrolle i utviklingen av rock, ved å produsere og distribuere betydninger, tolkninger og evalueringer av musikken (Laing, 2006: 339). Frith

---

<sup>59</sup> Metacritic samler inn profesjonell kritikk fra ledende nasjonale publikasjoner i USA og Storbritannia, konverterer deres vurderingskarakterer til en skala fra 0 til 100, og regner ut gjennomsnittet. Fra år 2000 har ca 3.500 anmeldelser blitt lagt til databasen. Av disse har kun 14 album fått bedre enn 90 poeng. Av disse 14 har Jack White produsert to: White Stripes' *Elephant* og Loretta Lynns *Van Lear Rose* (2004) (97 poeng).

(1981: 165) mener at leserne sørger for at kritikernes meninger og idegrunnlag settes i sirkulasjon i musikkmiljøene og dermed former diskursen rundt rock.<sup>60</sup>

Som det har blitt nevnt flere steder i denne oppgaven, utviklet rockeideologien seg side om side med den amerikanske og britiske rockejournalistikken på 1960-tallet. Inspirasjonen kom fra en rekke kilder, ikke minst jazzjournalistikken som fra 1930-tallet ikke bare skrev om musikken i et historisk og musikkanalytisk perspektiv, men i motsetning til kunstkritikken også inkluderte kulturpolitikk og sosiale anliggender. Ønsket om å gjøre det samme med den nye musikken som kom kjølvannet av rock'n'roll vokste ut av følelsen av at denne var spesiell:

“The discursive construction of rock within rock criticism seems to have started with a strong sense that rock *mattered* in a way that surpassed pure entertainment, breeding an equally strong need to understand and explain to others why this was so” (Lindberg m.fl. 2005: 51).

Denne entusiasmen ser ut til å ha motivert skriveriene i bladene som dukket opp i USA på midten av 1960-tallet, som *Crawdaddy!*, *Mojo Navigator*, og *Rolling Stone*, og det økende fokuset på rock i britiske musikkblader som *Melody Maker* og *New Musical Express*. Flere av deres ledende skribenter vurderte rock som et kjerneelement i en pågående kulturell revolusjon, hvor musikken både var et sosialt samlingspunkt for fysisk og psykisk utfoldelse, og uttrykte den kollektive bevisstheten til den nye generasjonen (ibid: 70, 330). Lindberg m.fl. mener at ideer fra denne motkulturen, blandet med influenser fra blant annet jazzkritikk, folk-bevegelsen og academia, ble utviklet til en autentisitetssideologi som rockekritikk-pionerene delte. Felles for deres evalueringer av rock var nemlig forståelsen av musikken som (a) en kroppsmusikk som er autentisk fordi den (b) har røtter i musikken til et undertrykket folk, (c) forankring i samtidige fellesskap, eller (d) er et kunstnerisk uttrykk for individer eller grupper, samtidig som den har (e) et sosialt budskap kommunisert mer gjennom dens kulturelle kontekst enn sangtekstene, og at kjernen i dette budskapet er (f) fusjonen av svart og hvit lavstatus-musikk (ibid: 331).

Som vi ser er flere av de karakteristiske egenskapene ved den tidlige rockekritikken fortsatt sentrale elementer i rockeideologien, førti år senere. Rocken ble av pioner-kritikerne forstått som en ny musikktype med en egen estetikk, formet av opprørere og autonome kunstnere, som skilte seg fra øvrig, kommersiell populærmusikk. Fram til dette tidspunktet hadde populærmusikk i det store og hele blitt regnet som forgjengelig underholdning. De nye kritikerne formidlet rocken i en historisk kontekst med tradisjoner, utviklingslinjer, sentrale personer og verker – og de etablerte seg med dette som smaksdommere med et kvalitetssyn som fungerte som et korrektiv til plateindustriens markedsføring: Den beste populærmusikken, mente rockekritikerne, er ikke nødvendigvis den musikken som blir mest populær (ibid: 338).

---

<sup>60</sup> Den funksjonen som musikkpressen har i blant annet USA og Storbritannia dekkes i Norge i stor grad av dagsavisene. Det som kalles 'rock journalism' går her derfor inn under den bredere betegnelsen 'musikkjournalistikk', eller vanligere – og enda bredere – 'kulturjournalistikk'. Jobben som musikkritiker inngår også i denne arbeidsbeskrivelsen i de fleste norske redaksjoner.

“Broadly speaking, the focus of the new criteria moved from style/image over craftsmanship to questions of authenticity” (Lindberg m.fl. 2005: 338).

Med etableringen av spilleregler, et estetisk og ideologisk grunnsyn basert på autentisitet, initierte rockekritikerne mellom 1967 og 1975 en institusjonalisering av rocken: Det nye musikkynet bidro til legitimeringen av musikken som en form for kunst. Helt fra begynnelsen av denne prosessen var en polarisering mellom romantiske og modernistiske influenser til stede. Under 1970-tallets økende mangfold av rockestiler (glamrock, heavy metal, disko, punk) utviklet denne friksjonen i diskursen seg. I tillegg begynte popmusikken som stilistisk arena å tiltrekke seg musikere med kunstneriske ambisjoner. Motsetningsparet autentisk rock og kommersiell pop ga ikke lenger samme mening. Etter punken kan det påstås at rocken gikk inn i en postmoderne fase, hvor differensiering, rollespill og ironi har blitt viktige ingredienser, og hvor kritikerne (men kanskje ikke rockefansen) i stor grad har akseptert autentisitet som en musikalsk effekt, fremfor en ideologisk essens (Zanes, 1999).

“Contemporary critics know that they are in the middle of the pop process and enjoy the opportunities it offers for play and fantasy. But they know as well that there may be something else beneath the role-playing and the posing. In the 1960s and 1970s this would have been considered a paradox, but now it has become the normal state of affairs” (Lindberg, 2005: 324).

Lindberg m.fl.(2005) påpeker at det tradisjonelle autentisitetssynet i større grad har overlevd i rockekritikken i de nordiske landene hvor polariseringene har ”created a lasting tension” (2005: 338). Dette kan kanskje bidra til å forklare hvorfor norske posørband som Turboneger og Dimmu Borgir først ble slaktet av norske kritikere, men siden ble ”tatt inn i varmen” etter omfattende internasjonal suksess og bifall fra utenlandske kritikere.<sup>61</sup>

Zanes (1999) mener at selv om akademikere og kritikere tar i bruk begreper som postmoderne ironi, innebærer det ikke nødvendigvis at romantiske ideologier er forlatt.

“That irony allows a new modell of authenticity seems obvious. That academic discourses and popular discourses share a language as never before seems obvious enough. However, I maintain that irony has been embraced as little more than surface play in popular music culture, and below it the business of authenticity is carried on with great consistency” (Zanes, 1999: 54).

Jones og Featherly (2002: 31) hevder det samme med bakgrunn i sin forskning: Selv om autentisitet sjelden behandles eksplisitt i musikk anmeldelser, blir den referert til, antydnet, eller forutsatt i nesten all rockekritikk.

Synet på rockekritikerens påvirkningskraft må revurderes i lys av vår tids nye informasjonskanaler. Internett har skapt nye fora hvor meninger og verdier formidles og diskuteres, og synspunktene til den alminnelig musikkinteresserte er like tilgjengelig som den profesjonelle kritikeren. Posisjonen til de tidligere ”smaksvokterne” blir dermed utfordret.

---

<sup>61</sup> ”Puddelrock”-bandet Wig Wam deltok på utskjelte Eurovision Song Contest i 2005 og fikk året etter totalslakt i norske medier for albumet *Wig Wamania* (2006), på grunn av bandets klisjeer, staffasje og ”kunstighet”. Bandet fikk blant annet terningkast to i *VG* og *Dagbladet*, tre i *Aftenposten* og en knepen ”firer” i *Dagsavisen*. Av over 20 norske dagsaviser som anmeldte platen, fikk Wig Wam bare ett terningkast fem, i *Fredriksstad Blad* hvor undertegnede oppgaveforfatter anmeldte albumet. *Wig Wamania* fikk også terningkast fem i begge de norske spesialtidsskriftene for rock og metal, *Monster Magazine* og *Scream Magazine*. I utlandet ble også platen godt mottatt av rockepressen, med toppkarakterer i flere publikasjoner (fra [www.wigwam.no](http://www.wigwam.no)).

### 5.1.3 Rockekritikk som institusjon

Også i forskningen på rockekulturen som diskurs eller produksjonsfelt (i Bourdieus terminologi) understrekes rockekritikkens sentrale rolle. I et kulturelt felt produseres ikke bare gjenstander, men også sjangere, skoler og standarder, og produsentene selv og deres *habitus*.<sup>62</sup> Et felt etableres sakte, og ved å opparbeide spesialisering, vil det kunne framstå som et distinkt (skillende) felt med en viss grad av *autonomi*.<sup>63</sup> Dette innebærer at ulike funksjoner har blitt etablert, blant annet et presteskap ("clergy") som har nok kulturell kapital og autoritet til å sette standarder. Det må også være en bred enighet om hva feltets hoveddiskurs er, og det må være utviklet adgangskriterier til feltet. (Lindberg m.fl., 2005: 31). Rockekulturen regnes av mange forskere for å oppfylle alle disse kriteriene.

"The embryonic rock field has acquired "semiautonomous" status. This means that more or less authorized standards, arbiters of taste, investments (in styles and artists), symbolic gains (recognition as artists or critics), educational institution, attempts at canon formations and the like may be distinguished" (Lindberg m.fl. 2005: 38).

I rockediskursen produseres rockeideologien, og rockekritikerne utgjør institusjonen som kontrollerer og formidler denne til de andre aktørene i feltet. Det skjer blant annet ved å utvikle terminologi og hierarkiske systemer, som sjangere og kanon-formasjoner. Kritikerne får på denne måten makt til å bestemme hva som skal regnes som "kunst". Ettersom humanvitenskapelig tankegang ikke har hatt tradisjon for å anerkjenne og problematisere populærmusikken, har historieskrivingen om sjangeren også blitt dominert av rockekritikere og spesialiserte journalister med mye kulturell kapital (ibid: 344). Ved å kontrollere alt fra historien til terminologien, former kritikerne både det ideologiske og estetiske grunnsynet i feltet. Gjennom denne virksomheten legitimerer rockekritikere ikke bare rock i et større kulturelt felt, de legitimerer også sin egen maktposisjon i rockefeltet og rockediskursen, ved å fremstå som en kunnskapselite.

Lindberg m.fl. (2005) foreslår at musikkkritikken også kan vurderes som et eget produksjonsfelt, innen for det større rockefeltet; ettersom musikkkritikken i seg selv inneholder flere ulike posisjoner og funksjoner, praktiserer en adgangsbegrensning og det finnes et "indre presteskap" i presteskapet. Etter Bourdieus teori (1984) krever alle felt at det er befolket med aktører med en viss *habitus*. For å få adgang til feltet, og for videre å lykkes i det, må aktører rette seg etter bestemte tenke- og handlemåter. Denne innlæringen skjer i høy grad ubevisst. Rockekritikken er et felt hvor det ligger stor makt i å forvalte ulike tradisjoner og musikalske genealogier (slektskapsrekker) og dette legger konkrete føringer for smak og hva som er rett og

---

<sup>62</sup> "Habitus is embodied knowledge – a person's taste, style and way with words. [...] Habitus is embodied socialization, determined by background, present circumstances and future prospects" (Lindberg m.fl. 2005: 30).

<sup>63</sup> Autonomi betyr her at feltet ikke er avhengig av andre, men har utviklet en egen estetikk, egne spilleregler og er selvstyrende (Lindberg m.fl. 2005: 30)

galt å mene. Dette kan innebære at man for å lykkes som rockekritiker, må tilegne seg rockeideologiens spilleregler. Som en følge av dette bidrar man også til å opprettholde denne ideologien. Som vi har sett i denne oppgaven bygger rockeideologien på (og refererer til) en anseelig mengde myter. Å videreføre disse i ord og meninger synes derfor å være en viktig aktivitet i rockekritikkfeltet.

#### 5.1.4 Myter, metaforer og motsetninger

I følge Frith (2002: 236) gjør bakgrunnen og utdannelsen til kunstkritikere at de har mer til felles med kunstnerne, enn de har med publikum/leserne. På den annen side regnes rockekritikeren for å ha flere fellestrekk med publikum/leserne, enn med artistene. Mens kunstkritikere diskuterer verkets estetiske kvaliteter alene, henvender rockekritikeren seg direkte til et spesifikt publikum. Rockekritikerens jobb er å overbevise leserne om et musikkprodukt er bra eller dårlig (Jones og Featherly, 2002) og de bedriver dermed en type forbrukerveiledning, som er avhengig av den troverdigheten kritikere får av å signalisere felles identitet med leserne (Frith, 1981: 176). I stedet for kunstscolering har den typiske rockekritikeren en stor, opparbeidet lyttekompetanse, er belest på musikkhistorie, og har kunnskaper om trender, bransjemekanismer, og lesernes bruk og interesse av musikk. Disse kunnskapene, som skiller kritikere fra flertallet av lesere, ”skjules” av et hverdagslig språk med en muntlig tone.

“This knowhow compensates for their common lack of university education, formal musical training and diplomas from journalism schools. Rock journalists are often self-taught. Being “new”, “media” or “pop” intellectuals, many view academic scholarship with suspicion. [...] At its core lies a ban on musicological terminology, a black hole that breeds metaphoric circumscription” (Lindberg m.fl., 2005: 18, 342).

Den anti-akademiske holdningen kommer tydelig til syne rockekritikernes mest verk-sentrerte musikkanalyser; plateanmeldelsen. Disse tar ofte form som en fortelling (med biografisk informasjon, innspillingsanekdoter, forestilte scenarier som ”høres” i musikken, etc.); beskrivelsene og tolkningene begrenser seg til ofte til sangteksten i kombinasjon med et totalinntrykk av musikken. Klassifisering av musikken gjøres ved raske referanser (“Q høres ut som X blandet med Y og litt Z”) i stedet for å diskutere stiltrekk; referanser med akademisk valør unngås (med mindre de brukes som tegn på en artists ”avantgardisme”); vokabularet er adjektiv-tungt og metaforisk (Lindberg m.fl., 2005: 342).

Kembrew McLeod (2002: 96) har utført en analyse av adjektiver, ord og fraser brukt i de mest kritikerroste, amerikanske plateanmeldelsene i perioden 1971-1998, og organisert dem i semantiske ”dimensjoner”, som *aggressiv intensitet*, *vold*, *råskap*, *enkelhet*, *personlig uttrykk*, *seriøsitet*, *tradisjon*, *autentisitet* og *originalitet*. Disse dimensjonene brukes i positive karakteristikk, mens de negative gjør bruk av dimensjoner som *mykhet*, *søt sentimentalitet*, *glatthet*, *standardisert/uoriginalt* og *kommersialisme*. McLeod knytter dette opp mot en

maskulinitet som også er markant til stede i rockekritikken (som i rockekulturen generelt): Et overveldende flertall av rockeskribenter er hvite menn, noe som også kan sees i sammenheng med Pattisons påstand om at rock ikke appellerer til afroamerikanere, fordi den er en søken mot en mytologisert svart kultur som disse ikke kjenner seg igjen i.

Blant de mest populære metaforene i rockekritikk, er de som gjør sammenligninger mellom musikk og arkitektur eller levende organismer; til menneskelige følelser og til naturen (Lindberg m.fl., 2005: 15). Denne metafortypen ble vanlig på 1800-tallet som en del av begrepsapparatet knyttet til romantikken.

Lindberg m.fl. (2005: 344) viser hvordan kritikere svært ofte benytter seg av myter og mytiske fremstillinger i sine tekster, enten ved direkte anvendelse eller referanse. Dette har både en strukturell og en legitimerende side: Å beskrive en artist i myteform eller å gjøre bruk av klassiske fortellinger ("great narratives"), gir en utprøvd, leservennlig struktur på teksten. I tillegg indikerer valget av en slik struktur, at den aktuelle artisten er av klassisk eller mytisk karakter og med et ditto materiale – til sammen noe som byr på kvalitet. De bevisst utnyttede mytene i rockekritikken inkluderer mange av dem som har blitt omtalt i denne oppgaven, blant andre myter om opphav, myter om blackness, om barnlig uskyld, om naturlig evolusjon, og om det kreative geniet.

Den konseptuelle dualiteten som ligger i motsetningspar som ekte/falsk, vakker/stygg, aktuell/utdatert, viktig/uviktig og andre, preger også mange musikkanmeldelser (ibid: 16). Som vi har sett i tidligere kapitler er dette mektige språklige virkemidler, men de kan også være svært unyanserte og bidra til å opprettholde myter eller fordommer.



## 5.2 Den norske kritikerdebatten

---

### 5.2.1 Kritikk av kritikken

1. april 2003 utkom the White Stripes' fjerde album, *Elephant*. Mottakelsen i pressen var overveldende positiv, både i utlandet i Norge. Albumet ble belønnet med toppkarakter, terningkast seks, i Dagbladet (Hvidsten, 2003), Aftenposten (Hoftun, 2003), Dagsavisen (Steinkjer, 2003), og terningkast fem i VG (Hansen, 2003). Hvorfor bandet fikk slik panegyrisk omtale kan en jo lure på når en leser frilans musikkskribent Ole Martin Ihles motsvar som sto på trykk i Morgenbladet 11. april 2003. I kronikken "Elefanten er naken" skriver Ihle blant annet:

"*Elephant* låter som en orgie i rockeparafraaser, en eneste stor pastisj der melodier, tekstur, rytmikk og harmonikk synes som et håpløst forsøk på å bekrefte at rocken var bedre på 1920-tallet. [...] The White Stripes er musikalsk sett verken geniale eller spesielt interessante. Bandet er rett og slett en garasjeduo bestående av en habil trubadurgitarist og en trommeslager hvis rytmiske avleveringer bærer bud om fraværende rytmefølelse. [...] The White Stripes henter sin styrke i mangelen på ferdigheter. Det tjener for eksempel til trommeslager Meg Whites fordel at spillet hennes låter som et øljefat på vei ned en trapp" (Ihle, 2003a).

I denne kronikken setter Ihle spørsmåltegn ved mange aspekter av pressens omtaler av the White Stripes. Han mener musikkritikernes vurderinger baserer seg på myter og "kulturideologisk arvegods fra romantikken". Forestillinger om at the White Stripes' rock er mer ekte, genuin og autentisk enn annen musikk, fører til at kritikken ikke tar for seg selve musikken, men velter seg i ideologiske metaforer. Begreper om natur, organisme, og instinkter brukes til å forklare musikkens kvaliteter, fremfor realisering av musikalske kunnskaper og ferdigheter. Feilspill, ubalansert lydbilde, støy fra instrumenter, umoden spilleteknikk, og generell amatørmessighet blir ikke vurdert kritisk, men blir forherliget. The White Stripes' rock anses for å være en tidløs, naturlig form for kunst, som er uavhengig av den kapitalistiske kulturindustrien og skiller seg fra dennes kunstige, kommersielle, teknologiavhengige underholdningsprodukter. Slik fremstår The White Stripes i norske medier som formidlere av en uforfalsket, usminket sannhet, som en motsetning til den påstått kalkulerte, staffasjepregete populærmusikken for øvrig, hevder Ihle.

Ihles kritikk var ikke i første rekke rettet mot the White Stripes, men den norske pressens behandling av bandet, med direkte adresse til de fire journalistene som skrev anmeldelsene jeg henviser til ovenfor. I deres anmeldelser av *Elephant* finner vi blant annet konkrete, hverdagslige metaforer som at bandet "hamrer inn spikerfaste refrenger" og at låtene ikke er komponert, men "hamret ut". Naturmetaforene er godt representert. To av anmelderne karakteriserer musikken som "møkkete", en annen at gitarriffene til Jack White er "grønneskitne", og en tredje skriver at bandet spiller "feit og sumpete blues". Vi finner flere referanser til levende organismer, som inkluderer at sangene er "svettedryppende", og fire beskrivelser av nakenhet som et bilde på musikkens enkelhet: "vibrerende, nakne og effektive sanger", "den rå, avkledde bluesrocken med lange amerikanske røtter", "tradisjonelt strippede bluesrock" og "strippet inn til beinet". I tillegg

finnes en evolusjonsreferanse i beskrivelsen av bandet ”som et missing link mellom britisk punk, skitten New York-hardcore og det emosjonelle 2000-tallets duoskapte poprock”. Dessuten er musikken frembrakt ”av nødvendighet og trass” i følge en av anmelderne. Vi finner også en referanse til en sentral mytisk fortelling; Jack synger nemlig ”som om han er blueslegenden Robert Johnson med djevelen i hælene”. En anmelder beskriver et metaforisk scenario fra sin opplevelse av musikken: ”Jack trakterer gitaren med den selvdestruktive kjærlighet en alkoholiker behandler flaska”. Vi blir også informert om at musikken formidler sannhet: Jack White er ”en sanger som høres ut som han mener hvert eneste ord” og lager musikk som ”føles sann i all sin historiske tyngde”. Flere har også tatt med informasjon om innspillingsprosessen. Dagsavisens Mode Steinkjer skriver blant annet at ”platen er innspilt på åtte utrangerte spor i et Londonstudio i en sekvens som varte i to uker. Man spiller ikke inn plater på denne måten lenger, men så lages det da heller ikke plater som er så overbevisende perfekte som *Elephant*”. Steinkjer hevder her en årsakssammenheng mellom den gode kvaliteten på musikken, og den dårlige kvaliteten på teknologien som ble benyttet til å lage den.

Det var disse beskrivelsene Ihle reagerte på. Men hans protest fikk heller ikke stå umotsagt. Kronikken startet en ordkrig mellom musikkjournalistene, og en kulturdebatt som gikk i flere måneder våren 2003. Fremfor å henvise til avisene, eller inkludere artiklene som vedlegg til oppgaven, presenterer og kommenterer jeg nedenfor noen lengre utdrag fra innleggene i debatten. Dette er for å vise hvordan ikke bare posisjonene, men også retorikken i debatten har referanse i autentisitetsproblematikken.

Det første svar på tiltale kom med et innlegg på Morgenbladets debattsider 2. mai 2003 av Eirik Blegeberg, musikkritiker i avisen *Natt&Dag*. I utgangspunktet mener han at Ihle med rette tar opp ”to av problemene i dagsavisenes kaotiske og upresise dekning av musikkutviklingen”, nemlig metaforbruk og ”omfavnelse av rocken som myteskaper” (Blegeberg, 2003). Men Ihles kritiske holdning til the White Stripes deler han ikke:

”Likevel slår det meg som altfor enkelt å angripe White Stripes, den mest omtalte og kritikerroste rockegruppa i 2003, med utgangspunkt i Ihles håpløst foreldete premiss: duoens manglende evne til å traktere instrumentene sine. [...] White Stripes kan altså ikke spille som Steely Dan. De er ikke i nærheten engang. Vel, det var ikke Ramones heller. Eller Chuck Berry, for den saks skyld. Eller tidlig Beatles eller Stones. Eller Velvet Underground. Eller Stooges eller New York Dolls. Eller The Clash i 1977. Eller de fleste viktige amerikanske undergrunnsband på 1980-tallet. Eller Nirvana. Eller hvilke som helst andre musikere hvis musikalitet ikke ligger i teknisk kompliserte uttrykk. Ihle undergaver store deler av de siste femti årenes kanoniserte artister ved å sette teknisk dyktighet som premiss for kvalitet. Som regel hjelper det, men det er ingen nødvendighet «å kunne spille» (hva det nå enn betyr). Rocken har alltid vært et demokratisk og inkluderende fenomen: Alle kan delta i jakten på den perfekte melodi og den perfekte beat. [...] Kanskje på tide å oppdage at punkerne hadde noe å fare med. Enten de kunne spille eller ei” (ibid).

Blegeberg slår her et slag for amatørisme og estetisk enkelhet. Men han bekrefter også langt på vei Ihles påstand om at the White Stripes ikke kan spille, og posisjonerer seg dermed som en tilhenger av ubevisst amatørisme. Ole Martin Ihle svarte Blegeberg i *Morgenbladet* 9. mai:

”Blegebergs hovedinnvending mot min artikkel, er at jeg ved å legge håndverksmessige premisser til grunn for rocken, ”undergraver store deler av de siste femti årenes kanoniserte artister”. For Blegeberg og rockejournalismen er dette blasfemi.

Rocken skal ikke utvikle seg gjennom selvkritikk, men reproduseres gjennom referanser til den eneste sannhet: Rockehistorien. Rockejournalismen har en førmoderne historieforståelse der historien er sirkulær. Rocken er et brettspill som kan spilles om og om igjen [...] Nåtiden legitimeres av fortiden. Endringer har følgelig dårlige vilkår i slike samfunn. [...] Med sin førmoderne historieforståelse illustrerer Eirik den Retroende rockefundamentalismens problem: Ved kun å anerkjenne rock hvis blodsbånd kan føres tilbake gjennom rockens evangelium, reduseres rockens muligheter. Alt annet blir apokryfer. Bringer jeg punken i vanry, er jeg hedning. Er det dette Blegeberg kaller demokratisk? Punkten var i sin tid musikalsk tom, men et viktig stilmessig brudd. Dagens minimalisrock er ingen av delene: Regressiv i form og innhold” (Ihle, 2003b).

Her går Ihle inn på et av punktene som har fått oppmerksomhet i denne oppgaven, nemlig at rock legitimeres gjennom reproduksjon. Han tar også opp problemet ved å stille spørsmål ved rockeideologien og å gjør ting annerledes: Rocken er ikke så demokratisk som den fremstilles. Dette kommer også frem i musikkjournalist Stein Østbøs kommentar i VG 6. mai 2003. Østbø avskriver Ihle som en konservativ akademiker som forfekter synet til en intellektuell elite:

”De siste par årenes rock-hype har vært så intens at selv konservative og - ikke minst - akademiske kretser føler trang til å avvise det hele. [...] Rock 'n' roll som intellektuell øvelse får uvilkårlig nakkehårene mine til å reise seg. Rock skal være et fysisk uttrykk - ikke metafysisk. [...] Dessverre for Ihle bruker han bare tre setninger på å etablere at The White Stripes ikke kan spille, og diskvalifiserer dermed seg selv fra hele debatten han prøver å starte. Å etablere egne sannheter som startstrekk for en debatt er et kjent og fremdeles like latterlig utgangspunkt for meningsbrytning. Når dette er avslørt, er det egentlig ganske enkelt å gjennomskue Ihles egentlige agenda ved sin kronikk, nemlig å detronisere troverdigheten til rock-kritikere i det som i akademiske kretser pr. definisjon er overfladiske medier. [...] Vi har iallfall entusiasme på vegne av folket. Så kan rock-akademikerne snø ned inne i elfenbeinstårnene sine!” (Østbø, 2003).

Dette er et godt eksempel på paradokset med at rockeideologiens voktere rakker ned på påstått elitisme ved å etablere seg selv som den nye eliten. Her ser vi også at rockekritikeren tar klar avstand fra academia, både ved kritikk (formulert som selvforsvar) og ved å fremstille seg selv som en representant for *folket*. Dessuten gjør Østbø et poeng ut av at rock skal være et ”fysisk uttrykk”. Dette stemmer overens med det tradisjonelle autentisitetssynet i rockediskursen, reflekterer kritikerpionerens syn på rock som kroppsmusikk, og samsvarer helt med Jack Whites tekst i ”Seven Nation Army”: “All the words (alt jeg synger om) are gonna bleed from me (skal være like ekte som om det fysisk blør ut av meg) and I will think no more” (og ikke være intellektuelt, beregnende, utspekulert, kalkulert); rock skal være instinktivt, primalt, ikke ”metafysisk”, et produkt av tankearbeid og skolerte tekniske ferdigheter. Ihle slo tilbake med en kronikk i Østbøs egen avis 21. mai, hvor han hudfletter musikkjournalistens respons:

” ’Garasjerottene har gjenvunnet generell kontroll,’ kan Østbø fortelle oss. [...] som en motreaksjon til den ’glansete Destiny’s Britney Aguilera-trenden’. Generell kontroll? [...] Britney, Aguilera og Destiny’s Child, hver for seg, har langt flere uker på lista enn de resterende garasjebandene til sammen. [...] Skulle Østbø skrevet på vegne av folket, måtte han ha skrevet om Britney Spears, ikke om The White Stripes. Eller prøver han å opplyse den gemene allmue? Nok en gang faller Østbøs kritikk av meg som en bedreviter hevet over den overfladiske massen tilbake på ham selv. Paradoksalt er det også at den nye garasjerockbølgens kjernepublikum er nettopp unge akademikere [...] Under den folkelige Østbøs hyllest til den primitive rocken kommer konturene av en annen mann til syne: En rockesnobb, som nærer en dyp avsky overfor folkets smak. Britney vs. White Stripes er for smaksdommeren Østbø tyggis vs. kunst” (Ihle, 2003c).

Ihle gjentar også et av sine opprinnelige hovedpoeng:

”Beskrivelsen av The White Stripes’ musikk som ”naturlig” og ”ekte” bygger på en ureflektert forestilling om rock som utemmet natur. Problemet er at den retoriske fremstillingen av The White Stripes som naturlige og ekte også bidrar til å skape en forestilling om mer kommersiell popmusikk som kunstig og falsk” (ibid).

*Aftenpostens* Stian Stang Christiansen stiller seg i en mellomposisjon i sin kommentar 13. mai. Han er kritisk til the White Stripes konseptuelle særheter, men hevder at de som ikke liker hva bandet presterer på plate blir desto mer overbevist når de hører det live:

”Rå, basal bluesrock som skuer fremover, samtidig som den graver i rockehistorien? Eller uspenninge, bakstrevsk ulyd spilt av folk som ikke kan spille? [...] Det handler om hvorvidt du er tilhenger av punk-prinsippet – ”Hvem som helst kan spille gitar” - eller ikke” (Christiansen, 2003).

Samme dag skriver Svein Ove Bakke i *Dagbladet* sin kommentar til debatten, som hovedsakelig er en satirisk kritikk av Ihle, hans akademiske ståsted og kritikk av norske rockekritikere:

”Han mener at folk som ikke vet noe om musikk og ikke kan skrive, skriver om folk som ikke kan spille. Massespredt inkompetanse, med andre ord, i motsetning til den edle og journalistisk oversette musiseringskunst man finner blant noteperfekte coverband på Smuget og andre renslige voksenmusikksteder. [...] Ihle hopper bukk over vesentlige sider av de håndverksmessige ferdighetene The White Stripes besitter som rockeband: [...] evnen til å absorbere og fornye tradisjon, evnen til å skape og dyrke myter, evnen til estetisk tydelighet, og ikke minst evnen til å være på rett plass på rett tid [...] Alt dette er uglesette og nedvurderte verdier i skoleflinke musikermiljøer” (Bakke, 2003).

Bakke tar her opp den andre siden av the White Stripes som har fremkommet i denne oppgaven: Bandets evne til å posisjonere seg i en diskurs og påvirke den, til å fusjonere stilarter på en meningsgivende måte, og til å utnytte sine musikalske ferdigheter for å oppnå disse målene. Bakke anerkjenner også bandets håndverksmessige ferdigheter, fremfor å omtale dem som amatører. I likhet med Blegeberg forsvarer Bakke bandets upolerte uttrykk med historiske sammenligninger, men spår faktisk bandet en plass i denne historien som *stilfornyere*:

”Kanskje er The White Stripes mer innstuderte enn de oppleves som. Kanskje er Jack White faktisk en utspekulert jævel som solgte sjela si i et veikryss i Detroit i bytte mot en uimotståelig marketing plan. Men det fratar på ingen måte ham og den riktignok teknisk limiterte, men brutalt effektive trommisen Meg White posisjonen som et høyst relevant og på sikt sentralt navn i en blues- og folkfornyende tradisjon, som blant annet også inneholder den falsksyngende og teknisk begrensede gitaristen Bob Dylan, og de lurvete, omtrentlige engelskmennene som fortsatt kaller seg The Rolling Stones” (ibid).

14. mai spilte the White Stripes på Rockefeller i Oslo, mens debatten fortsatte. Dagsavisens Geir Rakvaag skriver 16. mai at han er enig med Ihle om at en del av metaforene rundt the White Stripes og deres påståtte ekthet og naturlighet er overdrevne:

”Selv om klisjeene rundt White Stripes kanskje har floreret er det uklart hvor disse premissene kommer fra - det er etter hvert kommet godt for en dag at duoens søskenkjærlighet er en fiksjon, at de står for en grundig innstudert visuell estetikk, og til alt overmål er det vel ingen som er mer teatralisk og ”unaturlig” enn Jack White på rockescenen i dag” (Rakvaag, 2003).

Samtidig viser Rakvaag i likhet med Østbø avstand til Ihles akademiske tilnærming og oppfordring om kritisk musikalsk analyse, hvilket også speiler det tradisjonelle autentisitetssynet:

”Det er selvfølgelig ikke noe nytt i å spille eldgamle ”St. James Infirmary Blues”, men å framføre den slik White Stripes gjorde mot slutten av konserten onsdag gjør det vanskelig å få en personlig forståelse av at vi som har falt for Jack og Meg White skulle ha latt oss lure av alt oppstusset. Et uttrykk som dette trenger ikke å analyseres - det føles bare helt riktig” (ibid).

Under tittelen “Musikkdebatt på avveier” kommer *Aftenpostens* Morten Ståle Nilsen med den siste redaksjonelle kommentaren i riksavisens vedrørende White Stripes-debatten:

”Mest problematisk for kritikkens målskiver har det imidlertid vært at Ihle har gjort et stort poeng av det han oppfatter som musikkmeldernes skepsis i forhold til målbar musikalske evner og ferdigheter. Ihle, selv musiker (han er bassist for den norske R&B-vokalistene Vincens), irriterer seg over musikkjournalistenes nedvurdering av det rent håndverksmessige, og lar det gå ut over The White Stripes: De «kan ikke spille», hevder han, en i seg selv underlig påstand all den tid Jack White uomtvistelig er en utmerket gitarist. [...] Det slår meg som underlig at Ihle ikke har oppdaget at vi i dette tilfellet har å gjøre med et band med en helt åpenbart intellektuell måte å tilnærme seg rocken på [...] Personlig synes jeg at det skal mye vrangvilje til for å oppleve The White Stripes' musikk som regressiv; at redskapene er basiske, betyr ikke nødvendigvis at resultatene ikke kan være progressive” (Nilsen, 2003).

Nilsen kommer her frem til det samme som denne oppgaven bekrefter: The White Stripes opererer i et kultursegment som har mange regler – de reglene Jack selv spesifiserer kommer

bare i tillegg. Rocken er full av myter og ideologiske føringer; med autentisk blues som en inspirasjonskilde for tonematerialet, og med punk som en inspirasjonskilde for den stilistiske utførelsen – skrur rockepublikumet opp forventningene om etterfølgelse av sjangerens regler. Jack White har valgt å gjennomføre denne musikken, og å forholde seg til forventningene på en, som Nilsen påpeker, intellektuell måte. På det tidspunktet denne debatten ble holdt, hadde the White Stripes gitt ut fire album. To utgivelser senere, har disse aspektene blitt enda klarere.

Derfor er det interessant at debattens to argeste opponenter, Ole Martin Ihle og Stein Østbø, begge omtaler the White Stripes som et uintellektuelt band: Ihle mener dette negativt, Østbø mener det positivt. Begge to overser dermed fullstendig at det Jack White (blant annet) forsøker seg på med the White Stripes er en intellektuell tilnærming til et kunstnerisk prosjekt, hvor lek med autentisitet og utfordring rockens sannheter er bærende elementer.

## 5.3 Oppsummering av kapitlet

---

Mytene og det ideologiske materialet som rock baserer seg på og formidler, finner vi også i rockekritikken. Som meningsledere og ”presteskap” i rockediskursen, er det også betimelig å spørre om det ikke er rockekritikken som har plantet dette materialet i rocken. Påvirkningen går uansett begge veier, slik kryssende stemmer og meningsformasjoner avleirer seg som mer enn flyktige ytringer og blir til tunge deklamasjoner – det som kjennetegner en diskurs.

Forskning har avdekket hvordan den formative rockejournalistikken på 1960-tallet foredlet og systematiserte mange av de mytene og verdiene som fortsatt lever i rockekulturen. Rockekritikken har tradisjonelt hatt en viktig rolle i å formidle dette ideologiske materialet. Dette gir mening når vi undersøker innleggene i den norske White Stripes-debatten, hvor musikkjournalistenes og rockekritikernes tematikk, argumenter og ordvalg har tydelig forankring i ulike oppfattelser av autentisitet.

Også debattant Ole Martin Ihle ønsker en type autentisitet hvor en bestemt musikalsk praksis og utforming får rå. Han vil ha et profesjonelt fokus på det han oppfatter som ekte musikere: Skolerte, dyktige håndverkere med et solid teknisk grunnlag for sin musikkutøvelse. Det er ikke noen tvil om at det kan bli bra musikk av det. Ihles ståsted vitner om fagstolthet. Hvis vi et øyeblikk ser bort fra at han ignorerer Jack Whites musikalitet og instrumentelle ferdigheter, så legger vi merke til at Ihle heller ikke anerkjenner Jacks ”showmanship”, hans evne til å skape ”magiske” øyeblikk ved å utnytte rockens mytologi og historiske tekster på en slik måte at han skaper nye tekster.

Som Lindberg m.fl. (2005: 343) poengterer, ”it is no secret that rock culture is pervaded by myth and that much of its appeal derives precisely from that fact”. Det virker ikke som slike ”overfladiske” evner inngår i Ihles musikerbegrep, hvilket setter ham i utakt med populærmusikkens – unnskyld uttrykket – natur. Populærmusikken en arena hvor det å spille en rolle, forføre sitt publikum, og å bygge og dele en fantasi med dem, er med på å gi musikken verdi; uansett om man inntar en posør-rolle, eller om man velger å kaste diskursiv ball med sitt publikum, som Jack White gjør. Ihles beskyldninger om gammeldagse evalueringskriterier i populærmusikken kan derfor slå tilbake på ham selv: Ihle vil ikke ha kommersiell, postmodernistisk popkunst. Han vil ha ekte musikk.



# Avslutning

---

KAPITTEL



## 6.1 Oppsummering og konklusjon

---

### 6.1.1 Et autentisitetsprosjekt

I kapittel 1 stilte jeg følgende spørsmål og gjorde det til hovedproblemstilling for oppgaven:

*Hvilken rolle spiller autentisitet i virket til rockebandet the White Stripes?*

For å gi det korte svaret med en gang: Autentisitet spiller hele rollen. The White Stripes er ingenting om ikke et band født, formet og styrt av ønsket om autentisitet. Gjennom hele karrieren har spørsmål om autentisitet vært avgjørende og retningsgivende for bandets gitarist og ideolog, Jack White. Derfor er det ekstra interessant at det bandet som tok steget ut av undergrunnsmiljøet i Detroit på begynnelsen av 2000-tallet var et helt annet band enn det bandet the White Stripes er i dag. Autentisitet er en verdi som har mange tolkninger.

I tillegg til et fundamentalistisk forhold til rockeideologien og et rigid system av selvpålagte restriksjoner var bandets begynnelse preget av sterk nostalgi og dedikert historiebevissthet. Både kunstneriske ambisjoner og folkekulturelle verdier inngikk i et samspill av kryssende musikalske inspirasjonskilder og ideologier. Dette har over tid utviklet seg til en selvbevisst lek med fortiden og egne forutsetninger for å lage rock.

Bandet har for sin egen del reetablert konsertsituasjonen som en arena hvor autentifisering finner sted: Med en uformell, spontan og leken live-stil har Jack og Meg bevist at de klarer å følge opp sine pretensjoner om autentiske verdier. Samtidig har de vist en usedvanlig detaljstyring av et slående image, og Jacks teatraliske vokalstil forbindes heller ikke med en tradisjonell oppfatning av autentisitet.

The White Stripes fikk – som mange andre rockeband har gjort – oppleve hvor vanskelig det er å gjennomføre transformasjonen fra undergrunnen til mainstreamen, uten å ofre sine prinsipper og miste kredibilitet i den indiekulturen de identifiserte seg med. Løsningen for the White Stripes har vært å tviholde på en lo-fi estetikk. Dette har ikke bare tilfredsstilt det subkulturelle kravet om *annerledeshet*, men har også skapt fascinasjon og – i kombinasjon med Jack Whites evne til å komponere stilsikre låter med gode melodier og energiske riff – har gitt bandet et salgsargument i mainstreamen.

Samlet gir alt dette oss et bilde av et band som er sammensatt av en rekke musikalske, kulturelle og estetiske strømninger. Kompleksiteten til The White Stripes er slående, slik bandet på mange måter er en inkarnasjon av autentisitetsfenomenets mangfoldighet. Bandet pendler mellom autentisitetsdiskursens posisjoner og har som et resultat av dette også blitt en klingende legemliggjøring og problematisering av denne diskursens ofte motstridende kjerneideer. Dette kan tolkes som om bandet har en postmoderne autentisitetsforståelse, og iverksetter en form for

selvkommenterende meta-autentisitet, som er synlig gjennom både deres image og deres musikk.

Selv om Jack prøver å inneha full kontroll over hvordan verden oppfatter the White Stripes, er det mulig å oppleve bandets musikk på vidt forskjellige måter. På tampen skal jeg begrense meg til fire tolkningsveier, som synes særlig tydelige:

Man kan høre musikken som et autentisk rockeuttrykk, enten i kraft av dens retrokobling til blues, heavy metal og punk, eller som en individualistisk visjonær og ekspressiv uttrykksform (begge varianter har lange tradisjoner i rocken).

Man kan høre musikken som en postmoderne dekonstruksjon av autentisitet, som en lek med virkemidler i spenningsfeltet ekte – falsk, en konseptuell utforsking av verdier, idealer og vedtatte sannheter i rockediskursen.

Man kan også nyte musikken som et rent auditivt innslag av variasjon – som et mainstreamband som har beholdt sin garasjenerve og fortsatt sverger til en lo-fi estetikk. Det er i den forbindelse interessant at av retrorockbandene fra det tidlige 2000-tall, er det bare the White Stripes som har beholdt sin posisjon. Bandet låter fortsatt ganske ulikt det aller meste.

Eller man kan la seg rive med av enkeltstående musikalske hendelser, spennvidden av musikkstiler som bandet blander, øyeblikk av mesterlig groovende samspill (tilfeldig eller ikke), eller den fysiske energien og kraften som skapes av bandets ustoppelige emosjonelle utbrudd.

At et band som gjennomfører en så alternativ musikalsk estetikk som the White Stripes kan slå igjennom og bli et mainstreamband, forteller oss også noe om spennet og ”rausheten” ved dagens populærkultur: Differensiering og generell annerledeshet er fremdeles mulig. Som vi har sett i denne oppgaven, er ikke dette noe nytt i populærmusikken, og det er heller ikke nytt at den kommersielle musikkbransjen ”vinner” ved at the White Stripes blir en del av maskineriet. Tross alt er låter bandet fremdeles ganske unikt. The White Stripes er et estetisk friromsband i en institusjonalisert bransje, et band som synger nye sanger på nye måter i en gammel ramme.

Avslutningsvis vil jeg oppsummere resultatene av undersøkelsene og drøftingene foretatt i denne oppgaven i det jeg anser å være to viktige hovedpunkter:

1) Fenomenet autentisitet og alle mytene knyttet til det, lever fortsatt overraskende sterkt i populærmusikken. I rock fortsetter det å være en kilde til både inspirasjon og irritasjon. Autentisitet kan ha avgjørende betydning for hvordan rockemusikere lager sitt produkt (image og musikk), hvordan dette produktet formidles til publikum, og hvordan det brukes, tolkes og evalueres av publikum og kritikere.

2) The White Stripes, under ledelse av Jack White, er usedvanlig bevisst på disse kjensgjerningene. Bandet har benyttet, utnyttet, og utforsket autentisitetsfenomenet på en så grunnleggende og omfattende måte, at like mye som et rockeband, bør the White Stripes kunne

kalles et autentisitetsprosjekt. Gjennom ti år og seks album har bandet i både teori og praksis gjennomført et ambisiøst sosiokulturelt eksperiment, som har ført dem fra en liten, isolert subkultur i Detroit til toppen av hitlistene, og til berømmelse og omstridt anerkjennelse i musikkmiljøer og i kulturlivet over hele verden.

Det interessante er at denne konklusjonen antagelig er bandets aller sterkeste kort for å bli akseptert som kunst. Men Jack White har aldri innrømmet at bandet leker med publikum og media på et intellektualiserende vis, og det er heller ingen overhengende fare for at han kommer til å gå til et så ”publikumsfiendtlig” skritt. Jack White vet selv at han er en kunstner, men han er også glad i å spille rock og nyter tilværelsen som anerkjent rockestjerne. Så har kanskje Jack White lurt oss alle sammen, og fått til det umulige: Å kombinere autentiske kunstneriske ambisjoner med en kommersiell suksess som masseunderholdning.

### 6.1.2 Egenvurdering av prosjektet

I denne oppgaven har jeg prøvd å finne et samspill mellom sosiologi og musikkvitenskap. Jeg tror ikke jeg ville ha kommet frem til de samme resultatene på en annen måte, og det forteller meg at en interdisiplinær tilnærming er både legitim og nødvendig i populærmusikkforskningen. Spørsmålet om autentisitet ville vært meningsløst hvis jeg ikke hadde gått inn i en diskusjon om fenomenets sosiale og kulturelle sider. Men uten den musikkteoretiske analysen ville vi ikke fullt ut ha forstått hvordan, og i hvor stor detalj Jack White forvalter sin autentisitet.

I første kapittel presenterte jeg et nytt analytisk verktøy: et skjema som kombinerer to ulike analysemodeller av autentisitet. Som anvendelsen av dette i løpet av oppgaven har vist, er the White Stripes aktive på alle de seks områdene skjemaet definerer. Det indikerer hvor bredt anlagt bandets tilnærming til autentisitet er, og bygger under min påstand om at the White Stripes kan enklere beskrives som et ideologisk prosjekt, enn et musikalsk prosjekt. Bandets sjanger er *autentisitet*, slik den kommer til uttrykk i en rekke av deres foretrukne stilarter: blues, folk, country, heavy metal, punk, garasjerock, pop og lo-fi.

For å teste ut om profil-skjemaet er et godt hjelpemiddel, har jeg nokså rigid forsøkt å fordele elementer fra undersøkelsen på de seks kategoriene, uten å vurdere om andre eller flere kategorier burde vært anvendt. Jeg har i hvert fall erfart at grensetilfellene er mange. Likevel mener jeg at et slikt kategorialt system har skapt oversikt over et komplisert og sammensatt fenomen, ikke så mye på grunn av den visuelle fremstillingen av skjemaet, men fordi de seks distinkte kategoriene tjener som sorteringsmekanismer og tydeliggjør hovedelementene i det svært sammensatte autentisitetsfenomenet. Slik legger de også grunnen for hovedtyngden av mitt arbeid, som har vært å redegjøre for autentisitet som er et av de viktigste temaer i dagens populærkultur.

## 6.2 Kilder

---

### 6.2.1 Diskografi (The White Stripes)

CD-album:

*The White Stripes* (1999), Sympathy for the record industry / XL Recordings

*De Stijl* (2000), Sympathy for the record industry / XL Recordings

*White Blood Cells* (2001), Sympathy for the record industry / XL Recordings

*Elephant* (2003), V2 / XL Recordings

*Get Behind Me Satan* (2005), V2 / XL Recordings

*Icky Thump* (2007), Warner Bros. / XL Recordings

DVD:

*Under Blackpool Lights* (2004), Third Man Films / XL Recordings

### 6.2.2 Litteratur

(Alle internettsider verifisert lesedato 1.april 2008)

Alberti, John (1999): "I have come out to play" i *Reading rock and roll*, Kevin Dettmar og William Richey (red), New York: Columbia University Press

*Allwords.com English Dictionary*: "authenticity", "authentic", Crystal Reference, 2008, URL: <http://www.allwords.com>

*Analyzing Popular Music* (2003), Allan F. Moore (red), Cambridge: Cambridge University Press

Bakke, Sven Ove (2003): "Hvitstripe-forbrytere" i: *Dagbladet*, 13.05.2003, s. 48

Barker, Hugh og Yuval Taylor (2007): *Faking it: The quest for authenticity in popular music*, New York: W.W. Norton & Company

Barthes, Roland (1980): "Virkelighetseffekten" (utgitt først i 1968), oversatt artikkel i *Basar*, nr. 4 / 1980, s. 26-27.

Blegeberg, Eirik (2003): "Lettvint angrep" i *Morgenbladet*, 02.05.2003, (side ukjent)

Blokhuis, Yngve og Audun Molde (2004): *Wow! Populærmusikkens historie*, 2. utgave, Oslo: Universitetsforlaget

*Blues terms* (2008), [artikkel fra bluesklubben Sutton Blues Collectives hjemmesider] URL: [http://home.btconnect.com/Tattooiz/blues\\_terms.htm](http://home.btconnect.com/Tattooiz/blues_terms.htm)

*Bokmålsordboka*: "autentisitet", "autentisk". Oslo: Universitetsforlaget, 2005

Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press

- Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, (først utgitt i 1979), London: Routledge
- Bourdieu, Pierre (2000): *Konstens regler*, (først utgitt i 1992), Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag
- Boyle, David (2003): *Authenticity*, London: Harper Perennial
- Bürger, Peter (1998): *Om avantgarden*, (først utgitt i 1974), Oslo: Pax forlag
- Bürger, Peter (1991): "Institusjonen kunst som litteratursosiologisk kategori", i *Moderne litteraturteori*, Atle Kittang m.fl. (red.), Oslo
- Bürger, Peter (1998): *Om avantgarden*, (først utgitt i 1974), Oslo: Cappelen
- Cameron, Keith (2003): "The Sweetheart Deal", artikkel i *The Guardian*, 29.03.2003, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/03/guardian03.htm>
- Chandler, Daniel (2002): *Semiotics: The basics*, London: Routledge
- Chick, Stevie (2005): "Heart of Darkness", artikkel i *Mojo Magazine*, august 2005, gjengitt på internett: <http://www.tripletremelo.com/press/mojo/>
- Christiansen, Stian Stang (2003): "Elsket og hatet" i: *Aftenposten*, 13.05.2003, s. 37
- Cowell, John og Chris Gibson (2003): *Sound tracks*, New York: Routledge
- Cover version, Wikipedia (2008) [Artikkel fra det brukerstyrte nettleksikonet Wikipedia] URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Cover\\_version](http://en.wikipedia.org/wiki/Cover_version)
- Coyle, Michael og Jon Dolan (1999): "Modeling authenticity" i *Reading rock and roll: Authenticity, appropriation, aesthetics*, New York: Columbia University Press
- Coyle, Michael (2002): "Hijacked hits and antic authenticity: Cover songs, race and postwar marketing" i: *Rock over the edge: Transformations in popular music culture*, Roger Beebe, Denise Fulbrook og Ben Saunders (red.), Durham: Duke University Press
- De Stijl, Wikipedia (2008) [Artikkel fra det brukerstyrte nettleksikonet Wikipedia]. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/De\\_stijl](http://en.wikipedia.org/wiki/De_stijl)
- Dogmefilm, Wikipedia (2008) [Artikkel fra det brukerstyrte nettleksikonet Wikipedia]. URL: <http://no.wikipedia.org/wiki/Dogmefilm>
- Dictionary of Music in Sound*: London: Rhinegold Publishing, 2002
- Dyer, Richard (1990): "In Defense of Disco" (først utgitt i 1979) i: *On Record: Rock, pop and the written word*, Simon Frith og Andrew Goodwin (red.), Routledge: London
- Dwyer, Michael (2003): "Stars and stripes", i: *The Age*, 10.10.2003, gjengitt på internett: <http://www.theage.com.au/articles/2003/10/09/1065676086288.html>
- Eddy, Chuck (1997): *The Accidental Evolution of Rock'n'Roll*, New York: Da Capo Press
- Encyclopedia of Popular Music*, The: London: Muze UK, 1998

- Fabbri, Franco (1982): "A theory of musical genres: Two applications" i: *Popular Music Perspectives*, D. Horn og P. Tagg (red.), Gothenburg and Exeter
- Felman, Shoshana (2002): "Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet (Balzac: 'Adjø')", i: *Feministisk litteraturteori*, Iversen (red), Oslo: Pax
- Fossum, Trond Anders (2003): "Lofi-festival i Bergen", artikkel fra puls.no, URL: <http://www.puls.no/a.cgi?id=10666>
- Fremmedord blå ordbok*: "kapitalisme", "kommersialisme", "kommersialitet", "kommersiell", Oslo: Universitetsforlaget, 2000
- Fricke, David (2005): "White on White", artikkel i *Rolling Stone Magazine*, 08.09.2005, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/05/rollingstone.htm>
- Frith, Simon (1981): *Sound Effects*, New York: Pantheon Books
- Frith, Simon (1986): "Art versus technology: the strange case of popular music" artikkel i *Media, Culture and Society*, 8/3
- Frith, Simon (1987): "Towards and aesthetics of popular music" i *Music and Society*, Susan McClary og R. Leppert (red.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon (1988): *Music for Pleasure*, New York: Routledge
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites: Evaluating popular music*, Oxford: Oxford University Press
- Frith, Simon og Howard Horne (1987): *Art into pop*, London: Methuen
- Frith, Simon og Angela McRobbie (1990): "Rock and sexuality" (først utgitt 1978), i *On record: Rock, pop and the written word*, Simon Frith og Andrew Goodwin (red.), London: Routledge
- Giannini, Melissa (2001): "The Sweet Twist of Success", artikkel i *Detroit Metro Times*, 29.05.2001, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/01/052901.html>
- Gilmore, James H. og B. Joseph Pine II (2007): *Authenticity*, Boston: Harvard Business School Press
- Goodwin, Andrew (1990): "Sample and hold" (først utgitt i 1988) i *On record: Rock, pop and the written word*, Simon Frith og Andrew Goodwin (red.), London: Routledge
- Gracyk, Theodore (1996): *Rhythm and noise: An aesthetics of rock*, London: I.B. Tauris & Co
- Grossberg, Lawrence (1990): "Is there rock after punk?" (først utgitt i 1986) i *On record: Rock, pop and the written word*, Simon Frith og Andrew Goodwin (red.), London: Routledge
- Grossberg, Lawrence (1993): "The media economy of rock culture: Cinema, post-modernity and authenticity" i: *Sound and Vision: The music video reader*, Simon Frith, Andrew Goodwin og Lawrence Grossberg (red), London: Routledge
- Grossberg, Lawrence (2002): "Reflections of a disappointed popular music scholar" i: *Rock over the edge: Transformations in popular music culture*, Roger Beebe, Denise Fulbrook og Ben Saunders (red.), Durham: Duke University Press

- Guralnick, Peter (1986): *Sweet Soul Music: Rhythm and blues and the southern dream of freedom*, New York: HarperCollins Publishers
- Handal, Gunnar og Per Lauvås (1990): *Veiledning og praktisk yrkesteori*, Oslo: Cappelen
- Hanken, Ingrid Maria og Geir Johansen (1998): *Musikkundervisningens didaktikk*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Hannaford, Alex (2005): *The White Stripes*. London: Artik Books
- Hansen, Espen A, (2003): "Maks minimalisme" i: *Verdens Gang*, 01.04.2003, s. 41
- Hawkins, Stan (2002): *Settling the Pop Score*, Aldershot: Ashgate Publishing
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The meaning of style*, London: Routledge
- Hennion, Antoine (1990): "The production of success: An antimusicology of the pop song" (først utgitt i 1983) i: *On Record: Rock, pop and the written word*, Simon Frith og Andrew Goodwin (red.), London: Routledge
- Hermeneutikk*, Ariadne (2008) [Artikkel fra Ariadne - Digital kunnskapsbase ved Det humanistiske fakultet, UiO]. URL: <http://www.intermedia.uio.no/ariadne/idehistorie/teori-og-metode/skoler/hermeneutikk>
- Hernon, Kurt (2001): "The White Stripes Jack White Talking", fra *Bangsheet.com*, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/01/bangsheet.html>
- High fidelity*, Wikipedia (2008) [Artikkel fra det brukerstyrte nettleksikonet Wikipedia] URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/High\\_fidelity](http://en.wikipedia.org/wiki/High_fidelity)
- Hilburn, Robert (2005): "Little White Truths" i *Los Angeles Times* (dato ukjent), gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/05/latimes.htm>
- Hill, Trent (2002): "Why isn't country music "youth" culture?" i: *Rock over the edge: Transformations in popular music culture*, Roger Beebe, Denise Fulbrook og Ben Saunders (red.), Durham: Duke University Press
- Hoftun, Robert (2003): "Suverent rått" i: *Aftenposten*, 28.03.2003, del 2, s. 5
- Hvidsten, Sigrid (2003): "White Stripes overbeviser igjen" i: *Dagbladet*, 01.04.2003
- Icky Thump live* (2007): [liveopptreden på "Jools Holland"] BBC, 06.01.2007, gjengitt på internett: <http://www.youtube.com/watch?v=KkO8Zg-WHno>
- Ihle, Ole Martin (2003): "Kunsten, "negeren" og rockejournalisten" i: *Samtiden*, nr. 4, Oslo: Aschehoug
- Ihle, Ole Martin (2003a): "Elefanten er naken" i: *Morgenbladet*, 11.04.2003
- Ihle, Ole Martin (2003b): "Kritikken må forsterkes" i: *Morgenbladet*, 09.05.2003
- Ihle, Ole Martin (2003c): "Like a rolling stone" i: *VG*, 21.05.2003, s. 45
- Jones, Steve og Kevin Featherly (2002): "Re-writing rock writing: narratives of popular music criticism" i: *Pop music and the press*, Steve Jones (red), Philadelphia: Temple University Press

- Keightley, Keir (2001): "Reconsidering Rock" i *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Simon Frith, Will Straw and John Street (red.), Cambridge: Cambridge University Press
- Key terms in popular music and culture* (1999) Bruce Horner og Thomas Swiss (red), Oxford: Blackwell Publishing
- Klosterman, Chuck (2002): "The White Stripes", artikkel i *Spin Magazine*, 06.10.2002, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/100602.html>
- Krogh, Thomas (2000): *Historie, forståelse og fortolkning*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Kruse, Bjørn (1980): *Jazzteori*, Oslo: Frost Music
- Laing, Dave (2006): "Anglo-American music journalism" i *The popular music studies reader*, Andy Bennet, Barry Shank og Jason Toynbee (red), New York: Routledge
- Lindberg, Ulf m.fl. (2005): *Rock criticism from the beginning*, New York: Peter Lang Publishing
- Lindholm, Charles (2008): *Culture and authenticity*, Oxford: Blackwell Publishing
- Lomografi*, Wikipedia (2008) [Artikkel fra det brukerstyrte nettleksikonet Wikipedia] URL: <http://no.wikipedia.org/wiki/Lomografi>
- Male, Andrew (2002): "Basic Instinct", artikkel i *Mojo Magazine*, september 2002, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/020902-Mojo.html>
- Male, Andrew (2007): "The Mojo Interview: The White Stripes", artikkel i *Mojo Magazine* 2007, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/07/mojo07.htm>
- McCullum, Brian (2003): "Revealing the White Stripes", *Detroit Free Press*, 13.04.2003, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/03/dfp.htm>
- McLeod, Kembrew (2002): "Between rock and a hard place: gender and rock criticism" i: *Pop music and the press*, Steve Jones (red), Philadelphia: Temple University Press
- McRobbie, Angela (1990): "Settling accounts with subcultures" [først utgitt 1980], i *On Record: rock, pop and the written word*, Simon Frith og Andrew Goodwin (red.), London: Routledge
- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*, Buckingham: Open University Press
- Middleton, Richard (2000): "Introduction: Locating the popular music text" i *Reading Pop: Approaches to textual analysis in popular music*, Richard Middleton (red), Oxford: Oxford University Press
- Middleton, Richard (2001): "Pop, rock and interpretation" i *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Simon Frith, Will Straw and John Street (red.), Cambridge: Cambridge University Press
- Middleton, Richard (2006): *Voicing the popular: on the subjects of popular music*, New York: Routledge
- Moore, Allan F. (1993): *Rock: The Primary Text: Developing a musicology of rock*, Buckingham: Open University Press



- Moore, Allan F. (2001): *Rock: The Primary Text: Developing a musicology of rock*, 2. utgave, Aldershot: Ashgate Publishing
- Neal, Mark Anthony (1999): *What the music said: Black popular music and black popular culture*. New York: Routledge
- Negus, Keith (1996): *Popular Music in Theory*, Polity Press, Cambridge
- Nehring, Neil (1997): *Popular Music, Gender, and Postmodernism: Anger Is an Energy*, Sage, London
- Neumann, Iver B. (2001): *Mening, materialitet, makt: En innføring i diskursanalyse*, Bergen: Fagbokforlaget
- New Grove Dictionary of Music and Musicians, The* (2001), "authenticity", 2. utgave, Stanley Sadie and John Tyrrell (red.), London: Oxford University Press
- Nilsen, Morten Ståle (2003): "Musikkdebatt på avveier" i: *Aftenposten*, 03.06.2003, s. 26
- Norske synonymer blå ordbok: 2000*, "autentisitet", "autentisk". Oslo: Kunnskapsforlaget,
- Nugent, Benjamin (2001): "White lies and the White Stripes", artikkel i *Time Magazine*, 16.06.2001, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/01/061601.html>
- Odell, Michael (2003): "Pure & Simple", artikkel i *Q Magazine*, juni 2003, gjengitt på internett: <http://www.tripletremelo.com/press/qmag/>
- Pattison, Robert (1987): *The Triumph of Vulgarity: Rock music in the mirror of romanticism*, Oxford: Oxford University Press
- Perry, Andrew (2002): "Double Fantasy", artikkel i *MOJO Magazine*, februar 2002, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/0202.html>
- Porter, Dick (2004): *The White Stripes: 21st century blues*, London: Plexus Publishing
- Preston Tucker*, Wikipedia (2008) [Artikkel fra det brukerstyrte nettleksikonet Wikipedia] URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Preston\\_Tucker](http://en.wikipedia.org/wiki/Preston_Tucker)
- Rakvaag, Geir (2003): "Rødt, hvitt og flott" i: *Dagsavisen*, 16.05.2003, s. 7
- Reading Pop: Approaches to textual analysis in popular music* (2000), Richard Middleton (red), Oxford: Oxford University Press
- Rita Hayworth*, Wikipedia (2008) [Artikkel fra det brukerstyrte nettleksikonet Wikipedia] URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Rita\\_Hayworth](http://en.wikipedia.org/wiki/Rita_Hayworth)
- Ruud, Even (1997): *Musikk og identitet*, Oslo: Universitetsforlaget
- Scarbocci, Synnøve Hadland (1999): *Musikkjournalistikk: forbrukerfeiledning eller folkeopplysning?*, hovedoppgave i musikkvitenskap, Musikkvitenskapelig institutt, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU)
- Segal, Lynne (1990): *Slow motion: Changing masculinities, changing men*, New Jersey: Rutgers University Press
- Shuker, Roy (2001): *Understanding Popular Music*, 2. utgave, London: Routledge

- Shuker, Roy (2002): *Popular Music: The Key Concepts*, 2. utgave, London: Routledge
- Small, Christopher (1998): *Musicking: the meanings of performing and listening*, Hanover: University Press of New England
- Steinkjer, Mode (2003): ”Rød/hvit genistrek” i *Dagsavisen*, 01.04.2003, s. 24
- Strauss, Neil (2002): “Too much for the White Stripes”, artikkel i *Rolling Stone Magazine*, 01.08.2002, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/080102.html>
- Strong, D.G. (2007): “Country Matters” artikkel i *The Age*, 27. mai 2007, gjengitt på internett: <http://www.whitestripes.net/articles/07/theage07.htm>
- Sullivan, Denise (2004): *The White Stripes: Sweethearts of the blues*, San Fransisco: Backbeat Books
- Super 8 mm film*, Wikipedia (2008), [Artikkel fra det brukerstyrte nettleksikonet Wikipedia] URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Super\\_8\\_mm\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/Super_8_mm_film)
- Tagg, Phillip (1989): ”Open Letter: Black Music, Afro-American Music and European Music”, i *Popular Music* 8/3, s. 285-298
- Tagg, Philip (2000): “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”, (først utgitt i 1982), i *Reading Pop: Approaches to textual analysis in popular music*, Richard Middleton (red.), Oxford: Oxford University Press
- Toynbee, Jason (2000): *Making Popular Music: Musicians, creativity and institutions*, London: Hodder Arnold
- Tanums store rettskrivningsordbok*: 1996, “autentisitet”, “autentisk”, Oslo: Kunnskapsforlaget
- Thornton, Sarah (1995): *Club Cultures: Music, media and subcultural capital*, Cambridge: Polity Press
- Understanding Rock*, John Covach og Graeme M. Boone (red), Oxford: Oxford University Press, 1997
- Univox* (2008), [artikkel fra The Keyboard Museums hjemmesider] URL: <http://www.keyboardmuseum.org/pre60/1940/univox.html>
- Unterberger, Richie (2008): “Lo-fi”, artikkel fra [allmusic.com](http://www.allmusic.com) (publiseringsdato ukjent), URL: <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=19:T546>
- Vestby, Ole-Morten (2003): *Lo-fi: sjangerbetegnelse eller virkemiddel?*, semesteroppgave i populærmusikkanalyse, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo (UiO)
- Walker, Rob (2005): *Letters from New Orleans*, New Orleans: Garrett County Press
- Walser, Robert (1993a): *Running With the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown: Wesleyan University Press
- Walser, Robert (1993b): “Forging masculinity: heavy-metal sounds and images of gender” i: *Sound and Vision: The music video reader*, Simon Frith, Andrew Goodwin og Lawrence Grossberg (red), London: Routledge

- Walser, Robert (2003): "Popular music analysis: Ten apothegms and four instances", i *Analyzing Popular Music*, Allan F. Moore (red), Cambridge: Cambridge University Press
- Whiteley, Sheila (1997): "Introduction", i *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Sheila Whiteley (red), London: Routledge
- Wicke, Peter (1987): *Rock music: culture, aesthetics and sociology*, Cambridge: Cambridge University Press
- Willis, E. (1981): *Beginning to See the Light: Pieces of a Decade*, New York: Knopf
- Zanes, R. J. Warren (1999): "Too much Meud? Under the influence (of participation observation)" i *Reading Rock'n'Roll*, New York: Columbia University Press
- Østbø, Svein (2003): "Liv i liket" i: *VG*, 06.05.2003, s. 41

# Vedlegg

---

KAPITTEL

# The White Stripes' albumdiskografi

---

**The White Stripes (1999)**, Sympathy for the record industry / XL Recordings



1. "Jimmy the Exploder" – 2:29
2. "Stop Breaking Down" 2:20
3. "The Big Three Killed My Baby" – 2:29
4. "Suzy Lee" – 3:21
5. "Sugar Never Tasted So Good" – 2:54
6. "Wasting My Time" – 2:13
7. "Cannon" – 2:30
8. "Astro" – 2:42
9. "Broken Bricks" – 1:51
10. "When I Hear My Name" – 1:54
11. "Do" – 3:05
12. "Screwdriver" – 3:14
13. "One More Cup of Coffee" – 3:13
14. "Little People" – 2:22
15. "Slicker Drips" – 1:30
16. "St. James Infirmary Blues" – 2:24
17. "I Fought Piranhas" – 3:07

## De Stijl (2000)

Sympathy for the record industry / XL Recordings

1. "You're Pretty Good Looking (For a Girl)" – 1:49
2. "Hello Operator" – 2:36
3. "Little Bird" – 3:06
4. "Apple Blossom" – 2:13
5. "I'm Bound to Pack It Up" – 3:09
6. "Death Letter" – 4:29
7. "Sister, Do You Know My Name?" – 2:51
8. "Truth Doesn't Make a Noise" – 3:14
9. "A Boy's Best Friend" – 4:22
10. "Let's Build a Home" – 1:58
11. "Jumble, Jumble" – 1:53
12. "Why Can't You Be Nicer to Me?" – 3:22
13. "Your Southern Can Is Mine" – 2:29



**White Blood Cells (2001)**, Sympathy for the record industry / XL Recordings



1. "Dead Leaves and the Dirty Ground" – 3:04
2. "Hotel Yorba" – 2:10
3. "I'm Finding It Harder to Be a Gentleman" – 2:54
4. "Fell in Love with a Girl" – 1:50
5. "Expecting" – 2:03
6. "Little Room" – 0:50
7. "The Union Forever" – 3:26
8. "The Same Boy You've Always Known" – 3:09
9. "We're Going to Be Friends" – 2:22
10. "Offend in Every Way" – 3:06
11. "I Think I Smell a Rat" – 2:04
12. "Aluminum" – 2:19
13. "I Can't Wait" – 3:38
14. "Now Mary" – 1:47
15. "I Can Learn" – 3:31
16. "This Protector" – 2:12



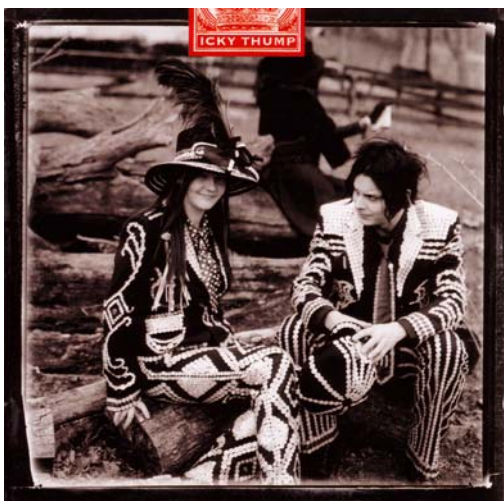
**Elephant (2003), V2 / XL Recordings**

1. "Seven Nation Army" – 3:51
2. "Black Math" – 3:03
3. "There's No Home for You Here" – 3:43
4. "I Just Don't Know What to Do with Myself" – 2:46
5. "In the Cold, Cold Night" – 2:58
6. "I Want to Be the Boy to Warm Your Mother's Heart" 3:20
7. "You've Got Her in Your Pocket" – 3:39
8. "Ball and Biscuit" – 7:19
9. "The Hardest Button to Button" – 3:32
10. "Little Acorns" – 4:09
11. "Hypnotize" – 1:48
12. "The Air Near My Fingers" – 3:40
13. "Girl, You Have No Faith in Medicine" – 3:17
14. "Well It's True That We Love One Another" – 2:42

**Get Behind Me Satan (2005)**

V2 / XL Recordings

1. "Blue Orchid" – 2:37
2. "The Nurse" – 3:47
3. "My Doorbell" – 4:01
4. "Forever for Her (Is Over for Me)" – 3:15
5. "Little Ghost" – 2:18
6. "The Denial Twist" – 2:35
7. "White Moon" – 4:01
8. "Instinct Blues" – 4:16
9. "Passive Manipulation" – 0:35
10. "Take, Take, Take" – 4:22
11. "As Ugly as I Seem" – 4:10
12. "Red Rain" – 3:52
13. "I'm Lonely (But I Ain't That Lonely Yet)" – 4:19



**Icky Thump (2007),**

Warner Bros. / XL Recordings

1. "Icky Thump" – 4:14
2. "You Don't Know What Love Is (You Just Do as You're Told)" – 3:54
3. "300 M.P.H. Torrential Outpour Blues" – 5:28
4. "Conquest" – 2:48
5. "Bone Broke" – 3:14
6. "Prickly Thorn, but Sweetly Worn" – 3:05
7. "St. Andrew (This Battle Is in the Air)" – 1:49
8. "Little Cream Soda" – 3:45
9. "Rag and Bone" – 3:48
10. "I'm Slowly Turning into You" – 4:34
11. "A Martyr for My Love for You" – 4:19
12. "Catch Hell Blues" – 4:18
13. "Effect and Cause" – 3:00

# Sangtekster

---

## SEVEN NATION ARMY

Im gonna fight em off  
A seven nation army couldn't hold me back  
Theyre gonna rip it off  
Taking their time right behind my back  
And I'm talking to myself at night  
Because I cant forget  
Back and forth through my mind  
Behind a cigarette  
And the message coming from my eyes  
Says leave it alone

Don't want to hear about it  
Every single ones got a story to tell  
Everyone knows about it  
From the Queen of England to the hounds of hell  
And if I catch it coming back my way  
I'm gonna serve it to you  
And that aint what you want to hear,  
But thats what Ill do  
And the feeling coming from my bones  
Says find a home

I'm going to Wichita  
Far from this opera for evermore  
Im gonna work the straw  
Make the sweat drip out of every pore  
And I'm bleeding, and I'm bleeding, and I'm bleeding  
Right before the lord  
All the words are gonna bleed from me and I will  
think  
No more  
And the stains coming from my blood  
Tell me go back home

## I'M FINDING IT HARDER TO BE A GENTLEMAN

Well I'm finding it harder  
to be a gentleman every day  
all the manners that I've been taught  
have slowly died away  
but if I held the door open for you  
It would make your day  
You think that I care  
about me and only me  
when every single girl needs help  
climbing up a tree  
well I know it Don't take much  
to satisfy me  
Maybe it's whatever's in my head  
that's distracting me  
but if i could find emotion  
to stimulate devotion  
well then you'd see  
Well I'm finding it hard to say  
that I need you twenty times a day  
I feel comfortable so baby why  
Don't you feel the same?  
have a doctor come and visit us  
and tell us which one is sane  
Well I never said I wouldn't  
Throw my jacket in the mud for you  
but my father gave it to me so  
maybe I should carry you  
then you said  
You almost dropped me  
so then I did  
and I got mud on my shoes

## WE'RE GOING TO BE FRIENDS

Fall is here, hear the yell  
back to school, ring the bell  
brand new shoes, walking blues  
climb the fence, books and pens  
I can tell that we're going to be friends  
Walk with me, Suzy Lee  
through the park and by the tree  
we will rest upon the ground  
and look at all the bugs we found  
then safely walk to school  
without a sound

Well here we are, no one else  
we walked to school all by ourselves  
theres dirt on our uniforms  
from chasing all the ants and worms  
we clean up and now its time to learn  
Numbers, letters, learn to spell  
nouns, and books, and show and tell  
at playtime we will throw the ball  
back to class, through the hall  
teacher marks our height  
against the wall

And we don't notice any time pass  
we don't notice anything  
we sit side by side in every class  
teacher thinks that I sound funny  
but she likes the way you sing  
Tonight I'll dream while in my bed  
when silly thoughts go through my head  
about the bugs and alphbet  
and when I wake tomorrow Ill bet  
that you and I will walk together again  
cause I can tell that were going to be friends

## HELLO OPERATOR

Hello operator  
can you give me number nine?  
can i see you later?  
will you give me back my dime?  
turn the oscillator  
twist it with a dollar bill  
mail man bring the paper  
leave it on my window sill

Find a canary  
a bird to bring my message home  
carry my obituary  
my coffin doesn't have a phone  
how you gonna get the money?  
send papers to an empty home?  
how you gonna get the money?  
nobody to answer the phone

## HOTEL YORBA

I was watching  
with one eye on the other side  
I had fifteen people telling me to move  
I got moving on my mind  
I found shelter  
In some thoughts turning wheels around  
I said 39 times that I love you  
to the beauty I had found

Well its 1 2 3 4  
take the elevator  
at the hotel yorba  
I'll be glad to see you later  
all they got inside is vacancy

I been thinking  
of a little place down by the lake  
they got a dirty little road leading up to the house  
I wonder how long it will take till we're alone  
sitting on the front porch of that home  
stomping our feet on the wooden boards  
never gonna worry about locking the door

And its 4 5 6 7  
grab your umbrella  
grab hold of me  
cause I'm your favorite fella  
all they got inside is vacancy

It might seem silly  
for me to think childish things like these  
but I'm so tired of acting tough  
and I'm gonna do what I please  
let's get married  
in a big cathedral by a priest  
cause if I'm the man that you love the most  
you could say I do at least

Well it's 1 2 3 4  
Take the elevator  
At the hotel yorba  
I'll be glad to see you later  
All they got inside is vacancy

## JUMBLE JUMBLE

Jumble, jumble  
all at my house  
come on over  
sleep on the couch  
can't even see ya  
look like a mouse  
Crumble, crumble  
the bag is brown  
rip up the paper  
to hear a sound  
pick the pieces  
up off the ground  
Tumble, tumble  
on to the floor  
roll over  
until you're poor  
wave to me  
I'm at the door

## THE BIG THREE KILLED MY BABY

The big three killed my baby  
no money in my hand again  
the big three killed my baby  
nobody's coming home again

Their ideas made me want to spit  
a hundred dollars goes down the pit  
30,000 wheels are rollin'  
and my stick shift hands are swollen  
everything involved is shady  
the big three killed my baby

The big three killed my baby  
no money in my hand again  
the big three killed my baby  
nobody's coming home again

Why don't you take the day off and try to repair  
a billion others don't seem to care  
better ideas are stuck in the mud  
the motors runnin' on tucker's blood  
don't let them tell you the future's electric  
cause gasoline's not measured in metric  
30,000 wheels are spinnin'  
and oil company faces are grinnin'  
now my hands are turnin' red  
and i found out my baby is dead

The big three killed my baby  
no money in my hand again  
the big three killed my baby  
nobody's coming home again

Well, i've said it now, nothings changed  
people are burnin' for pocket change  
and creative minds are lazy  
and the big three killed my baby  
and my baby's my common sense  
so don't feed me planned obsolescence  
and my baby's my common sense  
so don't feed me planned obsolescence

I'm about to have another blowout  
I'm about to have another blowout



## BONE BROKE

Look closer you can see  
How I've been running it.  
I got a dollar bill in the cockpit.  
Surprised being white is a black hole?  
I got another job at the liquor store.  
Damn, I'm broke boke

They got a white pony in a stable  
And ride him when the doggie isn't able.  
But he don't really care, 'cause they pay him.  
But still a black suit  
Is gonna shake him down.  
Oh well  
I'm bone broke  
Broke as I'll ever be.

Looking another way girl I'm telling ya  
God gave seven minutes right to ya.  
And your mother put her money into platinum  
So that you wouldn't have to pay  
Attention  
Right?

I'm leaning on a brick with my nails,  
I'm telling 'em the money's int the mail.  
Keep showing that my bones  
Never fake it  
But still a brick bank is gonna break it down.  
Oh well  
I'm bone broke

Look another way girl I'm telling ya  
God gave seven minutes right to ya.  
Your mother put her money into platinum  
And now you never have to pay  
Attention.  
Do you?

# Audio-CD innholdsfortegnelse

---

Innholdsfortegnelse til vedlagt CD med musikk eksempeler

1. Stop Breaking Down (1999)
2. The Big Three Killed My Baby (1999)
3. Astro (1999)
4. Hello Operator (2000)
5. Little Bird (2000)
6. Hotel Yorba (2000)
7. Fell In Love With A Girl (2001)
8. Little Room (2001)
9. We're Going To Be Friends (2001)
10. Seven Nation Army (2003)
11. There's No Home For You Here (2003)
12. You've Got Her In Your Pocket (2003)
13. Ball and Biscuit (2003)
14. Girl, You Have No Faith In Medicine (2003)
15. Jolene (2004)
16. Blue Orchid (2005)
17. My Doorbell (2005)
18. Little Ghost (2005)
19. Icky Thump (2007)
20. Bone Broke (2007)