

# Musikk med gjenklang

*Ein studie av kva det vil seie å oppleve noko  
som autentisk og folkekjært*

Guro Marie Haugetuft



Masteroppgåve

Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

27. april - 2015



# Musikk med gjenklang

Ein studie av kva det vil seie å oppleve noko som autentisk og folkekjært

Copyright Guro Marie Haugetuft

2015

## *Musikk med gjenklang*

Ein studie av kva det vil seie å oppleve noko som autentisk og folkekjært

Guro Marie Haugetuft

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo





# Forord

Det er med stor glede og takksemd eg ser tilbake på alt eg har lært av denne utrulege reisa som har teke meg gjennom store mengder fagstoff og utfordringar. Eg føler meg (heldigvis) litt klokare enn før eg starta.

Eg vil få takke alle mine informantar for at eg fekk lov til å få eit spanande innblikk i deira opplevingar av det dei oppfattar som ekte, autentisk og folkekjært. Vidare vil eg få takke min svært dyktige og kunnskapsrike rettleiar Even Ruud for sær god og hjelpsam kritikk og ros gjennom heile prosessen. Even har alltid vore tilgjengeleg når eg har trengt det – og det har vore heilt uvurderleg i denne krevjande, men veldig lærerike og interessante prosessen.

Eg vil også nytte anledninga til å få takke Rønnaug og Kjersti Tingelstad for alle fine samtalar om emnet, gode tips, hyggelege oppmuntringar og konstruktive tilbakemeldingar; det har vore til stor hjelp! Samstundes vil eg takke alle andre vener og kjente for tålmodigheita, det er ikkje berre berre å omgjengas ein stressa masterstudent til tider!

Til slutt vil eg få takke dei snille og oppmuntrande søskena mine og min kjære mamma.

Tusen takk!

27. april 2015  
Guro Marie Haugetuft





# Innholdsliste

<b>1</b>	<b>Innleiing</b>	<b>2</b>
1.1	Tema	2
1.2	Avgrensing av tema	4
1.3	Problemstilling	6
1.4	Oppsett og struktur	6
<b>2</b>	<b>Metode</b>	<b>8</b>
2.1	Det kvalitative intervju som metode	8
2.2	Intervjuguide	9
2.3	Utvalet	10
2.4	Kvalitativ forskning og kvalitet	11
2.5	Forskarrolla	13
2.6	Etiske vurderingar	14
2.6.1	Kravet om informert og fritt samtykke	14
2.6.2	Kravet om informering	14
2.6.3	Kravet om konfidensialitet	15
2.7	Vidare arbeid med intervju	16
2.8	Analyse	16
<b>3</b>	<b>Autentisitet</b>	<b>20</b>
3.1	Innleiing	20
3.2	Historisk opphav	29
<b>4</b>	<b>Kategoriar for opplevingar av det autentiske</b>	<b>32</b>
4.1	Weisethaunet og Lindberg sine kategoriar for autentisitet	32
4.1.1	Folkloristisk autentisitet	32
4.1.2	Autentisitet som sjølvuttrykk	35
4.1.3	Autentisitet som negasjon	39
4.1.4	Autentisk inautentisitet	41
4.1.5	Kroppsausentisitet	45
4.1.6	Autentisitet som overskridande opplevingar i kvardagen	51
4.2	Overlappande autentisitetskategoriar	52
4.3	Forslag til supplerande kategoriar	53
4.3.1	Handverksautentisitet	54
4.3.1	Autoritetsautentisitet	57
4.3.2	Folkekjær autentisitet	58
<b>5</b>	<b>Folkekjær</b>	<b>60</b>
5.1	Innleiing	60
5.2	Det "folkelege" si historiske framvekst	62
5.3	Folkekjær autentisitet	63
<b>6</b>	<b>Avslutning</b>	<b>73</b>
6.1	Oppsummering	73
6.1.1	Autentisk oppleving	73
6.1.2	Folkekjær oppleving	76
6.1.3	Forslag til vidare studiar	77
	Litteraturliste	78



# 1 Innleiing

## 1.1 Tema

På bakgrunn av kjennskap til ulike miljø, med ei av Noreg sine minste bygder som utgangspunkt, har eg via småby og nå gjennom eit lengre opphald i hovudstaden fått observere mange ulike kulturelle normer. Ein av tinga eg har bite meg merke i er at folk sitt forhold til musikk verkar til å vere veldig variert. Eg blei fostra med country- og rockemusikk på øyret opp gjennom barndommen. Artistar som Merle Haggard og Creedence Clearwater Revival fylte stoverommet med lyd frå cd-spelaren heime, men også meir lokale variantar som E-76 eller Åsmund Åmli Band kunne høyrast med jamne mellomrom. Overgangen blei derfor stor då eg flytta til Skien for å studere musikk på vidaregåande skule. Der møtte eg fleire musikksgangrar. Eg fekk kjennskap til sjangrar som kunstmusikk og jazz; musikk eg aldri hadde høyrd i heimkretsane. Etterkvart som musikkeksponeringa fortsette, vaks ei interesse for desse ”nye” sjangrane fram i meg. For min del var fridomen eg opplevde ved å få kjennskap til forskjellige sjangrar med ulike kjenslemessige uttrykk til å ta og føle på. Eg tok derfor til å lure på kvifor mamma og pappa aldri hadde lytta til fleire typar musikk. Var det fordi dei berre ikkje lika ana musikk? Kunne det ha vore nærmiljøet som ikkje lika andre musikkformar? Eller budde me rett og slett for langt oppe på høgfjellet til at andre typar musikk hadde nådd dit?

Kanskje var det der spira vart sådd med omsyn til ei undrande haldning til akkurat dette med musikk; kvifor me høyrer på ulike musikktypar, og korleis ulike personar til dømes vurderer dei same musikktypane.

Som tida gjekk etter at eg starta på musikkstudiar merka eg at eg gradvis følte meg meir og meir forskjellig frå mange av dei eg vaks opp med når det kom til musikksmak. Blant dei unge heime i bygda var det gjerne kommersiell populærmusikk; anten hiphop, elektronisk musikk, country eller pop, som gjaldt. På musikklinja lærte me meir om det som i samtida ikkje kan reknast som den mest kommersielle musikken. Her var det snakk om sjangrar som strekte seg gjennom heile historiegangen: Kunstmusikken med heile sitt mangfald av sjangrar, tidsepokar og underkategoriar. Vidare blues, rock, jazz, country, folkemusikk, reggae og

disco for å nemne nokon. Det blei tydelegare for meg at det var den mest kommersielle musikken, i tillegg til country, som hadde ei tradisjonell forankring på min heimstad og i min heimkommune. For meg personleg slutta noko av den kommersielle musikken å opplevast som truverdig og ekte, eller med eit ana ord: *autentisk*, når eg fekk betre kjennskap til andre sjangrar som ikkje i sama utstrakt grad utsette musikken og artistane sine for det eg på den tida opplevde som ein gimmick for å oppnå sal. Eg fekk det for meg at eg tok til å ”gjennomskode” marknadsmessige aspekt ved kommersiell musikk. Eg forstår jo i større grad nå at det finst ein marknad for det meste.

Sjølv om eg utvikla meg i ei litt annleis musikalsk retning enn mange av dei eg vaks opp med, byrja eg likevel etterkvart å oppdage fellesnemnarar for dei kontrasterande musikalske miljøa eg hadde opphalde meg i. Musikken som vart lytta til verka til å ha ein samlande verknad på – lat oss kalle det ”medlemmene” innanfor begge miljøa. Ein bygdefest ville aldri blitt ein bygdefest utan musikken. Likeins var musikken svært sentral for oss dåverande ferske musikkstudentar: Klassa vår på vidaregåande ville ikkje ha vore den same dersom me som gjekk der ikkje hadde bore på ei felles musikkinteresse. Eg byrja å få ei vag kjensle av at nokon av føresetnadane for det å oppleve ei viss musikktype som autentisk var svært forskjellige, og at noko av forklaringa på det kanskje kunne sporast tilbake til dei kulturelle normene som eksisterte i dei ulike sosiale miljøa som folk hadde kjennskap til og identifiserte seg med. Når alt kjem til alt, ser det ut til at ein og same musikk vurderast gjennom ulike sett med briller og dermed med utgangspunkt i forskjellige kriterier. Min studie ynskjer å undersøkje omgrepet autentisitet nærmare, og prøvar å få tak på kva for kriterier som er med inn i vurderinga som dannar grunnlaget for at noko skal kunne opplevast som autentisk.

Men kva så med artistar som lyttast til av veldig mange; artisten som har lyttarar som er spreidd når det kjem til alder og til dømes geografisk utstrekning? Den såkalla ”folkekjære” artisten er eit kjend og utbreidd fenomen både gjennom massemediar og dagleg allmenntale. Her målast, om ein skal prøve å tolke ordet folkekjær relativt bokstaveleg og ukritisk, personen sin status tilsynelatande gjennom graden av oppnådd popularitet hos folket. Og med Vinje som nærmaste nabokommune til heimkommunen min, slår Odd Nordstoga meg kjapt som eit mogleg eksempel. Odd ser i mine auge ut til å ha vunne ein plass i hjartet hos det norske folket. Med Odd Nordstoga ståande på scena har eg opplevd å vera publikummar på konsertar som har hausta trampeklapp enten det har vore i Operaen, Ibsenhuset eller på den vesle scena til Skogen Gard i Bø i Telemark. Korleis kan dette ha seg? Eg vil undersøkje det

folkekjære, og særleg den folkekjære artisten, nærmare i denne masteroppgåva – i håp om å kunne kaste nytt ljøs over nye måtar å forstå dette ofte bruka, men lite undersøkte ordet på.

Problemstillinga mi vil dermed lyde som følgjer: *Kva vil det seie å oppleve noko som autentisk og folkekjært?*

## 1.2 Avgrensing av tema

I denne studien vil eg basere mine funn på seks djubdeintervju av kvinner og menn i alderen 24-68 år. Studien vil opphalde seg innanfor fagfeltet cultural studies, som er ein tverrfagleg forskingstradisjon som hovudsakleg har fokusert på spørsmål knytt til korleis institusjonar og ulike kulturelle praksisar fungerer, og då sett særleg sett i ljøs av ulike maktperspektiv (Barker 2012:7). Sidan cultural studies som nemnt er ein tverrfagleg tradisjon vil denne masteroppgåva dermed bere med seg element frå ulike tradisjonar som t.d. musikkpsykologi, som omfattar studiar av opplevingar i tilknytning til musikk og/eller musikkrelatert åtferd (Ruud 1992:18); men også musikksosiologi, som tek for seg ulike samanhengar mellom samfunn og musikk sett i ljøs av kva for samfunnsmessige funksjoner musikk kan seiast å ha. Det vil til dømes seie kva for påverknad musikken me lyttar til har på samfunnet eller korleis sosiologiske kategoriar som verdiar og klasse har ein innverknad på åtferd og musikalske opplevingar (Ruud 1992:39). Denne oppgåva vil samstundes ha ei tilknytning til medievitskap sidan media sannsynlegvis fungerer som den største distributøren av musikk på verdsbasis, noko som naturlegvis påverkar ei stor mengde lyttarar. Medievitskap viser til vitskapeleg forsking på såkalla moderne mediar, altså mediar som blir formidla gjennom teknologisk utstyr og programvare, -forbrukarar av slike medium, dei som lagar og distribuerer dei og forskjellige koplingar som finst i konteksten som mediar kommuniserast (Ytreberg 2014).

Omgrepet autentisitet har tradisjonelt hatt fleire bein å stå på; det er eit omgrep som har fått fleire moglege tydingar gjennom åra sitt løp, og det har også hatt ei tilknytning til fleire fagfelt (Espeland 2006:16). Eg vil utover at denne oppgåva oppheld seg innan ein cultural studies-kontekst, innsnevre autentisitet somgrep uttrykt ved å avgrense det til å sjåast i ljøs av ulike musikkrelaterte opplevingar. Eg veit at det er gjort arbeid på dette omgrepet frå før, og dette arbeidet tek utgangspunkt i ein populærmusikkontekst. I 2010 blei artikkelen til Hans

Weisethaunet og Ulf Lindberg *Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real* publisera, der dei argumenterte for at ein må førebu seg på å møte mange forskjellige konsept og idear når ein skal ta for seg omgrepet autentisitet (Weisethaunet og Lindberg 2010:465). Dei lanserte i artikkelen eit knippe ulike autentisitetskategoriar som hevdast å kjenneteikne ein rocke- og dernest, som nemnt, populærmusikkontekst (Weisethaunet og Lindberg 2010:467). Deira teori vil utgjere det teoretiske fundamentet i mi forståing av ulike autentiske musikkopplevingar. Eg nytta Weisethaunet og Lindberg sine kategoriar der eg opplevde at dei var anvendelege på mine funn. Nå skal det likevel seiast at ikkje alle funna eg gjorde i denne studien viste seg å passe inn under desse kategoriane. I dei tilfella der dette førekom, nytta eg ana faglitteratur for å etablere ei mogleg fagleg forståing av materialet.

Når det gjeld forskning på det å bli omtala som folkekjær, finst det så vidt eg er orientert lite vitenskapelig arbeid som er gjort for å utarbeide nokon meir omfattande form for definisjon av omgrepet. Eg har vore nysgjerrig på kva dette omgrepet egentleg rommar, og kvar det stiller seg i den populærmusikalske autentisitetsdiskursen. Eg ville derfor undersøkje om det gjekk an å knyte ein av dei eksisterande autentisitetskategoriane til dette omgrepet, eller om det folkekjære stod i posisjon til å utgjere sin eigen, sjølvstendige autentisitetskategori.

I denne studien kjem eg ikkje til å nytte musikkanalyse som metode.

Vidare ynskjer eg heller ikkje å prøve å legge nokon form for ”fasit” på bordet; dette er ein studie som ynskjer å rette fokus mot nokon av dei mange ulike opplevingane som kan koplast til forskjellige fenomen. Fleire av dei områda eg her har undersøkt, vil nok med stor fordel kunne utdjupast- og forskast på vidare.

## 1.3 Problemstilling

Formuleringa i mi problemstilling prøvar å fange opp ulike aspekt ved det å oppleve noko som autentisk og folkekjært: Så *kva vil det seie å oppleve noko som autentisk og folkekjært?*

For å gjere eit forsøk på å finne ut av det, bestemte eg meg for å gjere kvalitative undersøkingar som skulle danne grunnlaget for mi undersøking. Mine informantar fekk stor fridom til å avgjere sjølve kva desse ulike opplevingane for dei romma . Eg ynskte å stille opne spørsmål ettersom informantane er ulike menneske som gjerne har ulike preferansar når det kjem til musikk. Eg ynskte også å arbeide vidare med informasjonen som dukka opp i desse intervjuar på ein slik måte at eg danna meg eit meir oversiktleg bilete av det som blei sagt. Dette oversiktsbiletet tok form gjennom at utsegnene blei plassera i kategoriar henta frå Weisethaunet og Lindberg sin artikkel, som eg allereie har nemnt. På den måten ville informasjonen frå alle intervjuar kunne samanfattast til noko meir målbart og handgripeleg – til ulike kategoriar som viser til vurderingar og opplevingar av det som oppfattast både som autentisk og folkekjært. Sjølv om dei ulike utsegna i og for seg representerer individuelle erfaringar og oppfatningar, vil eg likevel prøve å ”kvalitetsvurdere” dei med utgangspunkt i teorien er ynskjer å nytte meg av.

## 1.4 Oppsett og struktur

Eg vil vidare seie noko om korleis eg har tenkt å legge opp resten av denne masteroppgåva.

I andre kapittel tenkjer eg å gjere greie for metodiske val og viktige spørsmål som gjerne dukkar opp i samband med kvalitativt forskingsarbeid. Vidare vil eg seie noko om kva for val eg gjorde med omsyn til analysen eg gjennomførte.

I tredje kapittel tek eg for meg omgrepet autentisitet sett gjennom ulike perspektiv som har si ankring i det tverrfaglege feltet cultural studies. Til slutt i dette kapitlet, ynskjer eg å seie noko om den historiske framveksten som omgrepet kan seiast å ha hatt innanfor dei faglege rammene eg har sett meg i denne studien.

I kapittel fire gjeng eg gjennom funna eg har gjort og sett dei opp mot Weisethaunet og Lindberg sine autentisitetkategoriar. Der eg i mangel av kategoriar ikkje har hatt nokon stad å plassere intervjupersonane sine utsegn, skissera eg nye kategoriar. Desse nye kategoriane gjennomgåast avslutningsvis i kapitlet, og presenterast saman med dei nye funna eg har gjort.

Til slutt vil eg i kapittel fem gå gjennom folkekjær-omgrepet. I likskap med måten eg gjekk fram i autentisitetkapitlet, tek eg også her utgangspunkt i omgrepet ved å fyrst sjå det i ljós av ulike cultural studies-relaterte perspektiv, og deretter ved å gjere ein historisk gjennomgang med tanke på korleis omgrepet kan ha utvikla seg historisk. Eg avsluttar dette kapitlet med ein gjennomgang av autentisitetkategorien som eg har vald å kalle for ”folkekjær autentisitet”.

Siste kapittel består av ei samla oppsummering av alle funn, og der presenterer eg også forslag til vidare forskingsarbeid på emnet.



## 2 Metode

### 2.1 Det kvalitative intervju som metode

Eg har i min studie sett at intervju vil vere ein fordelaktig metode å nytte meg av, då det ville blitt veldig krevjande å finne ut kva som rører seg av tankar, holdningar og idear hos ulike personar berre ved å observere dei. Føremålet med eit intervju er ifølgje Kvale og Brinkmann å få ein intervjuperson til å fortelje om korleis han eller ho forstår si røynd, slik at me som forskarar kan få ta del i deira livsverd (Kvale og Brinkmann 2012:19). Kvale og Brinkmann beskriv i boka *Det kvalitative forskingsintervju* intervjuet som ei *profesjonell samtale*, der samspelet mellom intervjuar og intervjuobjekt har som mål å produsere ny kunnskap (ibid:22). Ei profesjonell samtale indikerer at det dukkar opp ulike problemstillingar, ettersom det gjerne ligg bestemte assosiasjonar knytt til kva det vil seie å opptre eller handle profesjonelt. For forskaren sitt vedkomande kan ein dermed forstå det som at forskning fordrar ein spesiell form for fagleg kompetanse. Ifølgje høgskulelektor Leif Askland vil ein i vid forstand kunne omtale ein person som profesjonell når den gjer eit levebrød ut av det den driv med (Askland 2006:37):

Ordet blir knyttet til at det handler om å ikke være privat, og at det man gjør er underlagt en eller annen offentlig kontroll og kvalitetssikring. [...] Den profesjonelle har innsikt i et fagfelt som krever et spesielt håndlag og kunnskaper som ikke ”folk flest” har (loc. cit.)

Dette inneber at eg som forskar bør bevisstgjere meg kva desse problemstillingane består i gjennom heile prosessen av studien. Dette er spørsmål eg skal gå nærmare inn på under avsnittet ”Kvalitet i kvalitative studiar”.

Fokuset i denne oppgåva kvilar på intervjupersonane sine individuelle opplevingar av eit fenomen, noko som knyter denne studien til den fenomenologiske tradisjonen for forskning, ein tradisjon som vektlegg dei subjektive opplevingane til ein person (Kvale og Brinkmann 2012:45). Dette er vidare ein studie som tek utgangspunkt i både *abduktiv* og *deduktiv* forskingsmetode. Deduktiv er den fordi den mellom ana tek utgangspunkt i eksisterande

teoriar og/eller nye hypotesar – i tråd med det Postholm viser til er vanleg i deduktive tilnærmingar (Postholm 2010:36); men samstundes er den abduktiv ettersom den også tek utgangspunkt i eksisterande teoriar og/eller nye hypotesar – men til forskjell frå ei deduktiv tilnærming nyttar seg av nye observasjonar for å bekrefte eller avkrefte desse, noko som kjenneteiknar abduktiv metode, slik eg forstår Alvesson og Skjöldberg (Alvesson og Skjöldberg 1994:42).

Kvalitative studiar er gjerne delvis strukturerte når det kjem til utforminga av sjølve intervjuet. Det vil seie at oppbygginga i intervjuet pregast av utvalde tema snarare enn konkrete spørsmål (Kvale og Brinkmann 2012:47; Dalen 2011:26; Dalland 1997:36-37). Dette bringar oss vidare til neste delkapittel:

## 2.2 Intervjuguide

Intervjuguidar er eit verkty som gjerne brukast i samband med utforming- og gjennomføring av eit intervju. Når det er snakk om såkalla *semistrukturera* intervju, inneheld ein intervjuguide oversikta over temaa som skal gjennomgåast i eit intervju, samt forslag til spørsmåla som kan stillast (Kvale og Brinkmann 2012:143; Dalen 2011:26).

Intervjuspørsmåla har ofte eit munnleg preg og er frie for faglege formuleringar, medan den tematiske oversikta har si forankring i faglege forskingsspørsmål (Kvale og Brinkmann 2012:144-145). Med utgangspunkt i Kvale og Brinkmann sin modell, har eg sett opp ein tabell der mine forskingsspørsmål og intervjuspørsmål vart sjåande slik ut:

Forskingsspørsmål	Intervjuspørsmål
Innleiande del for å avklare litt rundt personen sin <i>musikksmak</i> og <i>lyttevanar</i> .	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kva for musikk likar du?</li> <li>2. Korleis har du fått kjennskap til musikken du lyttar til i dag?</li> <li>3. Synas du det store utvalet av artistar gjer det vanskeleg for deg å velje kva du skal lytte til?</li> <li>4. Kva for artist/artistar er din/dine</li> </ol>

<p>A. Kva vil det seie å <i>oppleve noko som autentisk?</i></p> <p>B. Kva vil det seie å <i>oppleve noko som folkekjært?</i></p> <p>Avsluttande del for å plassere informanten i ein sosial kontekst.</p>	<p>favorittartistar?</p> <p>5. Kvifor likar du å høyre på akkurat den/dei artistane?</p> <p>6. Kva gjer ein artist til ein god artist for deg?</p> <p>7. Oppfattar du nokon artistar som lite truverdige?</p> <p>8. Kva gjer ein artist til ein mindre truverdige artist for deg?</p> <p>9. Kvifor trur du nokon artistar når ut til et breiare publikum enn andre?</p> <p>10. Kvifor trur du nokon artistar blir folkekjære artistar?</p> <p>11. Kva er ein folkekjær artist slik du ser det?</p> <p>12. Kan du heilt til slutt seie noko om bakgrunnen din, interesser, kva du gjer til vanleg etc.?</p>
---	--

Tabell 1: Intervjuguide

Som de ser har tabellen færre forskings spørsmål enn intervju spørsmål. Dette er fordi fleire intervju spørsmål kan brukast for belyse eitt enkelt forskings spørsmål (ibid.:145).

## 2.3 Utvalet

Mitt utval av personar er i alderen 24-68 år. Eg har vald å gjere eit strategisk utval av personar frå ulike ”grupperingar” i folket. Mellom ana kjem dei ifrå ulike delar av landet, dei er spreidd i alder og har vidare ulik bakgrunn når det kjem til utdanningar og fagområde. Dei verkar til å ha forskjellige interesser når det kjem til syslar dei driv med på fritida. Eg var oppteken av at individuelle persontypar skulle få koma til syne når eg valde ut intervju personar. Vidare har eg intervjuet like mange kvinner som menn, noko eg ville gjere

for prøve å skaffe meg eit så utjamna og kjønnsnøytralt bilete av tilstandane som mogleg.

Når det kjem til kor mange informantar eg skulle ha i denne studien, landa eg til slutt på å nytte meg av seks ulike intervjupersonar. Dette talet opplevde eg, etterkvart som prosessen skrei fram, at ville vere tilstrekkeleg for min studie. Ifølgje Kvale og Brinkmann vil det vere gunstig at ein vurderer kor mange intervjupersonar ein treng ut ifrå kva som er intensjonen med prosjektet (ibid.:129). ”Intervju så mange personer som det trengs for å finne ut det du trenger å vite” (loc. cit.), skriv dei. Talet seks kjende eg at eg landa godt i etter enda intervju og analyse; eg synast eg hadde nok informasjon til å finne svar på dei tinga eg ynskte å finne ut av.

Eg presenterer her mine informantar:

1. Kvinne, 24år, masterstudent i musikkvitskap
2. Mann, 34 år, mastergrad i vitskap for idrett
3. Kvinne, 34 år, utdanna pedagogisk assistent / bonde og husmor
4. Kvinne, 55 år, cand.philol. i historie / arkivar
5. Mann 68 år, utdanna agronom / pensjonist, bonde og inseminør
6. Mann, 30 år, mastergrad i økonomi / jobbar i bank

## **2.4 Kvalitativ forskning og kvalitet**

Det å gjennomføre kvalitativ intervjuforskning har ifølgje Kvale og Brinkmann borga kritiske spørsmål frå samfunnsvitskapeleg hald, nokon av dei har nærmast blitt standardiserte: Kan svara som produserast i eit kvalitativt intervju vera upålitelege som følgje av leiande spørsmål? Er kvalitative intervju vitskapelege? Vil resultat av kvalitativ intervjuforskning kunne generaliserast sidan dei ”berre” er basera på få intervjupersonar sine utsegn? (ibid:179-181). Dette er berre nokre av spørsmåla som har reist seg som innvendingar til kvalitativ forskning gjennom åra sine løp. Kvale og Brinkmann understrekar at nokre av spørsmåla kan byggje på reelle utfordringar som dukkar opp i samband med intervjubasert forskning, men at innvendingane like gjerne kan vere eit resultat av manglande forståing for samtaleforma som forskingsmetode (ibid.:179). Noko dei trekkjer særleg fram er at

kvalitativ- i motsetnad til kvantitativ forskning har evna i seg til å ta oss inn i ei unik forståing av ein person si livsverd, noko som kan bidra til å kaste nytt ljøs over ulike fenomen (ibid:181-182). Monica Dalen på si side understrekar at det kan vere problematisk å skulle etterprøve resultat frå kvalitativ forskning på tilsvarende måte som i kvantitativ forskning, då både omgjevningar og intervjupersonar endrar seg over tid. Derfor må ein innanfor kvalitativ forskning sikre kvalitet i eit prosjekt på andre måtar enn i kvantitative undersøkingar. Ho nemner at det å beskrive alle ledd nøyaktig og detaljert i ein forskingsprosess derfor kan vere ein moglegheit til å heve kvaliteten på forskingsarbeidet (Dalen 2011:93).

Kvale og Brinkmann viser til at ulike problemstillingar er noko som følgjer kvart ledd i ein forskingsprosess. Dei delar forskingsprosessen inn i sju stadiar: *Tematisering, planlegging, intervjusituasjon, transkribering, analysing, verifisering* og *rapportering* (Kvale og Brinkmann 2012:80-81). I kvart ledd av forskingsprosessen vil desse problemstillingane måtte takast stilling til slik at det ferdige produktet blir prega av så reflekterte og gjennomtenkte val som mogleg (ibid.:80-82). Dette prøvar eg å sikre i denne masteroppgåva ved å heile tida bevisstgjere både meg sjølv og lesaren kva som er tenkt i alle ledd av prosessen. Eg tok i fyrste kapittel føre meg tematiseringsstadiet og til dels planleggingsstadiet. I dette metodekapitlet fortsette eg på planleggingsfasa, og avslutningsvis i fyrste kapittel sa eg noko om kva som er planen vidare.

For å prøve og styrke validiteten i denne oppgåva ytterlegare nyttar eg meg av faglitteratur som eg meiner er relevant for- og støttar opp under mine funn. Som eg allereie har nemnt skal eg bruke Weisethaunet og Lindberg sine autentisitetkategoriar der det er mogleg. Elles vil eg nytte ana faglitteratur for å byggje opp ei breiare forståing av det eg undersøker. Ifølgje May-Britt Postholm vil bruk av ulike kjelder som stør seg omkring ein felles fagleg plattform kunne styrke truverdet til ein studie. Når ein kombinerer bruk av ulike kjelder, resultat frå fleire forskarar og fleire strategiar for innsamling nyttar ein seg av det som Postholm refererer til som *triangulering* (Postholm 2005:132).

## 2.5 Forskarrolla

I ein intervjusituasjon eksisterer det ifølgje Kvale og Brinkmann eit *asymmetrisk maktforhold*. Det å innfinne seg med at forskaren stiller i ein anna posisjon med omsyn til makt enn ein intervjuperson, er viktig å ta med i rekninga slik at det skeive maktforholdet kan handterast på ein best mogleg og profesjonell måte (Kvale og Brinkmann 2012:52-53). Ethiske spørsmål omkring til dømes maktforhold under ein intervjusituasjon viser at me forskarar trer inn i ei spesiell rolle overfor den me intervjuar. I eit forskingsrelatert arbeid vil dessutan mi føreståande forståing ifølgje Dalland alltid vere avgjerande for korleis eg tolkar og forstår det ein intervjuperson fortel. Det vil derfor vere veldig viktig for meg som forskar å allereie før eit intervju forberede meg godt på kvar eg står; det vil seie gjere meg sjølv oppmerksam på kva for haldningar og fordommar som bevegar seg i mitt eige sanseapparat før eg gjeng i gang med å intervjuje (Dalland 1997:40). Dette forarbeidet kan ifølgje Dalland vere med på å ruste oss betre mot å bli kjenslemessig overraska eller overvelda når me er ”ute i felten”. Samtidig må me også hugse på at den som blir intervjuja like fullt har ei føreståande forståing (ibid.:41).

Når ein står oppe i ein intervjusituasjon kan det derfor greitt å huske på at det faktisk er to partar som begge møter med si eiga føreståande forståing, og å prøve og skilje mellom desse. Det er slik eg forstår Dalen slik at forskaren bør ha som mål å forstå opplevinga, tanken eller situasjonen ein intervjuperson fortel om så nært opp mot slik intervjupersonen sjølv forstår den; dvs. at ein med andre ord søker å skaffe seg ei slags felles forståing av det som blir fortald gjennom ”brillene” til den som fortel. Dette går på det Dalen gjennom rammene for samfunnsrelatert forskning beskriv som å skape *intersubjektivitet* (Dalen 2011:95).

Eigenskapar knytt til forskaren sin integritet vil ifølgje Kvale og Brinkmann spele ei avgjerande rolle når ein nyttar intervju som vitskapeleg metode, særleg fordi det er forskaren sjølv som utgjer verktøyet i arbeidet med innsamling av informasjon. Desse eigenskapane kan mellom ana bestå i vere ærlegdom, rettferdssans og grad av kunnskap, eller til dømes tidlegare erfaringar (Kvale og Brinkmann 2012:92).

## 2.6 Etiske vurderingar

”The complexities of researching private lives and placing accounts in the private area raise multiple ethical issues for the researcher” (Birch et al. 2002:1). Spesielt med tanke på intervjupersonane er det derfor visse krav som må imøtekommast:

### 2.6.1 Kravet om informert og fritt samtykke

Det er ein føresetnad at alle personar som deltek i eit prosjekt gjer det på friviljug basis gjennom at dei får informasjon om kva prosjektet gjeng ut på *før* dei takkar ja til å bli med på det (Dalland 2006:103):

Som hovedregel skal forskningsprosjekter som inkluderer personer, settes i gang bare etter deltakernes informerte og frie samtykke. Informantene har til enhver tid rett til å avbryte sin deltakelse, uten at dette får negative konsekvenser for dem (NESH 2009: punkt 9, referert hos Postholm 2010:152)

Når eg spurde dei ulike personane om å delta, gjorde eg det derfor med eit tydeleg atterhald om at dei var heilt frie – både til å både takke nei til tilbodet, men også at dei når som helst kunne trekke seg undervegs i prosessen. Dette bringar oss kjapt vidare til neste krav:

### 2.6.2 Kravet om informering

I tillegg skal dei som er med på eit forskingsprosjekt bli kjende med ulike prosedyrar i løpet av prosjektet; det overordna føremålet, hovudtrekka i utføringsplanen, samt info om positive og eventuelle negative sider ved det å delta. I tillegg skal det informerast om prosedyrar tilknytt oppstartinga til prosjektet, samt prosedyrar knytt til avviklinga av det (Kvale og Brinkmann 2012:88):

De som er gjenstand for forskning, skal få all informasjon som er nødvendig for å danne seg en rimelig forståelse av forskningsfeltet, av følgene av å delta i forskningsprosjektet og av hensikten med forskningen (NESH 2009, punkt 8, referert hos Postholm 2010:152)

Før intervjuet hadde eg gjort klart eit skriv som tok føre seg alt av informasjon som eg tenkte deltakarane trengte å vita i samband med denne undersøkinga. Dette skrivet sende eg ut via e-mail før intervjuet fann stad slik at alle intervjupersonane kunne forberede seg i forkant av prosessen på kva som kom til å skje. I intervjusituasjonen, rett før sjølve intervjuet blei gjort, spurde eg om intervjupersonane fortsatt hadde nokon spørsmål knytt opp mot prosjektet, og på denne måten prøva eg å sikre meg mot at det ikkje var noko meir som stod uklart. Eg har vidare fått tillating til å sitere fritt frå alle intervjuet eg gjorde.

### **2.6.3 Kravet om konfidensialitet**

Vidare er det også nokon krav som sikrar konfidensialitet med tanke på ømfintleg informasjon:

De som gjer til gjenstand for forskning, har krav på at all informasjon de gir om personlege forhold, blir behandlet konfidensielt. Forskeren må hindre bruk og formidling av informasjon som kan skade enkeltpersonene det forskes på. Forskningsmaterialet må vanligvis anonymiseres, og det må stilles strenge krav til hvordan lister med navn eller andre opplysninger som gjør det mulig å identifisere enkeltpersoner, oppbevares og tilintetgjøres (NESH 2009, punkt 14, referert hos Postholm 2010:154)

Eg gjorde det i mitt prosjekt klart for deltakarane at personopplysingar ville bli anonymisert, men spurde om godkjenning til å offentleggjere alder, kjønn, formell utdanning og/eller yrkesstilling. Dette fekk eg tilbakemeldingar på, og eg har offentleggjort den informasjonen som er godkjend av intervjupersonane. Når eg lagra lydopptak registrerte eg filnamnet etter kva for nummer i rekka intervjuet vart gjennomført i. Det fyrste intervjuet blei til dømes titulert som ”Intervju 1” og slik fortsette det med ”Intervju 2” osv. Vidare har eg i transkripsjonane gjort det same. Eg oppretta eit eige separat dokument som inneheldt sensitiv informasjon utan nummerering slik at denne informasjonen ikkje kunne knytast opp mot transkripsjonane. Eg har følgd *Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste* sine retningslinjer



for sikring og lagring av konfidensiell informasjon, noko eg vart orientera om gjennom meldeskjemaet eg sendte inn.

## 2.7 Vidare arbeid med intervju

Når eg gjennomførte mine intervju gjorde eg det, som nemnt, ved å gjera lydopptak - for så å transkribere heile opptaket i etterkant. Dette innebar at ei stor mengde informasjon måtte arbeidast vidare med medan transkriberinga føregjekk. Kvale og Brinkmann viser til at mykje non-verbal informasjon, som for eksempel toneleie, pust, kroppsspråk, gestar og andedrett går tapt når eit lydopptak skal gjerast om til tekstformat (Kvale og Brinkmann 2012:187). Ein er fort i gang med analyseprosessen når transkripsjonen av intervjuet startar, då ein gjer ei selektiv utveljing av informasjon, for eksempel når det kjem til språkstil, understrekingar knytt til intonasjon eller pausar (ibid.:188-190). Når eg møtte på desse utfordringane blei eg nøyd til å gjere ulike val, og den selektive utveljinga var i gang.

## 2.8 Analyse

Eg konsentrera meg i all hovudsak om å transkribere intervjua i sin heilskap. Nå er det likevel slik at det ofte dukka opp både ufullstendige- og ikkje fullførte setningar, og der det skjedde såg eg meg nøyd til å kutte bort dei setningane, eller delane av dei setningane som rett og slett ikkje var meiningsberande. For å unngå at for mykje informasjon skulle forsvinne i tekstformatet valde eg å sette emosjonelle uttrykk (latter, engasjert toneleie etc.) i parentes, samt at pausar og ana meir ”objektiv” informasjon blei sett i klammer. Når eg opplevde at noko blei understreka av intervjupersonen eller uttrykt som meir viktig, sette eg inn eit utropsteikn i mine transkripsjonar.

I såkalla grounded theory etter tradisjonen Strauss og Corbin vil ein ”la utvalget og datainnsamlingen styres av de tolkningene og funnene som framstår i prosessen” (Ruud 1995:146). Innanfor ei slik teoretisk ramme vil tolking av datamaterialar gjerast på grunnlag av tre forskjellige formar for koding: *open*, *aksial* og *selektiv* koding (Ruud 1995:147; Postholm 2005:88; Dalen 2011:63). Det er denne teorien eg har basera meg på når eg har

analysera materialet i denne studien. På grunnlag av den *opne* kodingsforma, som tek sikte på at ein ut ifrå fyrste gjennomlesing prøvar å sjå kva for kategoriar som står fram (Ruud 1995:147), blei eg i stand til å eg skaffe meg ei skjematisk oversikt:

Forskingsspørsmål	Kategoriar
Kva vil det seie å oppleve noko som autentisk?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Folkloristisk autentisitet</li> <li>• Autentisitet som sjølvuttrykk</li> <li>• Autentisitet som negasjon</li> <li>• Autentisk inautentisitet</li> <li>• Kroppsautentisitet</li> <li>• Autentisitet som overskridande opplevingar i kvardagen</li> <li>• Handverksautentisitet</li> <li>• Tradisjonsautentisitet</li> </ul>
Kva vil det seie å oppleve noko som folkekjært?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Folkekjær autentisitet</li> </ul>

Tabell 2: Open koding

Andre ledd og kodingsform innan grounded theory-forståinga vil slik eg forstår Ruud si tolking av det, gå ut på å fordjupe seg i dei ulike karaktertrekka og dimensjonane ved ein kategori. Ein søker å finne moglege samanhengar mellom dei forskjellige kategoriane og også eventuelle underkategoriar (ibid.:148-149). Eg valde å gå for nemninga ”dimensjonar” når eg jobba med materialet i denne oppgåva, noko som vil bli synleg når eg gjeng lenger inn i den analytiske prosessen. Siste ledd i denne forståinga blir omtala som den *selektive* kodinga, som i korte trekk går ut på at ein samanfattar alle underkategoriar til såkalla kjernekategori. Dette bidrar til å samle alt intervjumaterialet til noko meir samanhengande, til ei forteljing (ibid.:150). Desse kjernekategoriene vart sjåande ut som i tabellen ovanfor.

For å koma tilbake til Kvale og Brinkmann, vil eg vidare nytte meg av det dei omtalar som tre kontekstar for tolking som verkar ideelle å bruke for meg i mitt analytiske arbeid:

*sjølvforståing, kritisk forståing basera på sunn fornuft og teoretisk forståing* (Kvale og Brinkmann 2012:221). Ein tabell illustrerer samanhengen mellom kontekstane, kven som validerer og korleis det validerast:

<b>Tolkningskontekster</b>	<b>Valideringsfellesskap</b>	<b>Valideringsform</b>
Selvforståelse	Den intervjuede personen	Medlemsvalidering
Kritisk forståelse basert på sunn fornuft	Det allmenne publikum	Publikumsvalidering
Teoretisk forståelse	Forskningsfellesskapet	Forskervalidering

Tabell 3: Kontekstar for tolking og fellesskap for validering (loc. cit.)

Sjølvforståinga gjeng på det tolkaren fangar opp av meining i ytringane til den som blir intervjuet, så den baserer seg altså på det som blir fortald av intervjupersonen. Kritisk forståing basera på sunn fornuft inneber at ein kan prøve å forstå datamaterialet frå eit breiare perspektiv enn berre intervjupersonen sitt. Ein kan mellom ana ta utgangspunkt i allmenn ”sunn fornuft” og vurdere meir kritisk det som blir sagt. På denne måten kan ein som forskar bli sett i stand til å vurdere kvar intervjupersonane sine ytringar stiller seg til dømes med tanke på intervjupersonane si eiga sjølvforståing (ibid.:221-222). Siste kontekst for tolking, den teoretiske forståinga, går ut på at ein strekkjer seg etter å få intervjumaterialet sett inn i ei teoretisk ramme. Det inneber at ein forstår det som blir sagt av intervjupersonen gjennom eksisterande og relevant teori innanfor det relevante fagfeltet. Ved å ta stilling til alle desse kontekstane for tolking vil ein kunne skaffe seg fleire moglege- og forskjellige tolkingar. Kontekstane kan overskride kvarandre, og har ingen klare grenser (ibid.:222). Det vil for eksempel seie at ein informant sine ytringar vil kunne samsvare i to kontekstar for tolking; intervjupersonen si sjølvforståing vil mellom ana kunne stemme godt i lag med ei teoretisk forståing.

Målet med å ta alle kontekstane i vurdering er ifølgje Kvale og Brinkmann altså å stille seg i ein såkalla perspektivistisk subjektiv posisjon, der ein sett seg i stand til å gjere greie for dei forskjellige perspektiva som ein til ein kvar tid har sett datamaterialet ut ifrå – noko Kvale og Brinkmann hevdar at vil kunne styrke studien. Det motsette ville vere å sjå materialet frå det dei kallar for ein einsidig subjektivistisk posisjon (ibid.:181).

Ruud beskriv bruk av formelle teoriar som ei viktig hjelp til å bringe eksempelvis musikkvitskapeleg forskning opp til eit aktuelt nivå når det gjeld pågåande kulturanalytisk forskning (Ruud 1995:151), noko me også såg var tilfelle for Kvale og Brinkmann der den teoretiske forståinga inngjekk som ei av tolkingskontekstane. Den teoretiske forståinga prøva eg å ha i bakhovudet i alle fasane av mitt prosjekt, og eg la stor vekt på å knyte alle mine funn opp mot eksisterande teori slik at undersøkinga i størst mogleg grad vil vere eit seriøst bidrag til fagfeltet. Eg håpar mitt prosjekt vil kunne bidra til å kaste ljøs over nye sider ved såkalla autentiske opplevingar og det som blir sett på som folkekjært.

# 3 Autentisitet

## 3.1 Innleiing

Den som gjer forsøk på å nærme seg omgrepet autentisitet vil ganske snart oppdage at det har ei brokete historisk framvekst med røter tilbake til mangfaldige fagfelt. Wigdis Espeland viser til at ordet har sitt utspring frå greske *autentes*, som har fleire moglege tydingar. Espeland kan fortelje at omgrepet både har vore knytt til noko som er laga med eigne hender, at det har med handel å gjere, at det inneber at nokon har fullmakt til å utføre eit eller anna, men også at det har med det å vere mordar å gjøre, og då særleg sjølvmordar. Tradisjonelt har omgrepet autentisitet hatt si forankring i fag som etnologi, litteratur og teologi for å nemne nokon (Espeland 2006:16). Ein skjønner ut ifrå det Espeland beskriv at omgrepet har ei tilknytning til ei rekke fagretningar. Også innan kunstfeltet har omgrepet autentisitet hatt sine sentrale plass:

The idea of "authenticity" – sometimes verbalized in terms like "integrity", "honesty", "sincerity", "credibility" and "truthfulness" – is central not only in writings on (pop, rock, and classical) musical value and significance, but also in recurring debates about the role of music journalism (Weisethaunet og Lindberg 2010:465)

Hans Weisethaunet og Ulf Lindberg har som eg allereie har nemnt gjennom sitt arbeid med materialet i artikkelen *Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real* prøva å skissere fleire forskjellige kategoriar som utgjer ein av dei større diskursane rundt autentisitetsomgrepet. I artikkelen argumenterer dei for at ein ved nærmare undersøking av dette omgrepet må førebu seg på at det ber i seg ei rekke ulike idear og konsept, også om ein prøvar å avgrense det til kunstdiskursen (loc. cit.). Ruud argumenterer for at autentisitet, sett på som ei oppleving av noko ekte og naturleg, ikkje kan heftast til nokon bestemt musikalsk struktur, bestemte musistarar, ein framføringspraksis eller musikkform. Dersom ein prøvar å setje ulike opplevingar av autentisitet opp mot kvarandre, vil ifølgje Ruud heile omgrepet "falle saman". Han viser derfor til Stokes si forståing av autentisitet som ei *diskursiv trope*, der omgrepet blir sett på som ein diskurs som ber i seg mange former for autentisitet (Ruud 2013:124). Dette stiller seg ganske likt måten eg oppfattar at Weisethaunet

og Lindberg forstår dette omgrepet på. Vidare peikar Weisethaunet og Lindberg på at autentisitet kan sjåast som eit form for to-dela omgrep, der det den eine delen viser til ein opplevingsbasert kvalitet, slik me har sett også Ruud legg vekt på; og den andre delen viser til at omgrepet har vore eit knutepunkt i den kunstrelaterte diskursen, noko som igjen er nært knytt opp mot sosiokulturelle maktrelasjonar (Weisethaunet og Lindberg 2010:466). Weisethaunet og Lindberg viser til Simon Frith som dei hevdar lenge har sett autentisitet, saman med omgrepet ”identitet”, som problematiske innan populærmusikkdiskursen med sin variera bruk. Men til trass for denne problematikken, har omgrepa altså hatt ein sentral påverknad på populærmusikkstudiane, spesielt når det kjem til spørsmål angående musikalsk verdi og meining (loc. cit.).

Weisethaunet og Lindberg har som eg nemnt fleire gonger sett namn på fleire autentisitetskategoriar når dei har gjenge omgrepet nærmare etter i saumane. Dei nemner til dømes ”folkloristisk autentisitet”, ”autentisitet som sjølvuttrykk”, ”kroppsausentisitet”, ”autentisitet som overskridande opplevingar i kvardagen” og ”autentisk inautentisitet” (ibid.:467). Dette er kategoriar eg vil gå nærmare inn på seinare i denne oppgåva, men inntil vidare avgrensar eg meg til å berre presentere kategoriane. Fleire forskarar har også gjort forsøk på å presentere slike kategoriar; Weisethaunet og Lindberg nemner namn som Grossberg, Fornäs og Moore, som tidlegare har gjort forsøk på dette (loc. cit.).

Moore ser til dømes omgrepet autentisitet som tre-dela. Han skil mellom autentisitetstypane ”fyrste person”, ”andre person” og ”tredje person”. Fyrste person viser til at ein utøvar eller komponist greier å gje lyttaren/sjåaren eit inntrykk av at det han eller ho formidlar gjerast med integritet og på ein slik måte at han eller ho gjer seg forstått av publikum (Moore 2002:214). Andre person refererer til at lyttaren gyldiggjer sine egne livsopplevingar på ein slik måte at representasjonen – musikken – får den funksjonen at den ”sett lyd” på ulike livsopplevingar slik dei ”er” eller opplevast (ibid.:220). Sist, men ikkje minst; tredje person omfattar det at ein utøvar gjer suksess i å formidle musikk som er basera på spesielle ideal, til dømes ein bestemt musikktradisjon eller ei bestemt musikkform (ibid.:218). Moore sitt forsøk utgjer ifølgje Weisethaunet og Lindberg eitt av dei mest ambisiøse forsøka på å skilje mellom ulike typar autentisitet (Weisethaunet og Lindberg 2010:467).

Forutan at autentisitet ser ut til å vere eit kjært barn med mange namn – eller skal ein seie kategoriar og diskursar – er det likevel visse ting som tenderar til å bli særleg forbunde med omgrepet. Romantisk ideologi kan mellom ana verke til å ha hatt ein særleg stor innverknad på autentisitetsomgrepet. Den romantiske ideologien kan ifølgje Ruud finnast attende i fleire av kategoriane som til dømes Weisethaunet og Lindberg har skissert innanfor kunstdiskursen (Ruud 2013:126). Guignon har teikna seg ei tredelt forståing av trekk som kjenneteiknar romantikken: 1. At den står som eit forsøk på å hente tilbake ei kjensle av heilskap og eining 2. At den fungerer som ei overttyding om at ei ekte ”sanning” berre blir oppdaga gjennom djup kontakt med kjenslene og ikkje gjennom rasjonell refleksjon og vitskapelege metodar 3. At den viser til at sjølv er det høgaste og mest altomfattande av alt som er å finne i røynda (Guignon 2004:51). Til dømes rocken kan seiast å ha blitt sterkt prega av romantisk ideologi der den mellom ana, gjennom antropolog Odd Are Berkaak sine ord, ”forsøker å legitimere seg selv utenfor fornuften, i de fysiske og emosjonelle aspektene ved livet som rasjonalismen stenger ute (Berkaak 1993:21). Robert Pattinson skriv det endå meir konsist: ”Rock is the aesthetic of Romanticism vulgarized” (Pattinson 1987:188). Han hevdar at *vulgaritet* i moderne tid har markera seg som ei meir raffinert form for romantikk (ibid.:12). Like fullt hevdar Pattinson at dette vulgære romantiske trekket som ein kan finne i rock også har vist seg i tidlegare sjangrar som jazz, og før det ragtime, om enn i langt mindre grad enn det ein kan finne i rocken (ibid.:212). Han fortsett noko kontroversielt og spekulativt:

”Rock and roll will never die”, its devotees say. They are wrong. Rock will fade away, superseded by a new popular music. But if the past is any guide, that new music will be more not less vulgar than what it replaces [...]. Vulgarity is here to stay (loc. cit.)

Kor vidt denne utsegna viser seg å stemme vil vel berre framtida vise. Uansett understrekar Frith og Horne at ei bølge av 1960-talet sine kunststudentar vart rock’n’roll-musikarar og på denne måten influera populærmusikken gjennom bohemske draumar og romantiske idear (Horne og Frith 1987:73). Dermed kan det i alle høve sjå ut til at rocken har vore med på å påverke utforminga av populærmusikken, noko som er med på å understreke tydinga romantisk ideologi kan ha hatt for moderne populærmusikk.

Som eg nemnte tidlegare forstod eg det som at Weisethaunet og Lindberg hadde eit to-dela syn på autentisitetetsomgrepet. ”Omgrepet autentisitet [...] gjev også ei særleg oppleving, motsett det ikkje-autentiske”, skriv Espeland (Espeland 2006:16). Weisethaunet og Lindberg understrekar på lik line med Espeland at sjølv autentisitetsopplevinga er ei viktig side ved autentisitetetsomgrepet (Weisethaunet og Lindberg 2010:477). Dei føresetjar i sin artikkel at ei oppleving av autentisitet må byggje på ei form for kommunikasjon mellom to subjekt, der det opplevande og vurderande subjektet dannar seg ein relasjon til det andre subjektet; kva det andre subjektet ”seier” eller formidlar og kor vidt det som seiast ”meinast”. Dette er idear som baserar seg på filosofen Jürgen Habermas sin teori om *kommunikativ handling*, ein teori som tek føre seg å seie noko om føresetnaden for kommunikasjon.

Men for å verdsetje ein gjett ”performance” som autentisk, må mottakaren ifølgje Weisethaunet og Lindberg i tillegg kjenne seg personleg knytt til denne. Dette inneber at prosessen må ha med seg element som støttar identifisering. Her vender Weisethaunet og Lindberg seg til litterære mottaksteoretikarar i tanken om at ”nyting av sjølvet føregjeng gjennom det ’andre’ ” (Weisethaunet og Lindberg 2010:477). Derifrå refererer dei vidare til Guignon og skriv at moderne tid har dreia seg inn mot ei indre-orientering som omhandlar ei otte omkring ”the Real Me” eller eit såkalla kjernefysisk, sjølvstendig sjølv (loc. cit.). Guignon skriv:

[...] we tend to make a distinction between the *masks* or *personae* we wear in the social arena and the *Real Me* lying beneath the surface of everyday life. The distinction between outward show and inner reality is linked to a distinction we commonly make between our *public* and *private* lives (Guignon 2004:80)

Distinksjonen ”the Real Me” og ”outward show” som Guignon her snakkar om, der ”the Real Me” står fram som den autentiske delen av eit subjekt, har ifølgje Weisethaunet og Lindberg vorte gjenstand for massiv kritikk av til dømes post-strukturalistar, dialogiske filosofar og hermeneutikarar. Weisethaunet og Lindberg hevdar at nokon av desse kritikarane meiner ein slik konstruksjon av det autentiske subjektet legg for lita vekt på at mennesket er avhengig av kvarandre allereie heilt frå starten av livet, noko som medfører at desse kritikarane ifølgje Weisethaunet og Lindberg meiner det ville ha vore meir utslagsgjevande og fordelaktig å sjå på interaksjonen mellom menneska framfor å drive med introspeksjon når me skal skaffe oss ei betre forståing av oss sjølv (Weisethaunet og Lindberg 2010:477-478). Weisethaunet og Lindberg konkluderer i si framstilling av omgrepet med at opplevinga av



autentisitet føregjeng i eit form for vekselspel mellom personlege prosessar og det at menneskelege affærar – som blir presentert gjennom performaren si innsikt – blir kjent att og reknast som ”sanne” berre i den grad dei blir dela med andre. Denne tosidigheita trekkjer ifølgje Weisethaunet og Lindberg parallellar til våre eksistensielle og motsettande, men gjensidig naudsynte behov for sjølvrealisering og tilhøyrsløse (ibid.:478).

Skiljet mellom det offentlege og private har ifølgje Guignon gjerne vorte forbunde med binære opposisjonar som *genuin* og *falsk*, noko som i si rekke ber med seg fleire distinksjonar me allereie kjenner til og brukar i det daglege: *djup* vs. *overflatisk*, *spirituell* vs. *materialistisk*, eller til dømes *ekte* vs. *illusorisk* utgjer nokre eksempel (Guignon 2004:81). Ruud er av oppfatninga at autentiske opplevingar gjerne sjåast som ei motsetnad til noko som blir oppfatta som kunstig. Dess kunstigare; dess mindre autentisk, med andre ord (Ruud 2013:128). Eit slikt syn ser me at har likskapar med Guignon sitt, i den forstand at Guignon oppfattar ”det ekte sjølvet” som autentisk. Men Ruud viser samstundes til at dette med kunstigheit har blitt stadig meir problematisk og vanskelegare å vurdere, i alle høve når ein tek for seg omgrepet performance (loc. cit.):

I et postmoderne klima, hvor affekt kan skilles fra mening, i den utstrekning at enhver posering kan oppleves som troverdig hvis man bare viser stor nok innlevelse, blir det vanskelig å skille det autentiske fra ren posering (loc. cit.)

Ruud viser til at element som ”play” vart sentrale i marknadsføringa- og framstillinga av musikkartistar i løpet av 1980-talet då store musikkmedium som MTV og kulturmagasin som *The Face* kom på bana (loc. cit.).

Ifølgje Weisethaunet og Lindberg er det eit kjenneteikn ved den moderne tida at den har vore ein historisk periode prega av *radikale endringar* (Weisethaunet og Lindberg 2010:478). I semiologisk litteratur som har utgangspunkt i ein sosialvitskapeleg ståstad kan ein lesa at eit mangfald av tradisjonar i dag eksisterer saman på sama stad som følgje av globalisering (Berkaak og Frønes 2005:18), noko som i større grad gjer til at ”identitet i større grad velges eller skapes” (loc. cit.). Weisethaunet og Lindberg understrekar at subjektet i større og større grad har blitt stilt forventningar om å ta ansvaret for eige liv, etterkvart som at valmoglegheitene har utvikla seg til å bli svært mange og det fordrast at subjektet tar rasjonelle val (Weisethaunet og Lindberg 2010:478). Ifølgje Berkaak og Frønes utgjer

nettopp det at me har eit *val* eit poeng: Når me har eit val, så vel me ofte det som betyr noko for oss. Fleire av vala me gjer blir vidare eksponert ut til eit sosialt fellesskap (Berkaak og Frønes 2005:18). På denne måten blir det enkelt å forstå at mange av vala me gjer har ei tyding for kvar me stiller oss sosialt. Når det eksisterer fleire valmoglegheiter, kan ein fort førestille seg at det i tillegg til tider kan bli utfordrande å velje dersom det sosiale presset er stort.

Ruud legg vekt på at me i moderne tid kan ha vorte utsett for ei *fjerning frå opplevinga av oss sjølve* i den forstand at kjensler havnar i bakevja av vår kvardag; noko som kan sette i gang ei søking etter noko *meir eigentleg* (Ruud 2013:123). Denne forståinga grunnar han på ei psykologisk forståing av samanhengar mellom såkalla sjølvopplevingar og vitalitetsaffektar representert av den norske psykologen og psykoterapiforskaren Jon Monsen. Monsen viser til at kjenslene er komponentane som utgjer det han meiner kallast for *det sanne sjølv*. Det er ifølgje Monen kjenslene våre som avgrensar oss som forskjellige individ og som me vurderer ut ifrå når relasjonane våre målast. Han beskriv kjenslene som ei medfødd evne for orientering, og at det er desse som dannar grunnlaget for korleis me tolkar og forstår omgjevnadane våre (Monsen 1991:143). Viss me mistar kontakten med dei kjenslemessige opplevingane våre og samtidig overdimensjonerer viktigheten av andre sine forventningar, vil me ifølgje Monsen kunne kjenne oss framandgjorte for oss sjølve. Det å vere i kontakt med sine eigne kjensler er ifølgje ei slik forståing som det Monsen representerer heilt avgjerande for å kunne vere eit godt fungerande og vitalt menneske. Kjenslene sjåast her som sentrale fordi dei er med på å forme og fargeleggje opplevinga av våre relasjonar og handlingar (ibid:143-144). Dersom ein tek utgangspunkt i slik teori, vil ein dermed kunne seie at vala og handlingane våre gjerast på bakgrunn av kjenslestyrte motivasjonar.

Innanfor psykodynamisk psykologi eksisterer det teoriar som utover det å ta føre seg kjenslene si kopling til sjølv

viser til korleis me som menneske formast gjennom dei sosiale omgjevnadane våre. Dei sosiale omgjevnadane, i form av familie, vener og nærmiljø tilleggas her ei stor rolle i vår utvikling (Malt 2009). I teorien for objektrelasjonar seiast det at "ego" dannast med utgangspunkt i interaksjonen det gjer med såkalla objekt. Nemninga ego er ifølgje Monsen eit abstrakt psykologisk omgrep som viser til eit individ sine vande tankemønster og måtar å integrere- og meistre opplevingar på. Tankemønster og ana filtrering av sanseintrykk bidreg til at store mengder informasjon blir omdanna til meiningsfulle

einingar, og på denne måten blir me som menneske dermed gjort betre i stand til å forstå verda rundt oss som meir samanhengande og heilskapleg. Ego sjåast med utgangspunkt i slik teori dermed som at det er i ei kontinuerleg utvikling, ettersom mennesket gjennom heile livet er mottakeleg for sanseintrykk som prosesserast. Med bakgrunn i kor vidt individet opplev positive eller negative møte med sine objekt, vil ego kunne modnast med påfølgande moglegheiter for utvikling eller hemmast og spaltast, og dermed stagnere med omsyn til vidare utvikling på eit visst område. Objekta det visast til kan vere personar, men også dyr eller livlause ting som ein kan finne i omgjevnadane (Monsen 1991:23). Til nå har eg sagt noko om det teoretiske fundamentet som dannar grunnlaget for teorien for objektrelasjonar. Sjølv teorien gjeng ifølgje Monsen ut på at normalutviklinga, prosessen å "bli ein person", skjer gjennom å byggje opp eit stort repertoar av det han beskriv som *indre objekt*. Møtet med eksterne objekt, til dømes barnet sitt møte med sine omsorgspersonar, introjiserast slik at det dannast ein indre representasjon av desse hos det sansande og lærande individet (loc. cit.).

Ruud føreslår at musikk også kan fungere som eit slikt objekt, noko han underbyggjer ved å vise til musikken sin særreigne kjenslemessige appell. Han hevdar at musikklytting kan bidra til at ein person internaliserer og assimilerer både musikken i seg sjølv i tillegg til personar og utanommusikalske referansar som kan sporast tilbake til musikklyttinga (Ruud 2013:91). På denne måten representerer musikklytting meir enn ei "reint musikalsk oppleving". Ruud hevdar at musikk, sett på som eit sjølvobjekt, kan bidra til å styrke talet indre representasjonar, men også vår evne til å kommunisere- og samhandle med andre personar: "En person som i løpet av sin utvikling internaliserer et stort antall musikkobjekter, og det på en slik måte at ikke bare den musikalske koden, men også mulige meningsreferanser er assimilert, får et stort repertoar å spille på med tanke på å kommunisere med og forholde seg til andre identiteter" (loc. cit.). Ruud viser til at svært mange av dei musikalske sjølvbiografiane han har samla inn gjennom sitt forskingsarbeid er prega av forskjellige sterke kjenslemessige opplevingar gjort i tilknytning til musikklytting, og han meiner slik eg forstår det at det å bruke musikk som eit sjølvobjekt er noko som vedkjem dei fleste personar gjennom heile livet (ibid.:91-92).

Sjølv om ulike kjensler verkar til å spele ei sentral rolle i musikklyttinga hos mange, må ein likevel trø forsiktig før ein dreg nokon konklusjonar rundt at kjensler som oppstår under musikklytting har ein direkte samheng med autentiske opplevingar. Weisethaunet og Lindberg understrekar at ein representasjon, til dømes ein musikalsk performance, vil kunne

nyttast uavhengig av om mottakaren oppfattar det den ser eller høyrer på som autentisk. I dei fleste tilfelle, seier dei, held det at mottakaren opplev performansen som behageleg (Weisethaunet og Lindberg 2010:477).

Eg vil forklare uttrykket performance bittelitt nærmare, ettersom det er eit ord som gjeng igjen fleire stadar i denne oppgåva. Ifølgje Arntzen finst det fleire former for performance, men fellesnemnaren er altså at ein performance er eit uttrykk for ei scenisk førestilling av noko slag. Viktige element i ein performance er kroppen, kroppslege rørsler, lydlege/musikalske verkemidlar eller til dømes dans (Arntzen 2009).

Nokon gonger kan musikken me likar å høyre på stå i konflikt med det som reknast som sosialt akseptert å lytte til i til dømes i heimkretsen, vennekretsen eller innan eit ana sosialt miljø. I slike tilfelle kan laus prat om nettopp denne musikken kunne vekke motstridande kjensler:

Når eg høyrer på musikk sjølv, så høyrer eg gjerne på enkel popmusikk. [...] Og så synast eg det eigentleg er litt flaut, fordi eg føler at eg burde ha ein mykje meir sofistisert musikksmak. Noko eg ikkje har, då! Eg likar ikkje å vere så uttala om akkurat det (Intervjuperson 1, Kvinne 24 år)

Når slike motstridande kjensler oppstår er det nok mange som i likskap med denne intervjupersonen vil bli freista til å ”lukke nebbet”, i håp om at den skjulte forkjærleiken for den gjette musikktypa aldri skal oppdagast. Musikk som vekker motstridande kjensler utgjør ifølgje Ruud fenomenet som omtalast som *guilty pleasures* (Ruud 2013:39). Når eg personleg høyrer på populære 90-talsboyband som Backstreet Boys til dømes, må eg erkjenne at eg ofte likar det eg høyrer (sjølv om eg fort kan bli lei også). Under den vidaregåande utdanninga mi hendte det at me improvisera Backstreet Boys-songar i friminutta med ein litt ironisk undertone, ettersom ein vel kan seie at boyband kanskje ikkje akkurat vart rekna som det mest autentiske i mitt årskull. Det var likevel ein litt komisk observasjon ein kunne gjere seg at klassekameratane, så vel som meg sjølv, faktisk kunne låtane rimeleg godt både med tanke på tekstar og harmoniar under dei fleste av desse uformelle improvisasjonane. Eg sitt attende i ettertida og undrar meg om me kanskje var fleire som allereie då hadde ein liten guilty pleasure på lur; det spørsmålet får bli ståande opent til vurdering hos dei det måtte angå. Ruud viser i alle høve til at eit kjapt google-søk vil kunne kaste ljøs over mange fleire tilfelle

enn til dømes mitt. Han skriv til og med at det finst eigne nettsider der folk innrømmer sine musikalske ”syndar” (loc. cit.), så guilty pleasures er eg nok heldigvis ikkje åleine om å ha.

Det verkar til at spørsmålet omkring autentisitet trer fram som eit levande tema også i dag. Monsen adresserar at vår vestlege kultur pregast av at kjensler gjerne spaltast frå rasjonell fornuft og sjåast på som motsetnader. På denne måten sjåast kjensler som impulsive, usaklege eller til dømes irrasjonelle, noko han ser på som uheldig av dei grunnane eg tidlegare har nemnt (Monsen 1991:138). Det at personlege kjensler, visjonar og/eller verdiar tenderer til å spaltast frå idear om kva som til ein kvar tid sjåast som ”rasjonelt” og ”fornuftig” i samfunnet, kan ein finne nyare eksempel på gjennom sakar som har dukka opp i media den seiste tida. Artiklar som vitnar om at ungdom utsetjast for eit enormt press når det kjem til det å skulle prestere på alle plan i livet har funne vegen fram i søkelyset. Som del av dette presset ser ungdommane ifølgje politisk redaktør Hanne Skartveit ut til å bli presentert for eit ferdig konstruert bilete av kva det vil seie å vere vellukka med utgangspunkt i objektivt sette standardar (Skartveit 2014). På denne måten kan ein fort tenkje seg at ungdom utsetjast for ei stor indre spenning der dilemmaet ofte blir å måtte velje mellom det å seie seg nøgde med å vere gode på nokon få (sjølv)utvalde ting, eller alternativt; å jobbe beinhardt for å bli ein såkalla ”flinkis” som har gode karakterar i alle skulefag – og som skal vere både toptrena og aktiv i tillegg til initiativtakande reint sosialt. Psykolog Willy-Thore Mørch (2014) uttrykkjer gjennom eit blogginnlegg si otte for at eit slikt generalisert prestasjonspress kan bidra til å skape psykiske lidingar, noko som kan stemme godt overeins med det biletet Monsen teiknar av samanhengar mellom kontakt med eigne kjensler og vitalitet.

Kanskje ein kan anta at mange av punkta me allereie har vore gjennom så langt stadig reiser spørsmål som utgjer aktuelle problemstillingar også for oss som lev i dag? For er det ikkje tilsynelatande det same det er snakk om; at forventningane i samfunnet fjernar oss frå å vera dei me ”er” med utgangspunkt i våre individuelle kjensler, slik at det blir meir utfordrande å skulle vere tru og autentisk mot seg sjølv? Eg let det spørsmålet bli ståande opent til vidare vurdering.

## 3.2 Historisk opphav

Eg har til nå sagt litt om korleis ein innanfor ulike cultural studies-relaterte fagretningar gjerne har tendert til å gripe an autentisitetssomgrepet. Herifrå skal eg konsentrere meg om å spore opp nokon av dei trådane som tar omgrepet tilbake til der det kan seiast å ha oppstade. Filosof Charles Taylor (1995) har gjennom sitt arbeid sett ord på ein diskurs som han har vald å kalle *the ethics of authenticity*; ein diskurs som rettar søkjelyset mot omgrepet autentisitet sett i eit historisk perspektiv. Dette er ein diskurs som ifølgje Taylor knytast spesielt opp mot utviklinga mot ein meir moderne kultur, og som han viser til at hadde sitt startskot ein gong på 1700-talet. Taylor hevdar at denne diskursen byggjer på tidlegare former for individualisme og at den for alvor byrja å ta form i tilknytning til romantikken. Synet på mennesket som eit vesen med ein ibuande moralsk sans er det som ifølgje Taylor dannar grunnlaget for utviklinga av autentisitetssomgrepet. Synet på moral som ein ibuande sans kom på banen som ein motreaksjon på dei dåverande oppfatningane av at svara på spørsmål om moral kunne finnast gjennom rasjonelle vurderingar av konsekvensar. Ifølgje Taylor var Gud eller ideen om ein Gud, som har hatt ein sentral posisjon i tidlegare moralsyn, sett på som sjølve kjelda og utspringet til denne ibuande sansen. Krafta var på denne måten sett på som "eksternalisert". Slik eg vidare forstår Taylor kunne omgrepet autentisitet verkeleg få rom til å utvikle seg då forståinga av moral som ein ibuande sans etterkvart vart gjenstand for ei vidareutvikling: Der hovudvekta fyrst hadde ligge på at mennesket hadde ein moralsk ibuande sans som basera seg på ei ekstern kraft, gjekk synet nå vidare til omhandle at krafta nå fekk sitt opphav i oss sjølve (Taylor 1995:25-26). "This is part of the new massive subjective turn of modern culture, a new form of inwardness, in which we come to think of ourselves as beings with inner depths" (ibid.:26). Eit religiøst syn var likevel mogleg å "samkjøre" med dette nye synet då ein gjennom å sjå mennesket som sjølvstendig og kraftfullt samtidig ville kunne tilnærma seg Gud, ideen om Gud eller det gode ved å forstå vegen til det guddommelege gjennom vår eigen såkalla refleksive bevissthet på oss sjølve; idear Taylor viser til at kan sporast tilbake til St. Augustin (ibid.:26-27). Utviklinga av autentisitetssomgrepet gjekk med andre ord, viss ein skal tru Taylor, føre seg gjennom prosessar tilknytt moderniseringa i samfunnet.

I samfunnet føregjekk det generelt fundamentale endringar på denne tida, som følgje av store omveltningar på det filosofiske og akademiske planet. Perioden frå midten av 1600-talet og fram til slutten av 1700-talet har blitt ståande som perioden for opplysing; ein periode prega av intellektualisering, fornuft og rasjonalitet der vitskapelege område som materialistisk metafysikk, naturalistisk etikk, deistisk teologi og empirisk erkjeningsteori vart rekna som svært sentrale (Stigen og Tranøy 2014). Romantikken trådde gradvis fram som ein motreaksjon på rasjonalistisk og fornuftbasert tenking, og refererer ifølgje Guignon til eit sett med sprikande tendensar i samfunnet som utvikla seg på forskjellige tidspunkt. Ettersom desse sprikande tendensane skrei fram på ulike tidspunkt, viser han til at det er utfordrande å skulle setje eit konkret tidspunkt for når perioden starta eller slutta, men han anslår at den tidlege utviklinga av romantikken allereie byrja å slå rot mot slutten av 1700-talet (Guignon 2004:51). Ein ser at spørsmål tilknytt individet og individet sine opplevingar av seg sjølv og omgjevnadane får ein langt større posisjon i denne perioden.

Taylor ser på Rousseau som ein viktig rollespelar i denne utviklinga, han hevdar Rousseau var den som artikulera moralen sine problemstillingar som det å følgje stemmene som me naturleg har i oss, altså at me har ein ibuande tilgang til ein nær autentisk kontakt med oss sjølve. Vidare viser Taylor til at Rousseau også lanserte ein annan liknande ide som har fått stor innverknad på den moderne kulturen, såkalla *self-determining freedom*. Dette er ein ide som slik eg forstår Taylor gjeng ut på at kvar enkelt person er innehavar av eigen fridom; dvs. at alle sjølv kan bestemme kva som angår dei, med ei påfølgjande anledning til å frigjere seg frå sosiale normer og forventningar (Taylor 1995:27).

Eksistensfilosofien, som tek for seg sentrale spørsmål omkring vilkåra for den menneskelege eksistens, har reist spørsmål som ifølgje Olseth har prega- og fortsatt pregar filosofien, men også andre fagretningar som til dømes psykologien (Olseth 2013). Eksistensfilosofien har som sekkenemning tradisjonelt vist til eit større knippe filosofar, og desse skil seg ifølgje Olseth merkbar frå kvarandre på visse punkt. Han viser likevel til at nemninga rommar mange av dei same tematiske områda, og det er desse områda han peikar på når han vidare beskriv denne filosofien: Sentrale moment ved den eksistensfilosofiske ideen byggjer opp under ideen om at livet alltid vil kunne by på eksistensielle konfrontasjonar og utfordringar, noko som vil vekke angst og uro. Når slike konfrontasjonar og utfordringar oppstår, vil me som menneske ifølgje eksistensfilosofane gjerne ha ein tendens til å prøve å dekke over vår eigen fridom ved å for eksempel støtte oss til å tru på tilfeldigheter eller ytre forklaringar, og

dermed bli freista til å leve *inautentisk*. Eit autentisk levesett vil innanfor eksistensiell filosofisk tenking som motsetnad bestå i å leve reflektert og handle i tråd med sin eigen fridom, sjølv om denne fridomen til tider vil innebere tunge og vanskelege val (*loc. cit.*). Som ein ser har både dei romantiske ideane og den eksistensielle tenkinga mange parallellar til spørsmål omkring autentisitet.

Ifølgje Weisethaunet og Lindberg var seinare filosofar innan kritisk teori, med kjende namn som Adorno og Marcuse i spissen, også opptekne av at subjektet stod i fare for å bli utsett for ei framandgjering for seg sjølv gjennom interaksjon subjektet hadde med det dei beskriv som massesamfunnet (Weisethaunet og Lindberg 2010:466). Filosofar som Adorno og Marcuse tilhørde den velkjende Frankfurter-skulen som starta sitt virke i byrjinga av 1920-talet (Johansen 2012; Händler Svendsen 2011), og sette mellom ana fokus på forhold rundt omgrepet autentisitet i samband med ein musikk- og kulturell kontekst. Ifølgje Weisethaunet og Lindberg introdusera Frankfurterskulen med sine leiande medlemmer i spissen autentisitet som eit *utopisk og frigjerande aspekt ved det autonome kunstverket*. Dette var meint som eit hardt åtak på- og ein kraftig kritikk av den dåverande kulturindustrien. Skal ein tru Weisethaunet og Lindberg treng det stå att liten tvil om at dei kritiske filosofane sin kritikk av kulturindustrien har hatt ein stor innverknad på utviklinga av populærmusikalske sjangrar, sjangrar der spørsmål omkring musikalisk verdi og meining seinare har blitt tungt vektlagt. Dei understrekar at problemstillingar omkring omgrepet autentisitet også på eit generelt plan har hatt ein sentral plass i det 20. århundre (Weisethaunet og Lindberg 2010:466).



# 4 Kategoriar for opplevingar av det autentiske

## 4.1 Weisethaunet og Lindberg sine kategoriar for autentisitet

I kjølvatnet av intervjuet eg gjorde har eg fått eit innblikk i mange opplevingar som intervjupersonane har opplevd som autentiske. Like fullt har eg også blitt fortald mykje om musikk som dei har opplevd som alt ana enn autentisk. Sjølv om Weisethaunet og Lindberg sine kategoriar vart skriva med hovudblikk på ein rockekontekst, meiner eg likevel at deira kategoriar vil kunne vere anvendelige også for andre sjangrar enn rock. Dette meiner eg er mogleg fordi eg har oppdaga at mange av mine funn kan overførast til fleire av kategoriane. Eg oppfattar kategoriane som ganske universelle når det gjeld populærmusikk; det verkar for meg som at det snarare er tilslutninga til dei ulike kategoriane, og innhaldet i form av eksempla (musikken og artistane) og den historiske ramma som endrast når ein overfører kategoriane til andre sjangrar.

### 4.1.1 Folkloristisk autentisitet

Såkalla *folkloristisk autentisitet* er ifølgje Weisethaunet og Lindberg bygd på ei forståing henta frå Herder om at ”folket si sjel” kunne høyrast gjennom eit samfunn sine songtradisjonar. Dei viser vidare til Alan og John Lomax, som ifølgje Weisethaunet og Lindberg fremma ideen om at afroamerikansk blues var den musikken som stod nærmast det som kunne seiast å vere ”ekte” og ”truverdige” amerikansk folkemusikk. Denne typa autentisitet er derfor noko som tradisjonelt har vore knytt opp mot lokalsamfunna og deira musikktradisjonar. Alan og John Lomax har ifølgje Weisethaunet og Lindberg gjort eit omfattande arbeid når det gjeld innsamling av folkemusikk/”folk music”. Alan Lomax har slik eg opplever at Weisethaunet og Lindberg forstår han ei eiga autentisitetsforståing, der Lomax ifølgje desse tolkar det som at lokalsamfunna gjennom moderniseringa har vorte

utsett for ei ”utvasking”. Viss ein skal tru forståinga Weisethaunet og Lindberg gjer av Lomax, er vidare vestleg kultur ein kultur prega av masseproduksjon og massekommunikasjon, noko som bidreg til at mange av våre kulturtradisjonar gradvis vaskast bort – til dømes språket, maten eller andre uttrykk som har spela ei sentral rolle i å gje kvart lokalsamfunn sitt særpreg (ibid.:469). Ein kan dermed forstå det som at det er dei lokale tradisjonane som her blir oppfatta som dei ”ekte” og ”autentiske” tradisjonane. Ifølgje etnolog Regina Bendix har den folkloristiske tradisjonen ofte vore sett på som ein *reiskap i jakta på det autentiske*, der den gjerne har markert seg gjennom å ta avstand frå modernismen (Bendix 1997:7). ”The folk community” har ifølgje Bendix dermed fungert som eit bilete på alt som ikkje kan seiast å vere moderne (loc. cit.). Landet vårt, som har eit rikt tilfang av til dømes lokale folkemusikktradisjonar, ser ein fort at naturleg kan falle inn under ei slik form for autentisitet. Weisethaunet og Lindberg skriv at musikken som har ei særleg tilknytning til eit samfunn ofte kan sjåast som ein del av eit meir omfattande paradigme, der den gjerne fungerer som eit uttrykk for verdiane som er ankra der (Weisethaunet og Lindberg 2010:470). Ulike formar for ”kortreist” musikk kan på denne måten dermed fungere som eit kjennemerke for dei ulike kulturar som dei høyrer heime i; slik me til dømes ser at norsk folkemusikk gjerne har vore eit uttrykk for det som reknast som ”typisk norsk” musikk.

Men i eit moderne samfunn, der ein gjerne ser ein miks av eldre tradisjonar og nyare trendar, vil det kanskje vere meir fruktbart å sjå det som at ein kan spore *element* av det Weisethaunet og Lindberg beskriv som folkloristisk autentisitet. I ein musikkssamanheng vil ein dermed til dømes kunne seie at artistane i den norske musikkmarknaden i større eller mindre grad kan ha ulike folkloristiske *autentisitetstrekk* ved seg eller sin musikk.

Sjølv om folkloristisk autentisitet som me har sett gjerne assosierast med eldre allment praktiserte musikktradisjonar, eksisterer det likevel distinksjonar blant folk flest også i dag som skil til dømes det typisk norske, som gjerne har røter i eldre tradisjonar, frå ”noko framand” eller meir internasjonalt. Førestillinga om noko typisk norsk er vel noko den gjengse nordmann også i moderne tider har eit kjennskap- og forhold til; anten det er snakk om nasjonalkledningar, brunost, skigåing eller til dømes musikk – som det er snakk om her. Ruud viser til at norske medium har lagt stor vekt i åra som har gjenge på å støtte opp under *norsk musikk*, noko også staten har gjort gjennom nasjonale støtteordningar. Ruud viser til at dette moglegvis kan ha vore med på å forme ein særnorsk *nasjonal-musikalsk hegemoni* som har ført med seg ei spesiell oppleving av norsk identitet og ei påfølgjande kjensle av

tilhøyrse (Ruud 2013:209). Eg vart litt nysgjerrig på kva Ruud eigentleg meinte med nemninga norsk musikk, og vendte meg derfor til han og spurte. Det viser seg at norsk musikk må kunne seiast å omfatte både norskspråkleg musikk, så vel som musikk produsert av etnisk norske i tillegg til musikk som er produsert i Noreg (Ruud 2015). Dette gjev ei slik form for kategorisering mange bein å gå på. Dersom ein tek utgangspunkt i ei såpass vid forståing av nemninga norsk musikk, vil det slik eg ser det fort bli ei stor utfordring å skulle konkludere med at all norsk musikk nødvendigvis treng å ha element som kan knytast tilbake til ei folkloristisk autentisitetensform i det heile. Men eg trur framleis det er rimeleg å kunne anta at noko av den norske musikken kan ha det i større grad enn andre musikktypar. Ein av mine intervjupersonar trekkjer fram eksempel på artistar dei oppfattar at har typisk norske trekk:

Odd Nordstoga si ”norskheit” er noko av det som gjer han stor, tenkjer eg på mange måtar. At han syng på norsk og spelar litt slik pop-aktig musikk, som jo er ein sjanger som mange høyrer på [...]. Det blir veldig norsk fordi han har ei dialekt og syng på dialekta si (Intervjuperson 1, Kvinne 24 år).

Ein kan sjå at element av folkloristisk autentisitet dukkar opp når denne intervjupersonen beskriv Odd Nordstoga si ”norskheit” gjennom at han ”har ei dialekt og nyttar den”. Odd Nordstoga er frå Vinje kommune i Telemark, og har ein dialektbakgrunn som han har vald å halde på også når han formidlar musikk. Det norske språket vil ein i det store og heile kunne sjå på som ein sentral del av vår kultur, men også som ein viktig del av våre musikktradisjonar. *Språk og dialektbruk* meiner eg at kan forståast som ein dimensjon ved den folkloristiske autentisiteten. Dialektmangfaldet i Noreg er eit trekk ved vår kultur som ifølgje Skjekkeland og Venås strekkjer seg langt tilbake i historisk tid; dei skriv at dialektvariasjonar var å finne her i landet allereie frå yngre norrøn tid – noko dei baserer på arbeidet til Marius Hægstad frå tidleg 1900-tal (Skjekkeland og Venås 2015). Dei fleste vil nok seie seg einige i at språket utgjer ein svært vesentleg del av alle kulturar. Det norske språket har like fullt som å ha vore ein viktig del av vår kulturarv også vore ei viktig bidrag til norsk folkemusikk og fleire av dei eksisterande songtradisjonane ein kan finne der (Ledang og Holen 2011).

## 4.1.2 Autentisitet som sjølvuttrykk

Weisethaunet og Lindberg skriv at ”truth is conceived in terms of the degree to which a representation is taken to offer access to the inner world of an exceptional subject” (Weisethaunet og Lindberg 2010:471). Dette betyr slik eg forstår det at lyttaren må oppleve at han eller ho får ”tilgang” til artisten på noko vis. Ifølgje Weisethaunet og Lindberg er dette ein kategori som kan seiest å vere svært prega av romantiske strømingar ettersom musikaren blir sett på som eit skapande geni. Like fullt knytast denne kategorien gjerne til eit krav om originalitet dersom den sjåast i ein større kulturell kontekst (loc. cit.). Det er likevel slik at denne kategorien rommar ei form for autentisitet som skil seg frå den folkloristiske autentisiteten ved at den baserar seg på eit individuelt uttrykk framfor at den representerer eit lokalt samfunn med ein felles tradisjon, skal me tru Weisethaunet og Lindberg. I det individuelle uttrykket siktast det i staden til kvalitetar ved til dømes ein musikal sin song- eller spelestil; dimensjonar ved det individuelle uttrykket som lyttarane og kritikarane dannar seg eit nærleiksforhold til (ibid.:471-472). Blant mine intervjupersonar fann eg eksempel på at ein artist sine personlege livserfaringar kunne vere styrkande i eit formidlingsperspektiv:

Hank von Helvete [Hans-Erik Dyvik Husby] har nok opplevd ein del ting, han er jo eks-narkoman. Så han kan godt synge viselåtar og formidle nokon historier på ein fin måte trur eg. Han har eit langt liv bak seg og har hatt det vanskeleg. Og då kan eg tru på han når han formidlar (Intervjuperson 1, Kvinne 24 år)

Den personlege historia til Hans-Erik Dyvik Husby gjev han ei ekstra utrusting til å kunne formidle historier og visse typar kjensler og tematikk som ikkje alle andre artistar nødvendigvis ville ha greidd å formidle, slik eg forstår min intervjuperson. Gjer ein eit kjapt Google-søk, vil ein fort oppdage at Dyvik Husby sitt rusmisbruk har vore framme i media sitt søkelys ikkje berre ein gong. Men som ein ser, kan formidlingsevna til artisten gjennom det intervjupersonen beskriv vere knytt til høgst personlege erfaringar som artisten har gjort seg privat. Slike personlege erfaringar vil kunne førast tilbake til det Weisethaunet og Lindberg beskriv at kjenneteiknar denne autentisitetskategorien; ideen om artisten og musikaren som

eit skapande geni der kjelda til formidlingsevna spring ut ifrå artisten sitt eige *personlege indre* (Weisethaunet og Lindberg 2010:471).

Opplevinga av at personlege erfaringar har ein styrkande effekt på truverdnet til ein artist, er det fleire av mine intervjupersonar som gjev uttrykk for:

Eg vil seie at delar av hiphopen som spyast ut ikkje er ekte.. fordi det er så likt. Og det er desse jentene og det er desse rumpene.. Så har du nokon få som i alle fall har nokon låtar. Slike som Eminem. Som tok eit skikkeleg oppgjer med smerta i fortida. Låta "Cleanin' Out My Closet" har ein ekte bodskap synast eg (Intervjuperson 4, Kvinne 55 år)

Her viser intervjupersonen til at ho oppfattar delar av musikken frå hiphop-sjangeren som lite truverdig fordi ho synast den er "for lite variert". Eg forstår det dessutan som at "jentene" og "rumpene" ho her refererer til dreg ned inntrykket hennar av hiphop-sjangeren ytterlegare. Eg antek at jentene ho siktar til er eksempel ein kan finne mellom ana frå hiphopindustrien sine musikkvideoar. "Rumpene" kan slik eg oppfattar det gje oss eit hint om ei oppfatta seksualisering av kvinner. Samstundes nemner ho likevel at ho meiner det finst nokon artistar som i alle fall har nokre låtar som representerer noko ho opplev som ekte. Eit eksempel som nemnast eksplisitt på det er låta "Cleanin' Out My Closet" av Eminem. Truverdet ved denne låta grunnjev ho med ei oppfatning av at den innhaldsmessig ligg nært opp mot Eminem, eller Marshall Mathers III som han eigentleg heiter, si personlege og turbulente historie. Eminem er kjend for å skulle ha hatt ein utfordrande barndom og har i vaksen alder openlyst hengt ut både mor- og ekskona si i fleire av tekstane sine (Rønsen, Forsgren og Aahlin 2013). Slik eg forstår intervjupersonen oppfatta ho at bodskapen i "Cleanin' Out My Closet" låg nær Mathers si eiga personlege historie, noko som for henne var med på å gjere opplevinga av den endå meir ekte. Også hos denne intervjupersonen ser me dermed tendensar til at materiale som kan relaterast til artisten på eit personleg og "indre" plan blir oppfatta som meir truverdig.

Det finst endå fleire eksempel på at den personlege historia og opplevingane til ein artist, eller i dette tilfellet ein komponist, som i sin tur kan ha noko å seie for lyttaren si oppleving av ektekjensle:

Det eg for eksempel ser på som ekte vare er ”Requiem” av Mozart. Det er jo ein mann som faktisk ligg på dødsleiet og skriv eit av verdshistorias vakraste musikkstykke. Og det er så truverdig at du ikkje er i tvil om at her er det eit menneske som er i ein situasjon som... Altså, [han] formidlar gjennom musikken, då (Intervjuperson 4, Kvinne 55 år)

Her ser ein at intervjupersonen opplev Mozart sitt stykke ”Requiem” som svært ekte, noko ho grunnar med at stykket vart skriva medan Mozart sjølv skal ha vore svært sjuk. Mozart sitt ”Requiem” vart skriva i hans siste leveår, og det blei aldri fullført av Mozart sjølv. Han døydde i 1791 etter ein lengre sjukdomsperiode (Græsvold og Andersen 2012). Viss ein tek i betraktning at eit rekviem er ein komposisjon som er laga spesielt for romersk-katolske dødsmesser (Halvorsen 2009), og at Mozart sjølv med stort sannsyn var veldig sjuk på det tidspunktet han skreiv ”Requiem” – kan ein fort førestille seg at stykket kan få ei ekstra stor kjenslemessig ladning. Dette eksemplet viser på lik line med dei førre at det var den personlege historia, i dette tilfellet Mozart si historie, som styrka kjensla av at stykket vart opplevd som ekte.

I andre tilfelle kan det verke som at fråvær av instrument og bruk av berre stemma kan vere ein faktorar som gjer artisten til det einaste ”berande elementet” i musikken. Dei artistane som står trygt ”i seg sjølv” uavhengig av andre musikarar verkar for den same intervjupersonen som uttala seg om Mozart sitt rekviem til å ha eit fortrinn når ho vurderer musikken som ekte eller ikkje:

Dei artistane som eg faktisk sett mest pris på, er dei artistane som på ein måte klarar å formidle sin musikalske bodskap utan altfor mykje dingeldangel rundt. [...] Altså ein artist som kan stå på sine egne bein og vera artist i eigenskap av seg sjølv. Formidle ei låt. Ja, ta for eksempel Eli Kristin Hanssveen i [NRK-programmet] StjerneKamp, då. Når ho står og syng ”Down to the River to Pray”, berre a capella – ikkje sant. Det er berre ho. Ho har berre si eiga stemme å stole på. Sin eigen energi, sin eigen kvalitet. Seg sjølv å stole på. Det er for meg ein god artist (Intervju 4, Kvinne 55 år)

Her ser me at oppfatninga intervjupersonen har av artisten dreiar i retning av noko ein kan sjå at samsvarar med romantisk kunstideologi. Artisten skal vere ”artist i eigenskap av seg sjølv”, heiter det. I eksemplet var det snakk om songar Eli Kristin Hanssveen som song a capella og dermed viste mykje sårbarheit og styrke, noko intervjupersonen uttalar indirekte gjennom uttrykk som at artisten ”berre hadde sin eigen energi” eller ”seg sjølv å stole på”. Det at Hanssveen song a capella var ein positiv ting denne personen opplevde ved hennar formidling; ho vart oppfatta som ein sterk artist i kraft av ”seg sjølv”.

Ein tematikk som vart nemnt av Weisethaunet og Lindberg i samband med denne autentisitetskategorien var dikotomien ”kopi” versus ”original”. Innanfor ein rockekontekst vart jakta på det originale materialet ifølgje Weisethaunet og Lindberg svært viktig i etterkant av at rocken avanserte til å bli ei *seriøs* kunstform frå 60-talet. Blant musikkritikarar blei det frå og med denne perioden svært vanleg og viktig å vurdere songskrivarkvalitetar som følgje av denne utviklinga (Weisethaunet og Lindberg 2010:471). Spørsmålet om kopiar og originalar er også noko som har funne vegen inn i medvettet til fleire av mine intervjupersonar. Dersom ein artist skal framføre ei låt som han eller ho ikkje har skrive sjølv, vil det ifølgje ein av mine intervjupersonar vere ekstra viktig at artisten ”integrerer seg sjølv” i songen for at den skal bli oppfatta som truverdig. Dette eksempelet gjev han på ein artist som han meinte klarte å integrere seg sjølv i ein song på ein vellukka måte:

Når Ingrid Olava covra Jokke og Valentinerne sin ”Se her kommer vinteren”.. Eg synast originalversjonen er betre, men ho gjorde coveren til sin eigen, og derfor er det ikkje ei karaokelåt. Hennar versjon har ei heilt anna sinnsstemning (Intervju 2, Mann 34 år)

Det intervjupersonen her kallar ei ”karaokelåt” kan slik eg forstår det sjåast på som motsetnaden til det han oppfattar som ei ”vellukka” gjennomført coverlåt. For at artisten i det heile skal koma unna med å gjere ei coverlåt, er det slik eg forstår denne intervjupersonen heilt naudsynt at artisten ”byr på seg sjølv” og legg ned ”delar av sin personlegdom” i det arbeidet han eller ho har gjort. Som allereie nemnt har det individuelle inntrykket ein stor posisjon i denne autentisitetskategorien (Weisethaunet og Lindberg 2010:471), noko me ser at verkar til å vere tilfelle i vurderinga av artistar også for denne intervjupersonen.

Ein annan intervjuperson uttalar at ”det blir litt meir ærleg musikk når dei [artistane] har skrive det sjølve. [...] Då burde nå artisten få større sjanse til å setje sitt preg på låta, enn om ein berre får servera ei ferdig låt” (Intervju 3, Kvinne 34 år). Hos denne personen understrekast ei oppfatning av at det vil vere ”lettare” for opphavsmannen å formidle si eiga låt på ein meir ærleg måte enn om ein artist låner låtar av andre. Dersom ein tek utgangspunkt i ei forståing som går ut på at personlege erfaringar sett artisten i stand til å formidle ein bodskap, vil ein lett kunne førestille seg at det vil falle meir naturleg for ein opphavsmann å formidle sitt eige materiale. Ei slik oppfatning som det intervjupersonen her viser kan vere med på å teikne eit bilete av at songskrivarkvalitetane vurderast som viktige for denne

personen, i likskap med det ein kan sjå at var tilfelle hos musikkritikarane i USA og Storbritannia frå og med 1960-talet (Weisethaunet og Lindberg 2010:471).

Med utgangspunkt i sitata eg her har gjenge gjennom, vil eg argumentere for at *formidling av personlege erfaringar* kan vere ein dimensjon ved denne autentisitetkategorien som påverkar opplevingane til ein lyttar på ein positiv måte.

### 4.1.3 Autentisitet som negasjon

Weisethaunet og Lindberg si tredje form for autentisitet er knytt til ei oppfatning av kunstnaren som sjølvstendig og ”lausrive” frå faktorar som kommersialisering og standardisering (Weisethaunet og Lindberg 2010:472). Denne forma for autentisitet har si tilknytning til oppstoda av populærmusikalske sjangrar, som føregjekk parallelt med den teknologiske moderniseringa mot andre halvdel av 1900-talet, der ein veksande musikk- og mediabransje fekk større og større monopol på musikkrelatert verksemd. Motstandarar av såkalla konforme verdiar, som til dømes rockarane med si rebelske framtoning eller punkarane med sitt ”nei” til det etablerte samfunnet, blir ifølgje Ruud ståande som eit eksempel på slike ”pure” og ”usmitta” akta kunstnarar; musikarar og artistar som det denne forma for autentisitet representerer (Ruud 2013:126). Ein av mine intervjupersonar gjev uttrykk for at artistar som har jobba ”hardare”, meir vedvarande og intensivt med musikken sin over lengre tid står fram som meir truverdige enn nyare kommersielle artistar:

Slik generelt sett så synast eg at nye kommersielle artistar er lite truverdige. Eg er veldig bastant der. Då likar eg meir undergrunnen eller dei som har bruka litt tid på å komma seg dit dei er, på ein måte. [...] Dei verkar mykje meir truverdige for meg enn desse nye som berre er ”framkomne” på ein måte. Frank Znort har spela i eit eller anna slite lokale i 30 år og det er livet og interessa deira. Musikken og gleda kjem frå hjartet. Det er ekte. Dei er litt slik rennesteinspoetar, kanskje (Intervju 2, Mann 34 år)

Likeins med slik Weisethaunet og Lindberg framstiller det, ser ein at ideen om ein usulka artist i stor grad kan gjere seg gjeldande i denne utsegna. Fråveret av kommersielle interesser står fram som noko av grunnen til at musikken intervjupersonen nemner oppfattast som meir ekte eller verdt å lytte til. Det at musikken skal ”koma frå hjartet” eller ”ha sjel” ser me at



stemmer godt overeins med den romantiske førestillinga av korleis kunstnaren skal vere. Sjølv om denne utsegna like fullt kunne passa inn i førre kategori ”autentisitet som sjølvuttrykk”, der me har sett at musikken skal koma frå ”hjartet” eller ”artisten sitt indre”, vil eg her understreke at det er haldninga som intervjupersonen oppfattar at artistane har til musikken dei lagar eg ynskjer å rette søkjelyset mot i dette tilfellet; noko som plasserer utsegna under denne kategorien. Det at muskarane har jobba hardt med musikken sin over lang tid blir for denne intervjupersonen ein positiv faktor som styrkar det oppfatta truverdet og integriteten til desse artistane ytterlegare. Like fullt blir det at intervjupersonen forstår det som at musikken utgjer ”livet” og ”interessa” til artistane med på å skape ei oppfatning av at artistane står fram som meir frigjorte frå kommersielle interesser. Dette ser me at er i tråd med det me har sett at kjenneteiknar denne kategorien.

Som eg nemnte innleiingsvis i dette avsnittet så viste Ruud til rockerebellane og punkarane som eit tydeleg eksempel på medlemmar frå ulike subkulturar som kanskje i særleg grad har hatt særeigne haldningar til musikk (Ruud 2013:126). Ifølgje Bergan utgjorde til dømes punkrocken ein protest mot den kommersialiserte popmusikken som vart oppfatta som ”glatt” og ”upersonleg”. Punkken hadde og har mellom ana sine intensjonar ankra i å få fram skuggesidene ved samfunnet. Mykje av punkkulturen kan vise til band som har produsert musikk med eit politisk innhald (Bergan 2011a). Intervjupersonen som snakka om Frank Znort i førre eksempel utdjupar vidare kva til dømes politisk innhald i tekstane til Bob Marley kan ha å seie for korleis han oppfattar Marley sitt truverd gjennom låtar som ”Buffalo Soldier”:

Det er alltid ein bodskap i dei gamle roots- og reggae-låtane. Bob Marley syng sjeldan om kor kul han er, han syng om andre ting i samfunnet. ”Buffalo Soldier” handlar jo om korleis dei importera slavar til å kjempe for nordstatane i USA under borgarkrigen. Og viss ein høyrer på teksten, så får ein jo med seg historia, ikkje sant. [...] Når eg høyrde ordentleg på den teksta så lærte eg noko historisk, for det var noko eg ikkje hadde reflektert over. [...] Då vart det plutselig interessant (Intervju 2, Mann 34 år).

Bodskapen i teksta blir her eit bilete på noko som for denne personen blei oppfatta som truverdig og skal ein seie ærleg gjennom at det gav han eit potensielt læringsutbytte ettersom teksta dreia seg rundt ei reell historisk hending. Fråveret av at Marley ikkje syng om ”kor kul han er”, blir noko av det som i dette tilfellet gjorde musikken meir interessant og aktuell for denne personen å høyre på. Kor vidt informasjonen i ”Buffalo Soldier” kan seiast å vere

historisk korrekt eller ikkje er ein annan sak, men for denne personen verka altså budskapet i denne låta ekte. "Buffalo Soldier" blir ståande som eit godt eksempel på ein songtekst der den politiske budskapet har funne vegen til poesien og musikken.

#### 4.1.4 Autentisk inautentisitet

Weisethaunet og Lindberg tolkar Barker og Taylor i den retning at dei ser på autentisitet som ein motsetnad til det å "late som" (Weisethaunet og Lindberg 2010:473). Sjølve hevdar dei at desse distinksjonane fort kan bli problematiske når det blir snakk om omgrepet performance, som spelar ei sentral rolle når ein ser på korleis seinare populærmusikk har utfalda seg (ibid.:474). Slik eg opplever at Weisethaunet og Lindberg forstår Grossberg har den postmoderne tilstanden blitt ståande som ei tid der folket har vand seg til å skilje mellom meining og affekt; noko me også såg at Ruud var inne på gjennom det eg skreiv i førre kapittel. Dette inneber at alle "poseringar" kan stå fram som truverdige så sant nok innsats blir lagt inn i ei posering. På 1980-talet føregjekk det ei endring i musikkbransjen mot at artistane vart gjenstand for det Weisethaunet og Lindberg kallar for "self-staging"; moglegheita for det eg på norsk vil kalle ei form for "iscenesetting" av artistar. Slik iscenesetting var, som me også såg i førre kapittel; eit resultat av framkomsten til tv-kanalar som MTV og magasin som *The Face*, og denne verksemda blei gjennom mediumkanalane i større grad gjort mogleg (loc. cit.). Herifrå stod omgrepet autentisitet plutsleg overfor eit paradigme der eit nytt omgrep kom på banen: "Play" mogleggjorde at kunstnariske identitetar kunne konstruerast. Kjende namn som mellom ana Madonna og David Bowie tok ifølgje Weisethaunet og Lindberg i bruk strategiar for å utforme deira musikalske identitetar (loc. cit.). Det er sjølve *konstruksjonen av slike musikalske identitetar* eg forstår det som at Weisethaunet og Lindberg kallar for autentisk inautentisitet.

Mange av mine intervjupersonar er klar over at konstruksjon av identitetar er noko som førekjem på vegne av artistar innan musikkbransjen, og dei stiller seg ulikt til kva dei synest om dette. Men i mitt utval har den største tendensen vore at personane markerar seg i størst grad som skeptiske til strategisk konstruksjon av musikalske identitetar, i alle høve dersom føremålet er å tene pengar. Dette ser me eit eksempel på her:

I dag så synast eg det er altfor mange artistar som på ein måte er konstruert av eit plateselskap for å tene pengar. Og mykje av det er relativt uinteressant musikk synast eg. Eg likar å høyre på ting eg føler at har sjel og har noko genuint ved seg (Intervju 2, Mann 34 år)

For denne personen verkar den opplevde konstruksjonen av musikalske identitetar lite appellerande og meir gjennomgåande som ein negativ faktor som ”strippar” ein artist for genuine element, noko som er med på å understreke ei rimeleg kritisk haldning til konstruksjon av musikalske identitetar. For denne personen verkar det også til å vere ein føresetnad at artistane og musikken han høyrer på- og skal kunne like ”har sjel” og ”noko genuint ved seg”. Dette inneber at lyttaren berre opplever artistane som autentiske dersom han føler at dei har eit ”genuint” uttrykk (”autentisitet som sjølvuttrykk”) eller til dømes ei bestemt haldning til musikken dei lagar (”autentisitet som negasjon”). Ein annan intervjuperson stiller seg ikkje så langt unna ei slik kritisk haldning:

Du har på kjensla at dei kommersielle artistane blir gjort til ei vare. Dei har andre folk som dressar dei opp, dei skal liksom vera på ein spesiell måte, sjå ut som nokon bestemte. Eg har liksom på kjensla at andre bestemmer kva dei skal ha på seg. Det handlar jo ikkje om musikk det. Dei er meir ei merkevare (Intervju 3, Kvinne 34 år)

For denne personen opplevast konstruksjonen av musikalsk identitet når det gjeld kommersielle artistar så inngripande at ho ikkje heilt greier å sjå at det handlar om musikk lenger. På denne måten mistar ho den autentiske opplevinga av artistane, ettersom ho i større grad får kjensla av at artistane meir er eit kommersielt produkt som skal seljast, framfor at dei som artistar formidlar noko som ho oppfattar som genuint. Som ein ser av eksemplet, er fleire av faktorane som blir nemnt knytt til fysisk framtoning og korleis artistane ”blir kledd” eller ”ser ut”. Dette er nært knytt opp mot kategorien ”kroppsausentisitet”, som eg skal gå nærmare inn på i neste delkapittel.

Ein av mine andre intervjupersonar nemner fleire konkrete eksempel på artistar som han likar dårleg og oppfattar som lite truverdige. Her dukkar det opp namn som Miley Cyrus, Lady Gaga og Nicki Minaj. Desse namna kan ein vel seie at er artistnamn som dei fleste vil vere einige om at høyrer heime i den meir kommersielle delen av popbransjen. Han samanfattar inntrykket sitt av dei nemnte artistane på denne måten: ”Det er slik plastikkmusikk for meg, viss eg skal bruke eitt ord” (Intervju 6, Mann 30 år). Nemninga han

bruka gjorde meg litt nysgjerrig, og eg spurte derfor om han kunne utdjupe kva han eigentleg meinte med ordet ”plastikkmusikk”. Dette var svaret eg fekk:

[Ler] Det kjennes litt som den pop-industrielle.. Altså, gjennom ei kvern for å få til noko som kan selje. Grunn pop. Pop treng ikkje vere dumt det, altså. Men det [la oss anta musikken til Nicki Minaj, Lady Gaga og Miley Cyrus, som vart nemnt] føler eg at blir litt grunt (Intervju 6, Mann 30 år)

Denne personen er på same måte som dei tidlegare nemnte eksempla inne på ei kritisk haldning til delar av pop-industrien som han opplever at har som særstilt motivasjon å gjere ”god butikk”. Han nemner like fullt at denne verksemda, om ein skal kalle den det, er noko han oppfattar at ikkje gjeld for alle typar popmusikk. Nå er det vel kanskje slik at mange satsande artistar som gjev ut plate anten artikulera eller uartikulera har eit overordna mål eller håp om å selje og ”bli høyrd”. Men i dei tilfella der denne lyttaren opplever at det i størst grad er pengane som rår, har han unekteleg eit inntrykk av at det vil det gå ut over ”djupna” i det musikalske materialet og dermed truverdet i musikken. Dette er noko han poengterer ved å seie noko meir om Nicki Minaj og hennar låt og musikkvideo ”Anaconda”:

Ein merkar når ein song er laga for å prøve og lage ein hit. [...] For eksempel denne ”Anaconda”-videoen til Nicki Minaj. Eg føler ikkje at ho satt heime i studio og tenkte ”åh, nå har eg noko djupt inne i meg som vil ut”. Den har ho heilt sikkert ikkje skrive sjølv, og den er verkeleg laga for å sjokkere og tene pengar (Intervjuperson 6, Mann 30 år)

Som me ser, verkar denne intervjupersonen lite imponert over det Nicki Minaj har prestert, i alle høve når det gjeld denne utgjevinga. Han er av den oppfatninga at songen og musikkvideoen er laga for å ”sjokkere” og ”tene pengar”. Viss ein tek i betraktning at musikkvideoen er prega av lettare kledde damer, rumperisting m.m., kan ein fort førestille seg kva intervjupersonen sikta til når han bruka ordet ”sjokkere”.

Nokon av mine intervjupersonar er slik eg forstår dei såpass opptekne av dette med konstruksjon av identitetar at dei har laga seg ulike definisjonar av utøvande kunstnarar. Ein intervjuperson er av oppfatninga av at det gjeng eit skilje mellom det å vere muskar og artist. Dette ser me eitt eksempel på her:

Eg føler at det er eit skilje mellom muskar og artist, eigentleg. Der ein artist kan vere ein slags marionett for plateselskapet, på ein måte. Som ikkje har produsert eller laga så mykje sjølv. [...] Eg føler at når du sluttar å produsere musikken din sjølv og gjer det plateselskapet seier at du skal gjere, då er du ein artist. Då er du ein slags skodespelar for plateselskapet [...]. Det kjem ikkje frå sjela di. Du gjer berre kva som helst for å tene pengar (Intervju 2, Mann 34 år)

Her ser me attende korleis intervjupersonen si oppfatning av artisten tydeleg kan gje oss referansar tilbake til omgrepet ”play” som vart bruka av Weisethaunet og Lindberg. Artisten blir eit uttrykk for den utøvande kunstnaren som nyttar seg av ”play”-element, noko som for denne intervjupersonen – når han opplev at han ”gjennomskodar” det – inneber at artisten opplevast mindre truverdige. Det at ein artist ”gjer musikk på bestilling frå plateselskapet” blir her slik eg forstår det ståande som eit (skrekk)eksempel for intervjupersonen på at musikken blir ”strippa for sjel og styrt av pengejag”. Musikaren blir på den andre sida eit uttrykk for noko meir ”genuint”:

Eg har større respekt for ein god muskar. Som lagar musikken sjølv og spelar eit instrument sjølv. Og har eit bevisst image.. eller at det er meir personleg eigentleg, føler eg (Intervjuperson 2, Mann 34 år)

Intervjupersonen gjev uttrykk for at han har ”større respekt for ein god muskar”, noko som slik eg ser det indikerer at han har mindre respekt for dei han klassifiserer som artistar. Mykje av denne oppfatninga forstår eg det som at er grunna på at han kjenner seg meir viss på at musikaren spelar eit instrument sjølv, og dermed står inne for ein viss kompetanse. Dette med musikalsk kompetanse vil eg gå nærmare inn på i eit seinare delkapittel som eg har kalla for ”handverksautentisitet”. Han nemner også at han forstår det som at musikaren gjerne har eit meir ”personleg” image; noko som styrkar oppfatninga av musikaren som truverdige og integritetsprega ytterlegare. Kanskje ein kan seie at imaget står fram for personen som meir ”sjølvvald”. Ei oppfatning av at artisten verkar meir personleg, er ein observasjon som me like fort kunne ha plassera inn i kategorien ”autentisitet som sjølvuttrykk”. Eg valde likevel å ta den med her, ettersom den utgjorde ein belysande motpol til korleis intervjupersonen forstod den oppfatta kommersialiserte artisten.

Til nå har alle dei nemnte eksempla frå mine intervjupersonar teke utgangspunkt i ei relativt negativ haldning til strategisk bruk av verkemidlar for konstruksjon av musikalske identitetar. Men det finst også eksempel på det motsette:

Lady Gaga er veldig, veldig stilig – ho har eg høyrd mykje på! Eg likar ho fordi ho er ei heil pakke, heile hennar utstråling og vesen. Og så veit eg jo at ho kan synge; at ho skriv ting sjølv og er veldig gjennomført. Ja, at det ikkje er nokon som har gjort alt for ho. Sjølv om ho sjølvklart har eit stort lag bak seg, på ein måte (Intervju 1, Kvinne 24 år)

Sjølv om det også for denne intervjupersonen verkar viktig at artisten har bidrege med noko sjølv, eksempelvis at Lady Gaga ”har skrivt låtmaterialet sjølv” eller at ho ”veit at ho kan synge”, verkar det ikkje som at teamet Lady Gaga har i ryggen trugar oppfatninga denne intervjupersonen har av henne som ein autentisk artist. Dette indikerer at det i nokon tilfelle kan opplevast som greitt at ein artist har eit stort apparat i ryggen.

#### 4.1.5 Kroppsautentisitet

Ifølgje Weisethaunet og Lindberg refererer kategorien kroppsautentisitet til kroppslege aspekt ved musikklytting og musikalske performancar. Autentisitetskategorien kroppsautentisitet har, viss ein skal tru Weisethaunet og Lindberg, tilknytning til tidlegare omtalar gjort av tidlegare rock- og popmusikkritikarar, der nettopp pop- og rockemusikk vart utnemnt til å ha ein særeigen innverknad på kroppen. Ved nærmare undersøkingar seier Weisethaunet og Lindberg at ein kan oppdage to typar kroppsautentisitet: Den eine typa refererer til korleis me oppfattar ein artist sitt *nærvær*, noko som mellom ana inkluderer korleis me forstår ein artist si fysiske framtoning; dvs. artisten sitt image og faktorar som alder, kjønn etc. Den andre typa viser til at rytmiske bestanddelar- og i nokon grad sounden i musikken kan vere faktorar som spelar inn på lyttaren, og får lyttaren til å bevege seg til den (Weisethaunet og Lindberg 2010:475).

Som eg har nemnt fleire gonger allereie finst det sider ved musikkbransjen som opnar for play; det eg på norsk kalla for ”iscenesetting” av musikalske identitetar (ibid.:474), noko som til dømes kan gje seg til uttrykk gjennom albumdesign eller ein artist sitt fysiske image. Me såg at fleire av intervjupersonane som hevda å gjennomskode dei kommersielle sidene ved musikkbransjen nemnte på faktorar som me såg at hadde ein samanheng med kroppslege element: ”Dei kommersielle artistane har folk som dressar dei opp, dei skal liksom vera på ein spesiell måte, sjå ut som nokon bestemte. Eg har liksom på kjensla at andre bestemmer

kva dei skal ha på seg” (Intervju 3, Kvinne 34 år). I dette tilfellet beskreiv intervjupersonen det som at ho mistenkte at det ikkje var artisten sjølv som bestemte kva han eller ho skal ha på seg, men at det snarare kunne vere snakk om eit slags strategisk team som planla dette. Ein artist si kroppslege framtoning ville her slik eg forstår det kunne bli oppfatta som lite autentisk av intervjupersonen dersom ho fekk kjensla av at eit strategisk team hadde styla artisten slik at den stod fram på ein spesifikk måte.

Ein annan intervjuperson beskriv korleis nokon gamle rockeringrevar han har sett live på Copa Cabana i Brasil ein gong gav han ei truverdige oppleving:

Eg var på [Rolling Stones og] AC/DC-konsert for nokre år sidan. Å sjå Angus Young i ein alder av passera 60 legge seg ned på scena og springe rundt i bar overkropp, liksom. Det er jo ganske kult! Og Mick Jagger som dansar som om han var 21 år endå (Intervju 2, Mann 34 år)

Her kan me sjå eit eksempel på at den fysiske framtoningen til musikarane og rørslene dei gjorde på scena blei opplevd som ”kule”. På det impulsive oppfølgingsspørsmålet eg stilte om desse musikarane ”fortsatt heldt koken”, var det ingen tvil å legge attende: ”Ja, veldig altså! Og det må eg seie, det har eg veldig respekt for” (Intervju 2, Mann 34 år). Det at fysikken og kroppsmeistringa fortsatt var på plass hos Angus Young og Mick Jagger verka til å vere med på å heve inntrykket av at desse musikarane fortsatt var ”aktuelle i gamet”.

Ifølgje Longhurst, som viser vidare til Frith og McRobbie, rapporterast det om ei større tilslutning av mannlege utøvarar innan rock – noko som skal ha ført til ein overrepresentasjon av maskulinitet og mannleg seksualitet innan sjangeren. Innanfor rocken kan ein ifølgje desse sjå eksempel på såkalla ”cock-rockers”, rockarar som gjerne har eit brautande, aggressivt og dominerande uttrykk; der utøvarane gjerne ikkje er redde for å sole seg i glansen av sin eigen dyktigheit – i tillegg til at dei meir enn gjerne viser publikum kven som har kontrollen (Longhurst 2007:112). Som me kan sjå av sitatet, fortel intervjupersonen at ”Young hadde bar overkropp” og på eit tidspunkt ”la seg ned på scena”. Eg vil anta at det er nærliggande å moglegvis kunne trekkje parallellar frå Young si brystkasseframsyning og scenenedlegging til ”cock”-rockarane som Longhurst refererer til gjennom Frith og McRobbie. Ein artist som stiller i bar overkropp framfor eit stort publikum verkar slik eg ser det ikkje særleg redd for å uttrykke maskulinitet eller utøve kontroll. Jagger på si side ”dansa som om han var 21-år fortsatt”. Ein kan fort bli freista til å samanlikne også Jagger med ”cock”-rockaren; ein kan

fort sitje att med inntrykket av at det er noko fritt og utemja ved begge performancane som intervjupersonen snakka om. Det frie og utemja er noko som me har sett at kan vere eit typisk trekk ved rocken som uttrykksform (Pattinson 1987; Weisethaunet og Lindberg 2010:472-473). Viss ein legg til at begge dei nemnte muskarane har vore aktive muskarar sidan 60- og 70-talet og oppheld seg i alderssjiktet 60 til 71 år vil dette intrykket om mogleg kunne forsterkast ytterlegare; det bidrog i alle høve til at Young og Jagger naut respekt frå denne intervjupersonen.

Den same intervjupersonen peikar på at nokon artistar har fjerna fokuset frå musikken til fordel for eit aukande kroppsfokus, noko eg forstår det som at han oppfattar som negativt:

Artistar som eg kanskje har mista respekten for er slike som [...] Christina Aguilera. [...] Ho har vist at ho har bra stemme mange gonger, når ho slo gjennom liksom. Og så vart ho berre ei slik.. [Tenkjer] Eg slit med å finne det politisk korrekte ordet. Kva skal ein seie; ei slave for hiphop-industrien då, for å seie det slik. Der ein ofrar bort musikk og stemme for rumpe- og kroppsristing. Dette gjeld mykje av den kommersielle musikken i dag; dei har fokus på alt ana enn musikk (Intervjuperson 2, Mann 34 år)

Som ein ser av sitatet, opplevde denne intervjupersonen at han hadde respekt for Christina Aguilera som artist på eit tidlegare tidspunkt. Han seier at Aguilera i fleire føregåande tilfelle har ”vist at ho hadde musikalske evner”, noko eg forstår det som at blir nemnt som ein positiv faktor i denne samanhengen. Men den autentiske opplevinga av Aguilera forsvann då ho etter det som er sagt skal ha snudd om på den musikalske retninga og ”konverterte til hiphopen” samstundes som at ho ”tok til å riste på kroppen og rumpa”. Denne endringa forstår eg det som at fall i svært dårleg jord hos min intervjuperson. Forsgren skriv at Christina Aguilera i etterkant av år 2000 mellom ana har fått mykje oppmerksomd fordi ho har hatt eit lettkledd og utfordrande image (Forsgren 2011), noko som kan vere med på å understreke det biletet denne intervjupersonen teiknar av artisten Aguilera.

Intervjupersonen opplever at manglande fokus på sjøve musikken er ein gjennomgåande tendens når ein ser på mykje av musikken som er å finne i den moderne musikkindustrien: ”Eg synast dei har feil fokus i musikkindustrien i dag, eller generelt i media i dag” (Intervjuperson 2, Mann 34 år). At kroppsfokus er ein eksisterande tematikk innan til dømes popbransjen etterlet media liten tvil om, noko ein oppdagar ganske fort dersom ein søkjer etter publiserte artiklar om emnet. Men det latar til å vere delte meiningar



om kor vidt ein skal sjå det som ein positiv eller negativ ting. Min intervjuperson forstår eg som udelt negativ til stort kroppsfokus i musikkindustrien. Hos nokon av artistane ute på marknaden rådar det delte meiningar om kor vidt kroppsfokus ”er” ein positiv eller negativ ting: Hanne Sørvaag ser til dømes ingen problem med å bruke kroppen som eit verkemiddel for å styrke karriera (Winterkjær 2012), medan Margaret Berger tykkjer det er trist at kroppsfokus i popbransjen er så sterkt (Skogrand 2013). Totalt sett viser desse tre eksempla at det finst eksempel på begge oppfatningane, og ein vil antakeleg sjå at det eksisterer langt fleire meiningar om saken dersom ein byrjar å undersøkje det litt grundigare. Dei eksisterande ”artistkroppane”, slik dei er framstilt i den musikalske marknaden, vitnar i alle høve om at det - om enn litt spekulativt, finst føringar på korleis ”popkroppen” skal sjå ut og te seg både kroppsleg og med tanke kledning. Spørsmåla omkring popkroppen og kor mykje ein bør tillate å vise av den forstår eg som del av ein større diskusjonen som gjeng på kva som reknast som legitimt eller ikkje med utgangspunkt i eit kroppsautentisitetsspektiv.

Ein av mine andre intervjupersonar uttrykker skepsis til kroppsfokus med seksuelle undertonar i musikkvideoar:

*Har du noko meir å legge til når det gjeld spørsmålet om kva som gjer ein artist mindre truverdig?  
Ja, for eksempel viss du spelar veldig mykje på sex i ein musikkvideo (Intervju 6, Mann 30 år)*

Her ser me at ei negativ haldning til sex-fiksering i ulike musikkvideoar gjer seg gjeldande. Ein artist som spelar på sex i musikkvideoar vil dermed ha liten oppslutning når det kjem til opplevd kroppsautentisitet for denne intervjupersonen. Eg tek vel å ta opp igjen eit tidlegare sitat der denne intervjupersonen gav eksempel på ein artist som han oppfatta at spela på det å sjokkere:

*Den her Anaconda-videoen til Nicki Minaj. Eg føler ikkje at ho satt heime i studio og tenkte ”åh, nå har eg noko djupt inni meg som vil ut”. Den har ho heilt sikkert ikkje skrive sjølv, og den er verkeleg laga for å sjokkere og tene pengar (Intervju person 6, 30 år)*

Videoen som intervjupersonen siktar til er ein kontroversiell og mykje omtala musikkvideo som kom ut i 2014 som eg oppfattar at har svært seksuelle undertonar. Plottet går føre seg i jungelomgjevnadar og eit form for dansstudio, og har som nemnt mange innslag av både rumperisting, sparsam påkledning eller til dømes ”svoltne blick”. Min intervjuperson var altså ikkje særleg imponert over denne videoen.

Atter ein annan intervjuperson tek opp kva for ei rolle ho meiner at kledningen til artisten spelar for hennar vurdering av den:

Ein artist som på mange måtar bevega seg frå å bruke ein god del ytre staffasje og effektar til å bli ein artist som stod veldig sterkt aleine; og som bare gjekk på scena og var seg sjølv i ein vanleg dress, var David Bowie. I den tidlege karrieren hans på 70-talet som Ziggy Stardust hadde han jo veldig mykje parykkar og måling, ikkje sant. Glitter og stas og greier (Intervju 4, Kvinne 55 år)

Bruk av ”ytre staffasje” og ”effektar” sjåast i dette tilfellet som negativt for inntrykket intervjupersonen hadde av Bowie, fordi ho slik eg forstår det opplevde at staffasjen fjerna han i større grad frå i sin ”eigentlege” person. Intervjupersonen fortel at ho opplevde at David Bowie forandra imaget sitt i det ho oppfattar som ei meir positiv retning, ved å mellom ana bli meir nøytral i klesvegen. Endringa som intervjupersonen opplevde at Bowie gjorde med imaget sitt, blei slik eg forstår det noko som gjorde totalinntrykket hennar av David Bowie til eit meir positivt eit. Bowie vart dermed oppfatta som meir autentisk med tanke på styling seinare i karrieren, noko som grunnjevast med at ho oppfatta at han ”var seg sjølv” i større grad. Som artist skal Bowie vere kjend for å ha testa ut forskjellige ting i klesvegen, han har til dømes nytta utprega kostyme i karrieren sin – blant ana som den fiktive glamrockstjerna Ziggy Stardust (Bergan 2013a; Bergan 2011b), som intervjupersonen også nemnte eksplisitt. Oppfatninga som denne intervjupersonen hadde av at Bowie blei ”meir seg sjølv” utover i karrieren kan slik eg forstår det også knytast opp mot kategorien ”autentisitet som eit sjølvuttrykk”. Dette med kledningar, staffasje og effektar kan like fullt relaterast til ”autentisk inautentisitet” ettersom slike verkemidlar kan sjåast på som verkty i arbeidet med å utforme musikalske identitetar. Me har jo allereie fått kjennskap til at Bowie som ein av fleire artistar nytta seg av strategiar for å iscenesetje seg sjølv som artist (Weisethaunet og Lindberg 2010:474). Eg valde likevel å plassere sitatet inn under denne kategorien fordi eksemplet var veldig tydeleg retta mot styling og image; to av aspekta som gjerne takast i vurdering innanfor nettopp kroppsautentisitetkategorien.

Det at artistar endrar image og/eller musikkstil er ingen ny førekomst i musikkbransjen. Ein kan finne fleire døme på artistar som har bytta musikalske og/eller imagerelaterte beitemarker. Eksempelvis Jarle Bernhoft gjekk frå å vere rockemusikar til å satse på ei karriere som soloartist innanfor blandingssjangrar som pop/soul/funk (Bergan 2015). Fleire av mine

intervjupersonar har observert liknande imagerelaterte- og/eller musikalske endringar hos musikkartistar:

Marion Ravn var jo fyrst i M2M, og det høyrde eg på når eg var ung. Det var jo slik tenåringspop. Men så reiste ho til Amerika, og då byrja ho å kle på seg skinnbukser og skulle synge rockemusikk og vere rocka. Då kjende eg liksom at ”nei, det her, det er ikkje så kult”. Ho der jenta frå Noreg som plutselig blei så kul då. Det greidde eg ikkje heilt å tru på.

*Kva var det som gjorde det lite truverdige?*

At ho på ein måte hadde kome med ein ting, og så blei ho plutselig noko ana, trur eg. Fyrst var ho i M2M og så kom ho tilbake nokon år etterpå og skulle vera rocka. Og så tenkjer eg jo at folk kan forandre seg, og at det er kjempebra at folk utviklar seg. [...] Men slik som når Marion Ravn skulle gjera det. [...] Det verka så produsert, eg følte at det bare var noko ho skulle gjere for å slå gjennom (Intervjuperson 1, Kvinne 24 år)

Endringa som Marion Ravn gjorde som artist vart altså ikkje særleg godt motteke hos denne intervjupersonen. Ho oppfatta det som at Ravn vart ramma av ein iver etter å slå gjennom, noko som fekk henne til å tenkje at artisten var påverka av kommersielle interesser. Dette fekk like fullt intervjupersonen, slik eg forstår det, til å tenkje i retning av at produsentane hadde ein finger med i spelet under denne endringsprosessen, noko som igjen bidrog til at intervjupersonen ikkje lenger opplevde Ravn som truverdige. Her ser me parallellar også til kategorien ”autentisk inautentisitet”, ettersom intervjupersonen opplevde at stylinga ”verka så produsert”. Dette blei sett på som negativt av intervjupersonen.

Endå fleire av mine intervjupersonar understrekar at imaget i stor grad påverkar deira oppfatning av ein artist, på godt og vondt: ”Eg føler vel at image og musikk ofte heng mykje saman. Ofte så likar eg ikkje musikken til dei artistane som har eit image som ikkje appellerer til meg. Det er ulike verder, på ein måte” (Intervju 2, Mann 34 år). Intervjupersonen beskriv det her som at musikk og image gjerne verkar til å ha ein samanheng; i alle høve er det det inntrykket han sit med. Han seier at dersom han ikkje likar ein artist sitt image, stemmer ofte det inntrykket med oppfatninga han har eller får av musikken. Dette indikerer at imaget til ein artist for denne intervjupersonen inngår som ein viktig del i vurderinga av den. Som Weisethaunet og Lindberg har skrive, inngår det nødvendigvis eitt eller fleire element som støttar identifisering i den autentiske opplevinga (Weisethaunet og Lindberg 2010:477). Moglegvis utgjer imaget til ein artist for denne intervjupersonen eit slikt nødvendig element som må ha støtte i identifisering.

I teorien kunne fleire av sitata over like fort blitt plassert i kategoriane ”autentisitet som sjølvuttrykk” eller ”autentisk inautentisitet”. Eg har likevel teke dei med under ”kroppsautentisitet” for å vise til dimensjonar ved artisten si fysiske framtoning som intervjupersonane opplevde som meir eller mindre autentiske.

Til nå har dei fleste eksempla frå mine intervjupersonar hatt tilknytning til den eine typa kroppsautentisitet som Weisethaunet og Lindberg adresserte; nemleg ulike måtar å oppfatte ”nærværet” til ein artist på. Den andre typa me fekk kjennskap til innleiingsvis i avsnittet gjekk meir på kroppslege verknadar av musikk, og då særleg musikk som seiast å invitere til kroppsleg rørsle (Weisethaunet og Lindberg 2010:475). Ein intervjuperson seier noko om korleis Johnny Cash sin musikk kan påverke han fysisk: ”Johnny Cash... det er noko spesielt der som nokon gonger får håra til å reise seg” (Intervju 2, Mann 34 år). Som me ser her får intervjupersonen av og til ein fysisk verknad av lyttinga til Cash sin musikk. Sjølv om han ikkje beskriv direkte at han rørte på seg som eit resultat av musikken, var likevel gåsehuda ein tydeleg kroppsleg respons. Eg meiner derfor at det er mogleg å plassere dette sitatet under denne kategorien. Likevel kunne ein vel så gjerne ha plassera det i neste kategori:

#### **4.1.6 Autentisitet som overskridande opplevingar i kvardagen**

Weisethaunet og Lindberg skriv at det ifølgje Aronowitz på 80-talet dukka opp musikkritikarar som argumenterte for at rockemusikk i motsetnad til tidlegare populærmusikk baud på ei ny oppleving av tid der ein oppheldt seg i nået framfor i framtid. Kvar gong ei rockelåt blei spela ville dermed opplevinga av nået bevarast, og slik sett vart kjensla av at låta var ny kvar gong den vart lytta til halde ved lag (Weisethaunet og Lindberg 2010:476). Dette er ein kategori som er relatert til kroppsautentisitet, men som er samstundes fundera på ei meir mental oppleving enn ei reint fysisk oppleving, skriv Weisethaunet og Lindberg (loc. cit.).

Ein av mine intervjupersonar gjev eit eksempel på ein sjanger som gjerne gjev henne ekstraordinære opplevingar:

Blues er ein sjanger eg synast er veldig fin å høyre på. Men aller helst kanskje i liveversjon. [...] Bluesmusikk i seg sjølv er jo musikk som gjeng rett i hjartet og ryggmargen. Det er liksom noko med der her, kva skal eg seie, då... ”Down to the roots”, altså den her urtona (Intervju 4, Kvinne 55 år)

Som ein ser her, beskriv intervjupersonen det som at bluesmusikken ”gjeng rett i hjartet og ryggmargen”. Hjartet og ryggmargen er jo i og for seg fysiske stadar i kroppen, men slik eg forstår intervjupersonen refererast det her i større grad til hjartet som ein sjeleleg mottakar, og ryggraden som ei form for ”kjerne” i oss sjølve. Det eine ekskluderer likevel ikkje nødvendigvis det andre.

Den same intervjupersonen kan også fortelje om eit uventa møte ho gjorde med musikken til eit metalband:

Hausten for to år sidan så seier eldste sonen min at: ”Du mamma, nå er det ei låt du må høyre på som eg har høyrd av eit finsk metalband – Children of Bodom – som heiter ’Angels don’t kill’ ”. ”Javel”... Og eg på med headsettet veit du, og så gjekk den rett i fletta på meg! Så eg spela den fem-seks gonger etter kvarandre og tenkte ”å herlegheit, dette var musikk for mor!”. Og så gjekk eg på youtube og fann ei låt til. Og den var jo minst like fin! Så gjekk det tre månadar, så hadde me alle albuma i huset! (Intervju 4, Kvinne 55 år)

Her kan me sjå at musikken blir beskrive som at den ”gjekk rett i fletta” på intervjupersonen. Kva dette uttrykket eksakt vil seie er vel om mogleg litt utfordrande å svare på, med mindre ein gjeng grundigare til verks og får gjort studiar på det. Nord-Karmøy historielag har likevel omtala uttrykket som at noko ”gjeng rett til hovudet” på ein (Nord-Karmøy Historielag 2009). I alle høve treng det stå att liten tvil om at uttrykket innebar at musikken vart svært godt motteke hos denne intervjupersonen. Eg vel å plassere sitatet under autentisitetskategorien ”overskridande opplevingar i kvardagen”, sjølv om det like fort sikkert kunne blitt plassert under ”kroppsausentisitet”.

## 4.2 Overlappende autentisitetskategoriar

Som me har sett, har det vore slik at eg har støtt på utsegn som kan plassere seg godt inn under fleire av kategoriane eg her har gjenge gjennom. Som Weisethaunet og Lindberg også

nemner, har nokon av autentisitetskategoriane fellestrekk (Weisethaunet og Lindberg 2010:476), noko som gjer til at det til tider kan vere utfordrande å trekke nokon klare skiljeliner mellom dei. Eg opplev at nokon av kategoriane gjeng ”hand i hand”, om ein kan seie det slik. I denne oppgåva til dømes, har det førekome spesifikke utsegn som kan passe inn innanfor fleire kategoriar. Kategorien ”autentisitet som sjølvuttrykk” har er ofte vist seg å vere relatert til ”autentisitet som negasjon”, for eksempel. Likeins ber eksempelvis kategoriane ”autentisk inautentisitet” og ”kroppsausentisitet” på mange likskapstrekk. Det er rett og slett eit minefelt å trø ut i. Eg har prøva etter beste evne å plassere dei eksempla eg har oppdaga gjennom granskinga av mitt materiale i dei kategoriane som eg opplevde at dei høyrde ”mest” heime i. Men nokon gonger, og eigentleg ganske ofte, var det slik at eitt sitat like fort kunne blitt plassert i ein annan kategori. I dei tilfella der dette var veldig tydeleg, har eg skrive noko om det i det aktuelle avsnittet.

### **4.3 Forslag til supplerande kategoriar**

Når eg ser tilbake på det eg hittil har presentert av kategoriar, og samanliknar det med empirien eg har liggande – har eg blitt oppmerksom på at det er fleire av mine empiriske funn som ikkje enkelt let seg kategorisere gjennom Weisethaunet og Lindberg kategoriar. Weisethaunet og Lindberg skriv sjølve i sin artikkel:

This article, departing from an earlier study of rock criticism as a cultural field [...] aims to show that in rock discourse we are actually dealing with a number of quite differing ideas of ”authenticity” [...]. The list could probably be extended (Weisethaunet og Lindberg 2010:467)

Og det er nett det eg her har tenkt til å gjere. Eg ynskjer å presentere eit sett med forslag til supplerande kategoriar som kan belyse dei funna eg har gjort i denne studien nærmare. Eg vil fortsetje med å presentere desse nye kategoriane:

### 4.3.1 Handverksautentisitet

I delar av avsnittet ”autentisitet som sjølvuttrykk”, såg me at ulike aspekt ved det individuelle inntrykket, deriblant særigne kvalitetar ved ei stemme eller eit instrument, eller til dømes oppfatta originalitet ved eit låtmateriale blei sett på som avgjerande i vurderinga av populærmusikalske sjangrar som rock, som er den sjangeren Weisethaunet og Lindberg legg hovudvekt på i sin artikkel (ibid.:471). Men like fullt som at det krevjast eit nærvær av ei unik stemme eller eit originalt låtmateriale innan kategorien ”autentisitet som sjølvuttrykk”, vil eg innanfor denne nye kategorien argumentere for at det eksisterer vurderingar av musikalske performancar som rettar seg mot ein artist sitt musikalske ferdigheitsnivå. Eg har vald å kalle denne kategorien for *handverksautentisitet*.

Ei autentisk oppleving med tilhøyrsløse i denne autentisitetetskategorien vil slik eg forstår det fordre at lyttaren oppfattar ein artist som profesjonell når det kjem til artisten sine musikalske evner og ferdigheiter. Desse evnene og ferdigheitene må samsvare med dei forventningar som til ein kvar tid er å finne innanfor ein gjeitt sjangeren eller musikkultur. Som eg nemnte innleiingsvis i denne oppgåva, er det særleg nokon spesifikke ting som kjenneteiknar ein *profesjonell* utøvar av eit yrke:

Ordet blir knyttet til at det handler om å ikke være privat, og at det man gjør er underlagt en eller annen offentlig kontroll og kvalitetssikring. [...] Den profesjonelle har innsikt i et fagfelt som krever et spesielt håndlag og kunnskaper som ikke ”folk flest” har (Askland 2006:37)

For å bli rekna som profesjonell muskar til dømes, vil det dermed stillast ulike krav som det er opp til musikkulturen og deira konsumentar å avgjere om musikaren held seg innanfor. Kva som kan seiast å vere grunnen til at slike forventningar dannast, finst det moglege forklaringar på som ein kan leite fram i faglitteraturen. Ruud til dømes, ser på musikk som kjedar av enkeltteikn (Ruud 1996:19-20), på same måte som eg forstår at semiologar oppfattar teikn som ein mindre bestanddel i eit større kommunikasjonssystem som dei kallar for kodar (Berkaak og Frønes 2005:30). Den fyrste musikalske koden me lærer er ifølgje Ruud den som dannar grunnlaget for korleis me greier å skilje musikalsk lyd frå andre lydar. Etterkvart som at me får kjennskap til fleire og fleire musikalske kodar, byggjer me opp forventningar som me vurderer ulike typar musikk ut ifrå. Like fullt ber teikna i seg symbolsk innhald som gjerne har referansar til den historiske, biografiske og sosiokulturelle røynda dei

har sitt opphav frå (Ruud 1996:20). Dermed står me overfor ein form for vekselverknad mellom det å vurdere musikk med utgangspunkt i kjennskap til visse musikalske strukturar, men også det at me dannar oss ei symbolsk og utanommusikalsk forståing av musikken me lyttar til. Når begge desse forståingane er på plass, kan ein ifølgje Ruud byrje å snakke om at ein kan seiast å vere fullverdig ”medlem” av ein musikkultur der *koddefortrulegskap* er oppnådd (ibid.:21). Frith skriv på same måte som Ruud at ”our feelings about a piece of music are [...] drawn forth by the music: we listen, we respond. But we listen on the basis of who we are and what we musically know and expect ”(Frith i Washburne og Derno 2004:33).

Dersom ein tek utgangspunkt i desse forståingane, vil det fort kunne bli utfordrande å skilje heilt mellom forventningane som dannast til dei musikalske strukturane og til dømes dei utanommusikalske referansane som følger ein sjanger; dei kan verke til å vere ufråvikeleg knytt saman med kvarandre. Likevel kan ein vel kanskje anta at ulike personar opplever forskjellige gradar av kjennskap eller koddefortrulegskap til musikken og artistane dei lyttar til. I alle høve verkar det til å eksistere forventningar, og det er det eg ynskjer å rette fokus mot i denne samanhengen.

Noko som særleg markerer seg blant fleire av mine intervjupersonar, er oppfatninga av at ein liveperformance bidreg til å kaste eit betre ljøs over ein artist sine ”eigntlege” ferdigheiter og handverk. Ein av intervjupersonane mine peikar på at studioprosessen, frå innspeling til ferdig utgjeve produkt, kan bidra til å tilsløre eventuelle svakheiter ved ferdigheitene til ein artist. Dette gjev ho eit eksempel på i det komande: ” [...] er det ein artist som ikkje har ei rein stemme, er det utruleg kva ein får gjort i eit lydstudio. Ein kan mikse og trikse det til” (Intervju 4, Kvinne 55 år). Denne utsegna gjev oss eit innblikk i at denne intervjupersonen ikkje nødvendigvis tek for god fisk at ein artist ho har høyrd på plate faktisk ”kan” det den driv med. I ein livesituasjon har artistane få hjelpemiddel å stø seg til, med mindre det er snakk om playback eller singback, i motsetnad til det som kan vere situasjonen med eit låtmateriale som har vore gjennom mange ledd i ein lengre produksjonsprosess. Studioprosessen gjev rom for eventuelle endringar i form av miksing som har til hensikt å forbetre produktet etter bestemte ideal. Fleire intervjupersonar gjev uttrykk for at liveperformansen er ein viktig del av det som for dei dannar totalinntrykket av ein artist:



Det er viktig for meg at dei artistane eg ser live er gode live. Viss eg har høyrd musikken deira og eg går på livekonsert og det rett og slett er dårleg og vokalen sprekk, så er det sannsynlig at eg ikkje høyrer på dei meir (Intervju 2, Mann 34 år)

Ein ser her at dei artistane som denne intervjupersonen ser live, og ferdigheitene desse artistane viser i ein livesituasjon, vil vere svært avgjerande for totaloppfatninga ho har av dei.

Ein annan intervjuperson har dette å seie om metalbandet Children of Bodom, som ho oppfattar som eit band med dyktige og talentfulle medlemmer når det kjem til musikalske ferdigheiter:

[...] dei er så flinke til å spela. Det er musikalsk kvalitet i det dei held på med, og det er derfor eg høyrer på dei. Fordi at dei faktisk er like gode til å spela live som når dei er i eit studio. Og det er også noko, ikkje sant.. Ein gjeng jo ikkje og høyrer på eit band som ikkje kan spela live, dei blir fort gjennomskoda (Intervju 4, Kvinne 55 år)

Her ser ein at for denne intervjupersonen vil ei ”gjennomskoding” av manglande ferdigheiter hos ein artist vere ein veldig negativ faktor for totalinntrykket av artisten det er snakk om. Ein dårleg liveperformance verkar avgjerande for om personen ynskjer å gå på konsertar med bandet, men også – slik eg forstår det; avgjerande for om ho ynskjer å høyre på dei generelt. Det er endå fleire eksempel å finne på liknande oppfatningar blant mine intervjupersonar:

Artistane og muskarane må ikkje vera dårlege. Og det tenkjer eg er viktig for alle [lyttarar]. Men alle har sikkert ulike grenseverdier for kva dei meiner er viktig. [Det går greitt] Så lenge eg ikkje høyrer at det er feil. Eller at det er surt. Eg høyrer mest når ting er surt (Intervju 6, Mann 30 år)

Denne intervjupersonen synast også – på lik line med dei andre intervjupersonane i førre eksempla, at det er viktig at artisten eller muskarane ikkje skal vere ”dårlege”. Når han høyrer ”feil” eller at det er ”surt”, synast han slik eg forstår han at det er ein negativ ting. Det var ganske mange av mine intervjupersonar som nemnte dette med musikalsk handverk og kva for tyding det hadde for dei: ”Eg greier ikkje å like ein artist som ikkje kan sitt handverk. Viss du har ein songar som ikkje kan syngje utan autotune til dømes, då vil eg ikkje høyre på han eller ho” (Intervju 1, Kvinne 24 år). Denne intervjupersonen ser slik eg forstår henne

handverket til ein artist som ein så avgjerande faktor i vurderinga av ein artist at det er med på å bestemme om ho i det heile vil lytte til den. Når ein songar er ”avhengig” av såkalla autotune, ein software-teknikk nytta i databasert musikkproduksjon for å gjere sure tonar høyrleg reinare (Omdal 2013), blir det som me såg oppfatta som ein veldig negativ og avgjerande ting for intervjupersonen.

Atter ein annan intervjuperson gjev eit eksempel på ein artist han meiner har gode ferdigheiter på instrumentet:

Når eg for eksempel høyrer på Øystein Sunde, då er det veldig moro å høyre på gitarspelet hans. [...] Utan at eg har greie på det, så synast eg det er fint å høyre på. [...] Det er frykteleg moro å høyre på når ein høyrer nokon som trakterar instrumentet skikkeleg og får mykje godlyd utav det. Og det er frykteleg artig å sjå på folk som handterer fleire instrument au (Intervjuperson 5, Mann 68 år)

Som intervjupersonen her seier, så synast han det er moro å høyre på musikarar som kan ”traktere instrumenta sine skikkeleg” og ”får mykje godlyd utav dei”. Eg forstår det som at denne intervjupersonen vektlegg det som ein positiv ting når han opplever at musikaren kan traktere eitt eller fleire instrumentet på ein oppfatta ”god måte”, noko eg opplever at han gjer når han høyrer på Øystein Sunde.

### 4.3.1 Autoritetsautentisitet

Ein annan kategori eg har oppdaga er ein eg har vald å kalle for *autoritetsautentisitet*. Ein av mine intervjupersonar nemner at føreseielegheit er ein faktor som spelar inn når dei skal finne musikk å høyre på: ”Miles Davis.. Viss eg skal høyre på jazz, så slår eg gjerne på han. For eg veit på ein måte at han er bra” (Intervju 1, Kvinne 24 år). Intervjupersonen, som i dette tilfellet ville høyre på jazz, sverja her til ein internasjonalt kjend jazzmusikar. For henne blei det å hente fram eldre musikk der artisten eller artistane har hatt ei anerkjend og suksessfylt musikkarriere å vise til noko som styrka tryggleiken og trua på kvaliteten:

Når det kjem til det å finne artistar som ein likar, så likar eg også gamal musikk. Og det er på ein måte fordi.. Eg veit at viss eg høyrer på det, så er det kvalitet. [...] I motsetnad til når det er så mange valmoglegheiter – så er det vanskeleg å finne ut kvar ein skal finne

kvalitet. Då er det fint å gå tilbake til dei gamle, der ein veit at artistane har stor status  
(Intervju 1, Kvinne 24 år)

Ifølgje Straw er det sjølve kjennemerket ved den populærmusikalske historia at det eksisterer ei lang rekke med stjerneobjekt. Industrien i seg sjølv har vore mynta på stjerneproduksjon. Stjernene innanfor dei ulike populærmusikalske tradisjonane har gjennom sin musikalske vandel bidrege til å endre sjangrane, og det er det som i historisk forstand gjer det verdt å markere (Straw i Frith et al. 2001:74). Stjerneobjekta i den populærmusikalske historia skriv seg blant mange andre fenomen inn under meir allmenngyldiggjorte og legitimerte oppfatningar av kven som kan seiast å vere ”vellinga artistar” gjort kjend- og formidla gjennom avisar, vitenskaplege bøker, oppslagsverk og i seinare tid elektroniske oppslagsverk og medium. Også innan klassisk musikk kan ein seie at enkelte verk eller komponistar markerer seg; det har vorte teke i bruk omgrep som *kanonisering* bruka om populære musikalske verk som har vore i sirkulering gjennom fleire generasjonar (Weber i Cook og Everist:336).

Oppslagsverk og faglitteratur til dømes, spelar ut si rolle gjennom å heile tida streve etter å setje ein ny standard for vitenskapen, der målet er å vise til målbare faktum som kan verifiserast og godkjennast som allmenne ”sanningar”. Det er allment aksepterte ”sanningar” som utgjer det eg kallar autoritetsautentisitet; ei felles, og fyrst og fremst fagleg, men også allmenn plattform som representerer eit samfunn sine ”felles oppfatningar” av kva som til ein kvar tid kan oppfattast som ”ekte” eller ”sant”.

### **4.3.2 Folkekjær autentisitet**

I dei intervjuja eg gjennomførte la eg som nemnt vekt på spørsmål omkring opplevinga av det ”folkekjære”. I den anledning har det dukka opp funn som peikar i retning av at det at som sjåast på som folkekjært kan representere ei eiga form for autentisitet. Eg vil gjere ein gjennomgang av denne autentisitetsforma i kapittel seks, og startar innleiingsvis i det komande kapitlet med å seie noko om det folkekjære som omgrep ved å presentere ulike forståingar av det. Vidare vil eg vise til faglitteratur som eg fordjupa meg i med ein intensjon om å gjere eit forsøk på og nøste opp nokon av dei historiske referansane som moglegvis har hatt ein samanheng med omgrepet.



# 5 Folkekjær

## 5.1 Innleiing

Som eg tidlegare nemnte har eg fram til nå ikkje funne litteratur som gjer forsøk på å definere omgrepet folkekjær i vid forstand, ei heller har eg funne litteratur som gjev nokon form for historisk framstilling av dette omgrepet spesifikt. Det eg derimot har funne er veldig kortfatta definisjonar som har vore å oppdrive i ordlister av ulike slag. Omgrepet dukkar titt og ofte opp i mediar, der det til dømes brukast i omtalar av musikkartistar så vel som om andre personar eller verk som markerar seg i ulike samanhengar (Haugetuft 2012). I ein artikkel i Dagbladet frå juni 2013 vart det meldt at artisten Vinni blei folkekjær i etterkant av hans deltaking i TV2-programmet *Hver gang vi møtes* året før (Steen 2013). Dette utgjer eitt av fleire eksempel på folkekjær-stempla artistar som er å finne på verdsveven. Men kva rommar omgrepet eigentleg?

I Store Norske Leksikon sine nettkjelder kan ein finne at ordet folkekjær dukkar opp under nemninga ”populær”, saman med andre ord som ”alminneleg lika” eller ”lettfatteleg” (Gundersen 2009). Kikkar ein i Språkrådet sine ordlister på nett, er omgrepet folkekjær derimot eit sjølvstendig uttrykk som – vel og merke – berre eksisterer i den nynorske ordlista, der det refererer til det å vera ”omtykt” eller ”populær” (Nynorskordboka 2014). Fellesnemnarane eg har å gå etter så langt er dermed, for å summere; populær, alminneleg lika og omtykt. Grunnen til at det eksisterer berre i den nynorske ordlista hos Språkrådet kan jo vere noko å spørje seg om, men skal me tru Språkrådet sjølv så er dette meir basera på eit reint slumpetreff enn at det skal vere eit resultat av andre årsakar. Ei mogleg nemnt årsak seier Språkrådet kan vera at det er frykteleg enkelt å setje saman ord på norsk, noko som fører til at ein kan produsere enorme mengder ord som ordlistene rett og slett ikkje har plass- eller kapasitet til å fange opp (Språkrådet 2014). Nå skal det få bli ståande usagt kor vidt folkekjær dermed er ”rektig” å bruke i bokmålssamanheng reint språkleg, men det ser då i alle høve ikkje ut til at media har latt seg bli nemneverdig avgrensa av det; omgrepet dukkar opp i artiklar skrive på bokmål så vel som på nynorsk.

Men kan ein dermed slå fast at populære artistar som eksempelvis Justin Bieber er folkekjære? Eller for å stille spørsmålet litt annleis: Kan alle populære artistar klassifiserast som folkekjære?

Storparten av dei eg intervjuar ville nok ikkje ha sagt at dei kunne det. Ein av mine intervjupersonar uttalar dette: ”Eg tenkjer jo at folkekjær er noko som me kan bruke om folk som appellerer over alder og stad” (Intervju 1, Kvinne 24 år). Som me kan sjå av sitatet forstår denne intervjupersonen det som at det å vere folkekjær fordrar ein breiare appell hos ein større del av befolkninga enn det til dømes det Bieber har, for å koma tilbake til det eksemplet. Bieber har slått mest an blant born og tenåringar, skriv Bergan (Bergan 2014a).

Ein annan av mine intervjupersonar seier at han ”tenkjer på folkekjær som ”grassroot”. Det er litt slik at ein treff grasrota. [...] Ein folkekjær artist treff store delar av befolkninga slik på eit meir kjenslemessig plan” (Intervju 2, Mann 34 år). Også he ser me at intervjupersonen refererer til ein større del av befolkninga framfor å framheve spesifikke aldersgrupper. ”Er du folkekjær, så veit stort sett alle kven du er” (Intervju person 4, Kvinne 55 år), seier ei ana. Vidare ytrar ho at det ”å vere folkekjær betyr på mange måtar at du blir folkeeige. [...] Altså, ein song kan jo bli sunge over fleire generasjonar, ikkje sant. Då er du ikkje berre blitt folkekjær, då er du blitt folkeeige” (Intervju person 4, Kvinne 55 år). Ifølgje Nynorskordboka på nett inneber *folkeeige* at noko er ”sams for alle i eit land” (Nynorskordboka 2015). På same måte som at til dømes jolehymnene slik eg ser det kan utgjere eit eksempel på noko som kanskje reknast som folkeeige, vil dermed låtar laga eller gjort av såkalla folkekjære artistar også ha ei anledning til å bli folkeeige på tilsvarande måte. Atter ein ana intervjuperson seier konsist og greitt dette om den folkekjære personen: ”Ein som appellerer til mange og til folk flest, det har vel noko med det å gjera” (Intervju person 5, Mann 68 år). Også her ser me ei liknande forståing som hos dei andre intervjupersonane. Omgrepet folkekjær verkar dermed til å ha ein referanse til ”folket” i breiare forstand; eg forstår det som at det famnar om heile befolkninga og det aldersspennet som den rommar.

## 5.2 Det ”folkelege” si historiske framvekst

Mot slutten av 1700-talet, gjennom 1800-talet og fram til starten av 1900-talet fanst det ifølgje John Storey ulike grupperingar av intellektuelle som på trass av tilknytingar til ulike hovudfelt samla seg saman om å finne opp eit passende omgrep som skulle vere eit uttrykk populærkulturen. Dei enda opp med to definisjonar: ”Massekultur”, som viste til den industrielle arbeidarklassa, og ”folkekultur”, som vart rekna som det Storey omtalar som ein landleg og kvasi-mytisk kultur (Storey 2009:1); det ein gjerne refererer til som ”bondekulturen” - der den ”opphavlege” kulturen til ein nasjon hadde sitt utspring (Stovner 2013). Som følgje av industrialisering og urbanisering byrja dei ”tradisjonelle” formene for populærkultur, samt relasjonane mellom dominerande og underordna samfunnsklasser å kollapse (Storey 2009:1). Denne kollapsen førte til ei vekt interesse blant mange amerikanske og europeiske intellektuelle for det som vart kalla folkekulturen. Omgrepa massekultur og folkekultur blei både skapt og i fyrste omgang også nytta hovudsakleg av dei lærde og intellektuelle i samfunnet (ibid.:1-2). Eg vil herifrå gå vidare inn i ein norsk historiekontekst for å sjå korleis det ”folkelege” kan seiast å ha posisjonert seg her i landet.

Ifølgje Hodne vart det sett i gang eit betydeleg kulturpolitisk arbeid i Noreg på 1800-talet som hadde som føremål å byggje ein felles identitetsplattform for ”det norske”. Innsamling og formidling av diverse kulturmateriale vart med utgangspunkt i denne ideen om å danne ein nasjonalkultur føreteke av personar namn som dei fleste i dag kjenner til i dag; eksempelvis Peter Christian Asbjørnsen, Olea Crøger, Magnus Brostrup Landstad, Eilert Sundt og Ivar Aasen, for å nemne nokon (Hodne i Aukrust og Eriksen 1999:13).

Gjennom folks muntlig overførte kultur, som eventyr, sagn, folkeviser, gjennom den vanlige kvinne og manns matvaner, klesdrakt arkitektur, musikk og språk fant man restene av det ekte, gamle norske som skulle danne basis for det norske Norge som skulle bygges (loc. cit.)

Folkekulturen er slik eg forstår Hodne, og som me også kan sjå av sitatet, dermed ankra i det som blir rekna som den ”urnorske” bondekulturen. Den folkelege kulturen med sine nemnte element; deriblant musikk og folkeviser, vil naturleg plassere seg godt inn under autentisitetetskategorien ”folkloristisk autentisitet”, som me hugsar som ein av Weisethaunet

og Lindberg sine autentisitetskategoriar. Der var kategorien til dømes eit uttrykk for ein kultur sin lokale songstil (Weisethaunet og Lindberg 2010:469).

Eg antek vidare at ein folkeleg rekna person eller eit folkeleg fenomen nødvendigvis vil stå som eit symbol på- og ein berar av det som til ein kvar tid kjenneteiknar ein kultur. Her må me sjølvklart ikkje gløyme det eg også skreiv i kategorien ”folkloristisk autentisitet” om at me lev i eit samfunn som er prega av globalisering (Berkaak og Frønes 2005:18); noko som kan vere med på å peike i retning av at ein folkekjær person eller eit folkekjært fenomen også moglegvis kan ha fleire trekk ved seg enn dei som nødvendigvis kjenneteiknar eit land sin meir tradisjonelle kulturarv. Eg forstår den folkekjære personen eller det folkekjære fenomenet som eit uttrykk for noko som opplevast nært på ein kollektiv måte i vår samtid, dvs. noko som mange medlemmar av ein felles kultur kan relatere seg til og identifisere seg med. Som eg nemnte innleiingsvis blir omgrepet folkekjær presentert i nynorskordboka saman med synonym som ”populær” og ”omtykt” (Nynorskordboka 2014), noko eg oppfattar som at understrekar inntrykket av at den eller det folkekjære som noko eller nokon som folket har ”trykt til sine bryst”.

### **5.3 Folkekjær autentisitet**

Eg vil som eg allereie har nemnt tidlegare i oppgåva argumentere for at det folkekjære utgjer ein eigen autentisitetskategori. Med utgangspunkt i materialet eg har samla inn til denne oppgåva har det likevel blitt klart for meg at det folkekjære som autentisitetskategori stiller seg side om side med fleire av dei andre kategoriane eg har gjenne gjennom i det førre kapitlet: Med det meiner eg at det vil vere mogleg å forstå det som at ein artist til dømes vurderast som folkekjær parallelt med at det kan gå føre seg andre former for autentisitetsvurderingar.

Eit sitat frå ein av mine intervjupersonar kan bidra til å setje oss på sporet av kva som kan vere eitt av kjenneteikna på det eg har vald å kalle for folkekjær autentisitet:



Øystein Sunde då, hallo! Viss du snakkar om ein folkekjær artist som har nådd utover. Gutane mine kjenner jo [til] han. Då dei byrja å høyre på Øystein Sunde for nokre år sidan.. Dei heldt jo på å le seg i hel! Dei synast det var så fantastisk. Tekstane og ikkje minst gitarspelet. Eg har samlealbumet med det beste av han, det er hysterisk morosamt! Det kan jo også vere dette her at nokon artistar er veldig folkelege; dei representerer noko som folk kanskje kjenner seg attende i. Det er noko ved dei som både gamle og unge kan... som appellerer til folk då. Noko slik udefinerbart. For ein veit jo eigentleg aldri kven-, kva for grupper eller kva for kor eller slikt noko som når ut. Som blir folkekjære. Som blir folkeeigedom (Intervju 4, Kvinne 55 år)

Denne intervjupersonen beskriv Øystein Sunde som ein folkekjær artist. Sunde laga musikk som me av sitatet ser at appellera både til intervjupersonen sjølv, men også sønene hennar. Ifølgje sønene var gitarspelet og tekstane til Sunde ”fantastisk”. Mor synast også at tekstane var ”hysterisk morosame”. Med songtitlar i bagasjen som ”Bleieskiftarbeider”, ”Forbikjøring” og ”Ute var det sol” kan ein fort førestille seg at Øystein Sunde som artist kanskje har klart å lage musikk som har gjedd mange lyttarar gode sjansar til å kjenne seg attende og identifisere seg som følgje av kvardagslege tekstar. Vidare undrar intervjupersonen seg om dette at enkelte artistar produserer musikk som brorparten har ein sjans til å kjenne seg attende i, vil kunne bidra til å gjere oppfatninga av slike artistar til meir folkelege og dermed folkekjære. Dersom ein kunne anta at det hadde vore ein systematisk samanheng i dette, ville det antakeleg ha betydd at dess fleire lyttarar som kjenner seg attende i musikken på tvers av alder – dess meir folkekjær blir ein artist. Intervjupersonen fortsett med eit ana eksempel som illustrerer godt nettopp det at ho meiner stor grad av gjenkjenning blant mange moglegvis kan bidra til å gjere ein artist folkekjær:

Eg berre tenkjer på Ole Paus i samband med 22. Juli [2011]. Då song han låta ”Mitt lille land”. Då vart jo han folkekjær. Då vart han på mange måtar folket si stemme. Den felles stemma; den felles protesten mot det som har skjedd. Og samhaldet og solidariteten... Dette her at me ikkje finn oss i det (Intervju 4, Kvinne 55 år)

Aftenposten skreiv i april 2012 ein artikkel med namnet *Derfor synger vi etter katastrofer*. I denne artikkelen viser dei til Ruud som dei skriv hevdar at song kan ha ein samlande effekt når eit heilt folk treng å sørge; det å bruke songar kan gjere folket kollektivt i stand til å få uttrykt kjensler på ein kulturell og kunstnarisk måte. Når det gjeld Ole Paus sin song ”Mitt lille land”, viser dei til at Ruud meiner grunnen til at akkurat den songen vart så populær kan vere tilfeldig, men like fullt at den kanskje fekk den posisjonen som den gjorde ettersom den

har eit tekstleg innhald som ber med seg element av verdigheit, ro og passande verdiar. Samstundes refererer dei til at ein annan grunn kan vere at Ruud forstår det som at Paus har mykje sårheit i stemma si, noko dei viser til at han også meiner var tilfelle hos Maria Mena når ho formidla ein eigen versjon av songen som kom i etterkant av 22.juli (Svarstad 2012). Fleire av mine intervjupersonar viser til at dette at mange identifiserer seg med budskapet i eit stykke musikk, er noko som styrkar oppfatninga av artisten som folkekjær:

Bjørn Eidsvåg er sikkert kjempfolkekjær.

*Kvifor er han folkekjær?*

Fordi han har skrive musikk som sikkert har betydd veldig mykje for veldig mange. [...]. Han skriv heilt sikkert musikk som folk likar og som ein heilt sikkert har bruka i sin eigen kvardag for å forstå. Og Jan Eggum, for eksempel. Ein kan kjenne seg attende i ting... Berre: ”Ja, det var godt sagt”. Eller ein har høyrd og bruka musikken for å koma seg gjennom tunge ting eller bruka den når ein var glad. Men ein må jo nå ut til ei kritisk masse for at ein skal bli folkekjær. [tenkjer] Og då har sikkert image litt å spele inn (Intervju 6, Mann 30 år)

Som ein kan sjå her, ytrar denne intervjupersonen liknande oppfatningar som i det førre eksemplet. Grunnen som blir oppgjeve for at artistane; i dette tilfellet Bjørn Eidsvåg og Jan Eggum, blir rekna som folkekjære, har å gjere med at dei ifølgje intervjupersonen har lukkast i å ”nå ut til ei kritisk masse”. Denne kritiske massen har slik eg forstår intervjupersonen fått moglegheita til å kjenne seg attende i ting gjennom å lytte til Eidsvåg og Eggum sin musikk. Også her blir det vektlagt at musikken får ein form for kollektiv verdi. Endå fleire av mine intervjupersonar nemner dette at den folkekjære artisten treff mange personar på eit kjenslemessig plan:

[...] Bruce Springsteen sine låtar kan vel sikkert mange identifisere seg med på ein eller annan måte, sjølv om han syng om amerikansk kultur og ting i sitt liv.. For ein folkekjær artist treff store delar av befolkninga slik meir på eit kjenslemessig plan utan at ein [artisten] er overpretensios i forholdet til seg sjølv og imaget sitt. Då [om ein blir overpretensios] trur eg fort ein ikkje blir så folkekjær lenger. [...] Og viss ein høyrer på mange av tekstane til Dire Straits så er dei veldig jordnære, det er veldig mange ting folk kan ta og kjenne på. Det sama gjeld Johnny Cash, føler eg (Intervju 2, Mann 34 år)

Her ser me endå eit eksempel på at intervjupersonen oppfattar det som at det er ein samanheng mellom det å vere folkekjær og at det som formidlast av folkekjære artistar gjerne er materiale som veldig mange kan kjenne seg attende i. Han nemner eksempel som Bruce

Springsteen, Dire Straits og Johnny Cash for å underbygge denne forståinga; artistar han sjølv oppfattar at er skaparar og formidlarar av eksempelvis ”jordnære” tekstar.

Eg vil med utgangspunkt i dei sitata eg har gjennomgått i dette delkapitlet argumentere for at ein dimensjon ved den folkekjære autentisiteten kjenneteiknast av den folkekjære artisten si evne til å *formidle* det ein kanskje kan kalle for *kollektive erfaringar*. Med kollektive erfaringar meiner eg altså erfaringar både av personleg eller meir kollektiv art som svært mange kan kjenne seg attende i. Ruud refererer til Stokes når han skriv at musikklytting til dømes vil kunne gje oss kjensla av at me høyrer heime i ein sosial kontekst (Ruud 2013:139-140). Tydinga av enkeltståande låtar har me sett at kan vere stor og samlande for svært mange, noko som har vist seg tydeleg gjennom hendingar som den som skjedde den 22. juli 2011.

Ein kan kanskje bli freista til å trekkje parallellar til folkløristisk autentisitet når ein ser det som at den folkekjære artisten skal vere ein formidlar av kollektive erfaringar. Nå skal det likevel seiast at folkløristisk autentisitet som me har sett ifølgje Weisethaunet og Lindberg gjerne refererer eksempelvis til eit land eller ein subkultur sine meir tradisjonelle song- og musikktradisjonar (Weisethaunet og Lindberg 2010:469), noko som – dersom ein skulle plassert det folkekjære i den folkløristiske autentisitetskategorien - ville avgrensa oss frå moglegheita for å sjå det folkekjære også i ljøs av det multikulturelle og moderne samfunnet me lev i i dag. Det eg kallar folkekjær autentisitet er snarare å sjå på som ei form for autentisitet som ber i seg element av folkløristisk autentisitet, men som samstundes er eit uttrykk for dei noverande normene og kulturtrekka som me har i vår samtid. Bjarne Hodne hevdar at migrering, turisme og teknologisk utvikling gjer til at me byter og låner element frå og til ulike kulturar, samstundes som at me som nordmenn gjennom å leve i eit moderne samfunn utviklar eit særstilt behov for å vere bevisste på kva som til ein kvar tid reknast som til dømes ”norskt” eller ”unorskt”, eit behov som ifølgje Hodne blir stadig sterkare når kulturutvekslinga aukar (Hodne i Aukrust og Eriksen 1999:24). Ei slik oppfatning ser me at samsvarar med forståinga til dømes Berkaak og Frønes hadde av at mange tradisjonar som lev side om side fordrar eit behov for å velje seg identitetar (Berkaak og Frønes 2005:18). Dersom ein tek utgangspunkt i eit slikt perspektiv, vil ein kunne hevde at innhaldet som folkekjæromgrepet rommar, er eit innhald som er i stadig forandring.

Noko som også nemnast av fleire av mine intervjupersonar er at til dømes image, personlegdom og privatliv er noko dei ser på som viktig for vurderinga av ein artist som folkekjær eller ikkje. I det komande sitatet meiner intervjupersonen at image antakeleg spelar ei rolle for at ein artist skal klare å nå ut til den kritiske massen. I intervjuet uttala personen at ” ein må [...] nå ut til ei kritisk masse for at ein skal bli folkekjær. [tenkjer] Og då har sikkert image litt å spele inn” (Intervju 6, Mann 30 år). Eg spurde han nærmare ut om dette:

*Kva er det som særpregar den folkekjære artisten sitt image?*

Han må heilt sikkert vere ein likande person. Slayer [metalband] blir aldri folkekjære.

Og er det på grunn av musikken eller er det på grunn av imaget? Kanskje ein kombinasjon. Ein må nok heilt sikkert stå fram som sympatisk på ein eller annan måte for å bli sett på som folkekjær. Som person. Det må nok vere på plass (Intervjuperson 6, Mann 30 år)

Her kan me sjå at intervjupersonen sett det som eit kriterium at ein artist må vere ”likande” og ”sympatisk” for å kunne bli oppfatta som folkekjær, noko som slik eg forstår det også famnar om artisten sin personlegdom. Ein kan kanskje tenkje seg at kategorien ”autentisitet som sjølvuttrykk” eller ”autentisitet som negasjon” ville kunne gjere seg gjeldande her, då desse kategoriane som me har sett gjerne fordrar eit personleg og truverdig sjølvuttrykk i og under den musikalske performancen- eller til dømes gjennom ei bestemt haldning til musikk. Dette ynskjer eg likevel å stille spørsmål rundt. Slik eg forstår det kan det vere naudsynt å gjere seg eit skilje mellom det som går på vurderinga av den musikalske formidlinga til ein artist og det at artisten sjølv som person og privatperson må vere ein person som blir positivt oppfatta av den store, kritiske og vurderande massen. Dette synast å vere eit nødvendig kriterium for den folkekjære artisten, noko fleire av mine intervjupersonar gjev uttrykk for:

Det er nokon i andre enden; artistar som aldri blir noko folkekjære. Ikkje nødvendigvis fordi dei har noko dårlegare musikk enn andre, men det kan vere noko med personen og. [...] Rune Rudberg... Han er ikkje så veldig populær lenger, det har jo noko med personlegdomen og privatlivet hans å gjere. Og det har jo for så vidt ikkje så mykje med om du er folkekjær musikalsk å gjere. Men det er fort for at slike ting [personlegdom og privatliv] blir overskyggande og så blir du på ein måte skubba ut (Intervjuperson 4, Kvinne 55 år)

Denne intervjupersonen har unekteleg eit inntrykk av at artisten Rune Rudberg sin personlegdom og livet han har levd har vore ein negativ faktor som ifølgje intervjupersonen har vore med på å avgjere at Rudberg ikkje lenger kan definerast som ein folkekjær artist etter hennar meining. Gjer ein eit kjapt søk i Google, er det ikkje vanskeleg å finne

mediasakar om nokon av tinga som intervjupersonen moglegvis siktar til når det gjeld Rune Rudberg; meldingar om kvinnehistoriar, rus, skatteunndragingar, vill festing og fengselsdommar er blant noko av det som kan ha bidrege til å gjere mediebildet av Rudberg til eit heller svartmåla eit (Grønneberg 2014). Dersom imaget, privatlivet og/eller personlegdomen til ein artist har ei tyding for kor vidt artisten kan figurere som ein folkekjær artist, blir det fort forståeleg kvifor Rudberg var blant dei som måtte vike for plassen i denne intervjupersonen si oppfatning. Det er likevel, slik eg forstår det, verdt å merke seg at intervjupersonen skil mellom det å vere folkekjær musikalsk og folkekjær som person. Dersom privatlivet og personlegdomen til ein artist ikkje svarar til forventningane, kan artisten som ein konsekvens ende med å bli ”skubba ut” og ikkje bli definert som folkekjær lenger, sjølv om musikken kanskje vil kunne seiast å vere det.

Når det gjeld Slayer som vart nemnt som eksempel på ikkje-folkekjære artistar av intervjupersonen i førre sitat, kan ein fort førestille seg at Slayer som hardtslåande heavy trash-metalband i kombinasjon med å vere representantar for ”rockerimgaget”, kanskje ikkje er det bandet som kanskje slår mest an blant det breie laget av befolkninga (Bergan 2013b). Heavy metal, som gjerne etterfølgjast av skrikande vokal, machoprega framsyningar og tekstar med sjokkerande eller mytisk og okkult innhald – der den store delen av ”synlege ambassadørar” for det meste er menn med langt hår, naglebelte og dongeri- eller skinnklede; er kanskje ikkje den mest allment akseptera og lettfordøyelege sjangeren for verken barn, eldre eller den resterande størsteparten av vaksenbefolkninga (Bergan 2014b).

Basera på dei sitata eg i denne kategorien har gjenge gjennom, vil ein mogleg andre dimensjon ved den folkekjære autentisiteten – med utgangspunkt i det å vere folkekjær artist – kunne vere kjenneteikna av det ein kanskje kan kalle for ein *identifiserbar personlegdom*.

Ruud hevdar at me identifiserer oss med ulike verdiar og personar, og refererer vidare til Stuart Hall når han skriv at identifikasjon føregjeng med utgangspunkt i at ein kjenner attende noko som er av felles opphav eller at ein deler karaktertrekk med ein person, eit ideal eller ei gruppe (Ruud 2013:62). Dette er eit poeng som slik eg ser det kan relaterast til alle former for autentisitetsopplevingar. Det eg likevel forstår at kjenneteiknar den folkekjære autentisiteten spesielt, er at den fordrar ei større grad av kollektiv identifikasjon på tvers av aldersgrupper for å kunne eksistere; noko som avgrensar moglegheita til å inkludere fleire subkulturelle grupper som gjerne kjenneteiknast av større medlemstilslutning innanfor visse

aldersgrupper. Mykje av populærmusikken i vestlege land har ifølgje Will Straw til dømes vorte kjøpt av unge personar, noko som på si side har påverka populærmusikkindustrien i retning av å i stor grad rette seg mot ungdommen ettersom det har vist seg å vere i kjøpeglad målgruppe (Straw i Frith et al. 2001:61).

Ein ana interessant ting som også blei synleg gjennom granskinga av materialet i den her studien er at avgrensinga og bruken av omgrepet folkekjær verkar til å ha ulike sett med ”rammer”. Med det meiner eg at det folkekjære som omgrep bruka om artistar nokon gonger blir bruka til dømes innanfor nasjonalt sette rammer, medan det andre gonger blir bruka på tvers av landegrensar. Ein vil her med andre ord kunne snakke om norske folkekjære artistar, eller til dømes internasjonalt folkekjære artistar. I denne avgrensinga verkar språkbruk i musikk til å vere eit eksempel på at slike rammer finst, i alle høve blant mine intervjupersonar. Dette sa ein av mine intervjupersonar om kva han meinte språket hadde å seie for det å vere folkekjær:

*Føler du at bruk av norsk og engelsk tekst går om kvarandre når det er snakk om å vere folkekjær?*

Ja, fordi verda er så global som den har blitt, så føler eg at det er uvesentleg eigentleg - kva for språk ein syng på (Intervju 2, Mann 34 år)

Her ser me eit eksempel på at intervjupersonen ikkje nødvendigvis ser det som eit problem at ein artist syng på engelsk. Han verkar i staden til å leggje ekstra vekt på at globaliseringa har gjort sitt for å viske ut landegrensene når det gjeld musikalsk konsum. Han legg likevel til at han trur at det kanskje kan vere enklare for ein norsktalande artist å bli folkekjær i Noreg :

Eg trur kanskje at viss du skal vere folkekjær i landet [Noreg], så kan det nok vere ein fordel at ein syng på norsk. Eg tenkjer på Åge Aleksander og Ole Paus. Lillebjørn Nilsen. Eg trur ikkje Åge hadde kome veldig langt med å syngje ”Living Life”, på ein måte. [...] Og eg kjenner vel også at det gjeld mange andre sjangrar, at ein får større respekt viss dei [bandet, artisten] får det til å høyres bra ut på norsk i staden for å berre høyrast ut som eit garage-band frå USA (Intervju 2, mann 34 år)

Sjølv om denne intervjupersonen gjennom førre sitat gav uttrykk for ei forståing av at ein artist kan vere folkekjær på tvers av landegrensar, viser han likevel til at han forstår det som at norsk språkbruk i songtekstar kan gjere det enklare å bli folkekjær i Noreg. Ein kan dermed forstå det som at denne intervjupersonen anerkjenner ei tosidig form for oppfatning av det å

vere folkekjær. Den eine sida viser då til at ein artist kan vere særleg folkekjær innanfor i ein nasjon sine landegrensar, medan den andre sida viser til at ein artist samtidig kan vere folkekjær utover landegrensar og på eit meir internasjonalt plan. Ein av mine andre intervjupersonar reflekterer også litt rundt dette med å vere folkekjær innanfor eller på tvers av landegrensar:

*Må ein folkekjær artist vera norsk, eller kan den vera engelsk og synge på engelsk?*

Eg ville då sei at viss at artisten frå England som song på engelsk var folkekjær, så var han folkekjær i England! Den kan gjerne vera folkekjær, men ikkje akkurat for meg (Intervju 3, Kvinne 34 år)

Som me ser av dette eksemplet, viser denne intervjupersonen at ho har vanskar med å personleg stemple ein engelsktalande artist som folkekjær for sitt eige vedkomande. Ho anerkjenner likevel at andre nordmenn kan oppfatte artistar som syng på engelsk som folkekjære, og utviser på same måte som førre intervjuperson at ein kan snakke om å vere folkekjær med utgangspunkt i forskjellige kontekstar. Ein intervjuperson seier at "ein kan jo sikkert ha ein folkekjær artist lokalt for eksempel. [...] Me har ei som er veldig kjend akkurat i området heime" (Intervjuperson 1, Kvinne 24 år). Her ser me at intervjupersonen avgrensar omgrepet heilt ned til at det kan brukast om artistar i eit lokalsamfunn. For denne intervjupersonen er det dermed kanskje ikkje naudsynt å vere ein "storskalaartist" før ein kan byrje å snakke om at den kan seiast å vere folkekjær. Ein annan person seier: "Eg forbinder folkekjær med noko som er litt smått. Dei som spelar på litt små scener. [...] Men det kan vel kanskje ha noko med det at dei jo faktisk reiser rundt dit folk er" (Intervjuperson 3, Kvinne 34 år). Denne ytringa vitnar om ei liknande oppfatning som hos førre intervjuperson; at det ikkje nødvendigvis krevjast store og geografisk langstrakte dimensjonar for at ein skal kunne klassifisere ein artist som folkekjær. I dei to føregåande eksempla skal det få bli ståande usagt kor vidt engelsk språkbruk kan inkludrast i ei småskala-forståing av det å vere folkekjær. Men fleire utsegn peikar i alle høve i retning av at språkbruk på morsmålet kan ha ein positiv effekt for ein landsmann når artistar skal vurderast som folkekjære eller ikkje. Endå fleire utsegn er å spore når ein er i snakk om dette temaet:

[...] Sissel Kyrkjebø, når ho skulle byrja og synge på engelsk.. Då blei det jo litt flopp, blei det ikkje det? Eg trur det. Men ho skulle jo satse i utlandet [...], så det var ikkje for at ho skulle få fleire fans i Noreg for å seie det slik. Men det har nok noko å seie. Sama med Lisa Ekdahl. Det albumet

ho har, i alle fall for meg, det som ho har på engelsk – det har eg ikkje høyrd noko særleg på. Eg veit ikkje.. Ja, kanskje dei som er veldig folkekjære i Noreg syng på norsk (Intervju 1, Kvinne 24 år)

Intervjupersonen oppfattar det her, slik eg forstår det, som at ”engelskdebuten” til Sissel Kyrkjebø gjekk på ein flopp - noko ho spekulerer i om kunne ha ein samanheng med språkbruken i materialet. Det er mogleg floppen intervjupersonen refererer til avgrensar seg til mottakinga i den norske marknaden; ei mottaking eg forstår det som at ho oppfatta som relativt laber. Vidare trekkjer ho parallellar frå Sissel Kyrkjebø og den labre responsen ho oppfatta at Kyrkjebø fekk til hennar eiga mottaking av eit album Lisa Ekdahl gav ut på engelsk. Ho uttala som me ser av sitatet at ho ”ikkje hadde høyrd noko særleg på det albumet”, men uttala tidlegare i intervjuet at ho ” [...] har høyrd mykje på Lisa Ekdahl (Intervjuperson 1, Kvinne 24 år). Konklusjonen, om ein kan kalle det det, er slik eg forstår det at ho dermed personleg heller svakt mot ei oppfatning av at dei artistane som er folkekjære i Noreg gjerne syng på norsk. I alle høve forstår eg at var slik intervjupersonen sjølv forstod det i eksemplet med Lisa Nilsson.

Med utgangspunkt i desse ytringane vil ein mogleg tredje dimensjon ved den folkekjære autentisiteten dermed kunne vere at den kan eksistere både på eit *lokalt, nasjonalt eller internasjonalt* plan.





# 6 Avslutning

## 6.1 Oppsummering

I denne masteroppgåva reiste eg forskingsspørsmålet *kva vil det seie å oppleve noko som autentisk og folkekjært?* Eg hadde mistankar om at Weisethaunet og Lindberg sine autentisitetsskategoriar ville vere anvendelige også på andre musikkformer enn rock, og at det om mogleg ville kunne peikast ut nye kategoriar som ville kunne utvide autentisitetssdiskursen innanfor populærmusikkfeltet ytterlegare. Det skal nemnast at ordlyden i mi problemstilling i utgangspunktet gav stor fridom når det kjem til kva den kunne seiast å romme. Men med ein musikkontekst som referansepunkt, vart det likevel ein tendens at det var den folkekjære *artisten* og dei autentiske *musikkopplevingane* som hovudsakleg vart teke i betraktning denne gongen. Vidare vil eg nemne at spørsmålet om autentisitet nødvendigvis heng saman med kva som *ikkje* sjåast på som autentisk eller folkekjært. Den autentiske opplevinga blir som Ruud seier ofte sett opp mot noko kunstig (Ruud 2013:128). Nokre eksempel på ikkje-autentiske opplevingar valde eg derfor å ta med i denne oppgåva sidan det slik eg forstår det i enkelte tilfelle faktisk kan bidra til å kaste eit ljøs over det som blir oppfatta som autentisk. Etersom problemstillinga eg stilte bestod av eit todela spørsmål vil eg dele oppsummeringa opp i to bolkar, der kvar bolk svarar for sitt spørsmål.

### 6.1.1 Autentisk oppleving

Mine funn har peika i retning av at ei slik inndeling som det Weisethaunet og Lindberg har gjort innanfor ei meir generell populærmusikalsk ramme vil kunne brukast med gode resultat: Dette til trass for at kategoriane i utgangspunktet var tiltenkt ein rockekontekst. I denne studien har eg vist at autentiske opplevingar som går utover ein rockekontekst også kan føye seg inn under Weisethaunet og Lindberg sine autentisitetsskategoriar – noko som utvidar bruksområda for desse. Det er snarare det tilhøyrande innhaldet i kategoriane i form av artistnamn og historiske referansar som endrar seg. Fridomen intervjupersonane mine fekk gjennom å bli stilt relativt opne spørsmål førte til at sjangertilfanget eg var innom i arbeidet

med denne oppgåva strekte seg heilt frå rock, via pop til jazz, reggae og metal m.m. Eit ganske mykje større sjangertilfang enn ein rockekontekst, med andre ord.

Når det gjeld ”folkloristisk autentisitet” har mine funn bidrege til å kunne teikne eit litt meir nyansert bilete av denne autentisitetskategorien gjennom at det norske *språket* og *dialektane* kan sjåast på som ein dimensjon ved den folkloristiske autentisiteten i ein norsk musikkontekst. Funna peika vidare i retning av at det vil vere meir fruktbart å sjå det som at moderne musikkartistar snarare i større og mindre grad ber med seg folkloristiske *autentisitetstrekk*, framfor at dei kan reknast som reindyrka eksempel på denne forma for autentisitet. Skal ein finne tilnærma reindyrka eksempel, forstår eg det som at ein må vende seg til mellom ana folkemusikken.

Utsegna under kategorien ”autentisitet som sjølvuttrykk” indikerte at *formidling av personlege erfaringar* kan sjåast på som ein dimensjon ved denne autentisitetskategorien. Artistar som greier å formidle musikk som dei kan relatere til sine eigne personlege erfaringar har me sett at verkar styrkande for den autentiske opplevinga av ein artist, i alle høve var dette tilfelle for fleire av intervjupersonane i mitt strategiske utval. I spørsmålet om kopi versus original, var nokon intervjupersonar ekstra opptekne av at artisten måtte *integrere personlegdomen sin* i eit stykke dersom ein coverversjon skulle kunne opplevast som vellukka. Her kan me kjenne attende nokon av trekka som Weisethaunet og Lindberg har sagt noko om at kjenneteiknar ved denne autentisitetskategorien.

Innanfor kategorien ”autentisitet som negasjon” viste mine funn at nokon intervjupersonar opplevde ein artist som meir truverdig dersom den verka til å ha ”rette” haldninga til musikken, noko som me også har sett er i tråd med det Weisethaunet og Lindberg adresserer at kjenneteiknar denne autentisitetskategorien.

Det råda samanlagt stor einigheit blant mine intervjupersonar om at konstruksjonar av musikalske identitetar ofte blei opplevd som ein negativ ting – spesielt dersom dei fekk kjensla av at målet med ei musikkutgjeving eller ein musikalsk performance hovudsakleg var finansiell avkastning. Fleirtalet av mine intervjupersonar avkreftar dermed at artistar som dei medvetent eller umedvetent plasserer i kategorien *autentisk inautentisitet* kan sjåast på som autentiske når det kjem til deira eiga oppleving av dei. Når det er sagt, kan det kanskje vere

greitt å hugse på at denne autentisitetetskategorien uavhengig av kva mine intervjupersonar måtte meine må kunne reknast for å vere autentisk viss ein ser verksemda som høyrer til i denne kategorien opp mot kva som var intensjonen med den: nettopp det å *konstruere* musikalske identitetar.

Under kategorien ”kroppsautentisitet” såg me at nokon intervjupersonar opplevde at dei hadde hatt autentiske opplevingar som kan seiast å ha tilhøyrse i denne autentisitetetskategorien. Vidare vekte dette med *kroppsfokus* i sjantrar som pop fleire meiningar blant mine intervjupersonar: Tendensen var at fleirtalet av mine intervjupersonar avkrefta at eit stort kroppsfokus bidrog til ei autentisk oppleving. Det resulterte snarare i det motsette for mange; eit stort kroppsfokus vart av dei fleste opplevd som negativt. Eg trur at ein kan sjå tematikken rundt kroppsfokus som ein del av ein større debatt som reiser spørsmål om kva som på eit allment plan reknast for å vere autentisk og/eller legitimt med utgangspunkt eit kroppsperspektiv. Nokon intervjupersonar nemnte i tillegg at dei oppfatta enkelte artistar som lite truverdige dersom dei til dømes oppfatta at dei hadde overdrivne kledningar eller ”ikkje stod fram som seg sjøve”. Her finst det referansar både til kategorien ”autentisk inautentisitet”, men også ”autentisitet som sjølvuttrykk”.

Når det kjem til ”autentisitet som overskridande opplevingar i kvardagen” var det nokon utsegn blant mine intervjupersonar som kunne vise til autentiske opplevingar som også her skriv seg godt inn under denne kategorien med tanke på det Weisethaunet og Lindberg har skrive at kjenneteiknar den.

Hermed er eg over på dei nye kategoriane. Eg startar med ”handverksautentisitet”, der det dukka opp fleire utsegn kor intervjupersonane gav uttrykk for at dei er avhengige av å oppleve ein viss musikalsk standard når dei lyttar til musikk. Fleire vektlegg det at ein *livesituasjon* vil kunne bidra effektivt til å kaste ljøs over eventuelle manglar ved det eg her vel å kalle den musikalske kompetansen. Vidare har nokon av mine intervjupersonar laga seg distinksjonar mellom ulike kunstnariske utøvarar som oppfattast som meir eller mindre autentiske; klassifikasjonen artist blir til dømes opplevd som mindre autentisk enn klassifikasjonen muskar – med utgangspunkt i dei grunnane eg allereie har nemnt i det aktuelle delkapitlet.

I kategorien ”autoritetsautentisitet” såg me at nokon intervjupersonar gjerne sverja til ”gamle klassikarar” idet dei skulle velje nye artistar å lytte til. Det er slik eg forstår det artistane sitt renommé og deira status som sikra denne intervjupersonen ein tryggleik til at kvaliteten på musikken til desse muskarane var god. Ein allment kjend artist kan ein kanskje sjå det som at har vore gjennom eit visst sett av vurderingar frå det eg forstår som autoritære eller maktavande ”aktørar”; anten musikkritikarar, musikkhistorikarar – eller til dømes eit kritisk publikum for å ta nokre eksempel.

### 6.1.2 Folkekjær oppleving

Mine funn i denne studien når det angår folkekjære autentisitetsopplevingar, peikar i ei retning av at dei eksisterer i høgste grad – og det på eit så særlege grunnlag at eg meiner dei fortener ein eigen autentisitetskategori. Den fyrste observasjonen eg gjorde meg ut ifrå det som vart sagt, var at opplevingar av det folkekjære verka til å bli oppfatta som nære på ein kollektiv måte. Når det gjeld den folkekjært rekna artisten, indikerer mine funn at opplevinga av ein eventuell artist som folkekjær vart styrka dersom artisten var i stand til å *formidle kollektive erfaringar* på ein slik måte at budskapet kunne nå ut til ei stor kritisk masse på tvers av eit stort aldersspenn. Med kollektive erfaringar meinte eg altså anten personlege eller meir kollektive erfaringar som svært mange kan identifisere seg med.

Den andre observasjonen gjekk på det at den folkekjære personen verkar til å vere nøyd til å ha ein *identifiserbar personlegdom*. Den identifiserbare personlegdomen fordrar altså ikkje berre ei reint musikalsk identifisering, men snarare ei identifisering med personen i tillegg – både personen som artist og privatperson.

Den siste observasjonen gjekk på det at det ut ifrå intervjupersonane sine utsegn teikna seg eit bilete av at folkekjær autentisitet kan eksistere både *lokalt, nasjonalt* – men også *internasjonalt*.

Eg forstår det dermed som at det finst tri forskjellige dimensjonar ved den folkekjære autentisiteten på kartet i denne samanhengen (i kursiv).

### 6.1.3 Forslag til vidare studiar

Autentisitetssomgrepet har som me har sett i seg sjølv eit enormt nedslagsfelt som spenner frå det eine fagområdet til det andre. I denne oppgåva har eg konsentrera meg om å fremje autentisitetsdiskursen innan kunstfeltet med hovudfokus på populærmusikk, i ljøs av Weisethaunet og Lindberg sin teori. Men sjølv ved ei slik avgrensing, var det svært mange tema som kvervla opp. Kvar enkelt kategori, samt tema som har dukka opp litt slik på sidelina, kunne nok ha blitt gjenge mykje grundigare etter i saumane; noko eg av plassomsyn ikkje hadde kapasitet til å gjere i denne oppgåva. Det ville sikkert ha vore mogleg å oppdage endå fleire kategoriar ved vidare studiar enn det eg har rukke og gjort gjennom arbeidet med denne masteroppgåva. Eg seier som Weisethaunet og Lindberg: ”The list could probably be extended” (Weisethaunet og Lindberg 2010:467). Dersom ein ville ha utvida dette arbeidet ytterlegare på sikt, kunne det moglegvis vore interessant å undersøkje kor stor tilslutning dei ulike autentisitetskategoriane hadde fått ved å gjere samanlikningar av ulike sjangrar.

Det må vidare nemnast at eg i løpet av denne forskingsprosessen har merka meg TV2 sitt TV-program *Hver gang vi møtes*. Som eg nemnte innleiingsvis i kapittel fire, vart artisten Vinni – Øyvind Sauvik – folkekjærstempla i media etter hans deltaking i dette programmet i 2012 (Steen 2013). *Hver gang vi møtes* har gjort meg svært nysgjerrig, ettersom eg med tida har fått eit gryande inntrykk av at heile dette underhaldningskonseptet verkar til å vere fundera på konstruksjon og/eller fremjing av autentiske opplevingar. Her blir sjåarane teke inn i artistane sine musikkbiografiske univers samstundes som at dei får ta del i deira private sfære. Slikt blir det om mogleg folkekjære artistar av! Ein studie som hadde teke grundigare for seg dette TV-konseptet i ljøs av eit autentisitetsperspektiv trur eg kunne ha blitt eit svært interessant arbeid for ein forskar, men like fullt veldig gjevande lesnad for ein nysgjerrigper. Eg håpar at dette vesle bidraget vil kunne gje forskingsfeltet noko meir å jobbe med framover. Mitt generelle inntrykk er at det er svært mykje ein kunne ha fordjupa seg i på området.

# Litteraturliste

- Askland, Leif 2006. *Det personlige i det profesjonelle – Ti tekster til tanke*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Barker, Chris 2012. *Cultural Studies – Theory and Practice*, 4.utgåve, London: SAGE
- Berkaak, Odd Are 1993. *Erfaringer fra risikozonen*, Oslo: Universitetsforlaget
- Birch, M., Miller T., Mauthner, M og Jessop, J. 2002. "Introduction" i *Ethics in Qualitative Research*, Birch, M., Miller T., Mauthner, M og Jessop J. (red), London: SAGE, s. 1-13
- Dalen, Monica 2011. *Intervju som forskningsmetode – en kvalitativ tilnærming*, 2.utgåve, Oslo: Universitetsforlaget
- Dalland, Olav 1997. *Metode og oppgaveskriving for studenter*, Oslo: Universitetsforlaget
- Espeland, Wigdis 2006. "Autentisitet som fenomen og analytisk omgrep i høve til den materielle og den ikkje-materielle kulturarven" i *Norsk folkemusikklags skrifter* (19), s. 13-34
- Frith, S. og Horne, H. 1987. *Art into pop*, London: Methuen
- Frith, Simon 2004. "What is bad music?" i *Bad Music*, C. Wasburne og M. Derno (red), London: Routledge, s. 15-36
- Hodne, Bjarne 1999. "Nasjonalkultur og nasjonal identitet" i *Kunnskap om kultur - Folkloristiske dialoger*, K. Aukrust og A. Eriksen (red.), Oslo: Novus Forlag, s. 9-24
- Haugetuft, Guro Marie 2012. "To kvalitative intervju – forskingsprosessen frå start til

slutt". Semesteroppgåve i metodologisk emne: musikk, kultur, samfunn,  
Universitetet i Oslo

Kvale, S. og Brinkmann, S. 2012. *Det kvalitative forskningsintervju*, 2. utgåve,  
oversatt av Tone M. Anderssen og Johan Rygge. Oslo: Gyldendal Akademisk

Moore, Allan 2002. "Authenticity as authentication" i *Popular Music*, vol.21, Issue 2,  
s.209-223

Longhurst, Brian 2007. *Popular Music and Society*, Cambridge: Polity Press

Postholm, May Britt 2010. *Kvalitativ metode – En innføring med fokus på fenomenologi,  
etnografi og kasusstudier*, 2.utgåve, Oslo: Universitetsforlaget

Ruud, Even 1992. *Innføring i systematisk musikkvitenskap*, 2. utgåve,  
Oslo: Universitetet i Oslo

Ruud, Even 1995. "Kvalitativ metode i musikkpedagogisk forskning" i *Nordisk Pedagogisk  
Forskning*, H. I. Jørgensen og I. M. Hanken (red.), NMH-publikasjoner,  
Oslo: Norge Musikkhøgskole

Ruud, Even 1996. *Musikk og verdier: Musikkpedagogiske essays*, Oslo: Universitetsforlaget

Ruud, Even 2013. *Musikk og identitet*, 2.utgåve, Oslo: Universitetsforlaget

Storey, John 2009. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*,  
Oxford: John Wiley & Sons

Straw, Will 2001. "Consumption" i *The Cambridge Companion to Pop and Rock*,  
S. Frith, W. Straw og J. Street (red). Cambridge: Cambridge University Press,  
s.53-73



Taylor, Charles 1995. *The Ethics of Authenticity*, London: Harvard University Press

Weber, William 1999. "The History of Musical Canon" i *Rethinking Music*, N. Cook og M. Everist (red.), Oxford: Oxford University Press, s. 336-355

Weisethaunet, H. og Lindberg, U. 2010. "Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real" i *Popular Music and Society*, vol. 33, Issue 4, s. 465-485

## Internettkjelder

Arntzen, Knut Ove 2009. Søk på "Performance" <https://snl.no/performance>  
[Lesedato 13.04.15]

Bergan, Jon Vidar 2011a. Søk på "Pønk" <https://snl.no/pønk> [Lesedato 17.03.15]

Bergan, Jon Vidar 2011b. Søk på "Glamrock" <https://snl.no/glamrock> [Lesedato 25.04.15]

Bergan, Jon Vidar 2013a. Søk på "David Bowie" [https://snl.no/David\\_Bowie](https://snl.no/David_Bowie)  
[Lesedato 25.04.15]

Bergan, Jon Vidar 2013b. Søk på "Slayer" <https://snl.no/Slayer> [Lesedato 02.04.15]

Bergan, Jon Vidar 2014a. Søk på "Justin Bieber" [https://snl.no/Justin\\_Bieber](https://snl.no/Justin_Bieber)  
[Lesedato 11.04.15]

Bergan, Jon Vidar 2014b. Søk på "Heavy metal" [https://snl.no/heavy\\_metal](https://snl.no/heavy_metal)  
[Lesedato 03.04.15]

Bergan, Jon Vidar 2015. Søk på "Jarle Bernhoft" [https://snl.no/Jarle\\_Bernhoft](https://snl.no/Jarle_Bernhoft)  
[Lesedato 06.01.15]

Forsgren, Arne 2011. Søk på ”Christina Aguilera” [https://snl.no/Christina\\_Aguilera](https://snl.no/Christina_Aguilera)  
[Lesedato 25.04.15]

Grønneberg, Anders 2014. Artikkelen ” ’Stjerne­kamp’-Nora velger Rune Rudberg”

[http://www.dagbladet.no/2014/11/06/kultur/rune\\_rudberg/stjerne­kamp/nrk/un­derholdning/36120151/](http://www.dagbladet.no/2014/11/06/kultur/rune_rudberg/stjerne­kamp/nrk/un­derholdning/36120151/) [Lesedato 02.04.15]

Gundersen, Dag 2009. Søk på ”Populær” <https://snl.no/populær> [Lesedato 25.04.15]

Græsvold, H. M. og Andersen R. J. 2012. Søk på ”Wolfgang Amadeus Mozart”  
[https://snl.no/Wolfgang\\_Amadeus\\_Mozart](https://snl.no/Wolfgang_Amadeus_Mozart) [Lesedato 12.04.15]

Halvorsen, Per Bjørn 2009. Søk på ”Rekviem”, <https://snl.no/rekviem> [Lesedato 13.04.15]

Händler Svendsen, Lars Fredrik 2011. Søk på ”Herbert Marcuse”  
[https://snl.no/Herbert\\_Marcuse](https://snl.no/Herbert_Marcuse) [Lesedato 11.11.14]

Johansen, Morten 2012. Søk på ”Frankfurterskolen” <https://snl.no/Frankfurterskolen>  
[Lesedato 11.11.14]

Ledang, O. K. og Holen, A. 2011. Søk på ”Folkemusikk” <https://snl.no/folkemusikk>  
[Lesedato 12.04.15]

Malt, Ulrik 2009. Søk på ”Objektrelasjonsteori” <https://sml.snl.no/objektrelasjonsteori>  
[Lesedato 28.11.14]

Mørch, Willy-Tore 2014. Bloggin­n­leg­get ”De flinke pikene”  
[http://willytoremorch.blogg.no/1412760394\\_de\\_flinke\\_pikene.html](http://willytoremorch.blogg.no/1412760394_de_flinke_pikene.html)  
[Lesedato 28.10.14]

Nord-Karmøy Historielag 2009. Liste over lokaluttrykk ”I – Ord frå her og der”  
<http://www.n-kh.no/index.php?s=nkhside&id=108> [Lesedato 14.04.15]

Olseth Torbjørn 2013. Søk på ”Eksistensialisme” <https://snl.no/eksistensialisme>  
[Lesedato 27.10.14]

Olseth, Torbjørn 2013. Søk på ”Autentisk” <https://snl.no/autentisk> [Lesedato 02.10.14]

Omdal, Stian Ausland 2013. Søk på ”Autotune” <https://snl.no/autotune> [Lesedato 11.04.15]

Rønsen, A., Forsgren, A. og Aahlin, A. K. 2013. Søk på ”Eminem” <https://snl.no/Eminem>  
[Lesedato 12.04.15]

Skartveit, Hanne 2014. Artikkelen ”Det tause opprøret”  
<http://www.vg.no/nyheter/meninger/skole-og-utdanning/det-tause-opproeret/a/23299595/> [Lesedato 28.10.14]

Skjekkeland, M. og Venås, K. 2015. Søk på ”Dialekter i Norge”  
[https://snl.no/dialekter\\_i\\_Norge](https://snl.no/dialekter_i_Norge) [Lesedato 12.04.15]

Skogrand, Merete 2013. ”- Jeg synes det er veldig merkelig å sammenlikne meg med Loreen. Jeg lurar på om det er noe jeg ikke hører”  
[http://m.kjendis.no/2013/05/13/kjendis/musikk/margaret\\_berger/eurovision/eurovisio\\_n\\_2013/27075607/?www=1](http://m.kjendis.no/2013/05/13/kjendis/musikk/margaret_berger/eurovision/eurovisio_n_2013/27075607/?www=1) [Lesedato 27.02.15]

Nynorskordboka 2014. Søk på ”Folkekjær” <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=folkekj%E6r&begge=+&ordbok=begge>  
[Lesedato 09.09.14]

Nynorskordboka 2015. Søk på ”Folkeeige” <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+folkeeige&nynorsk=+&ordbok=nynors>

k [Lesedato 13.04.15]

Steen, Thea 2013. ”- Jeg har egentlig en ganske egoistisk holdning til ting”

<http://www.kjendis.no/2013/06/13/kjendis/vinni/stjernekamp/musikk/nrk/27671406/> [Lesedato 30.09.14]

Stigen, A. og Tranøy, K. E. 2014. Søk på ”Opplysningstiden”

<https://snl.no/opplysningstiden> [Lesedato 18.11.14]

Stovner, Ina Louise 2013. Søk på ”Kulturhistorie” <http://snl.no/kulturhistorie>

[Lesedato 12.08.14]

Svarstad, Jørgen 2012. ”Derfor synger vi etter katastrofer ”,

<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/22juli/Derfor-synger-vi-etter-katastrofer--6816556.html> [Lesedato 08.04.15]

Winterkjær, Ståle 2012. ” ’The Voice’-Hanne kaster klærne ” <http://www.tv2.no/a/3767149>

[Lesedato 27.02.15]

Ytreberg, Espen 2014. Søk på ”Medievitenskap” <https://snl.no/medievitenskap>

[Lesedato 12.08.14]

## **Mailkorrespondanse**

Språkrådet 2014. *Folkekjær*, [mailkorrespondanse) Universitetet i Oslo, IMV. 09.01.13

# Munnlege kjelder

Ruud, Even    Samtale i Oslo, Noreg, 01.03.2015

## VEDLEGG 1

### Bekrefting på godkjend prosjekt 1, NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS  
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29  
N-5007 Bergen  
Norway  
Tel: +47-55 58 21 17  
Fax: +47-55 58 96 50  
nsd@nsd.uib.no  
www.nsd.uib.no  
Org.nr. 985 321 884

Even Ruud  
Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo  
ZEB- bygningen  
Sem Sælandsvei 2  
0371 OSLO

Vår dato: 28.01.2013

Vår ref:32783 / 3 / MSI

Deres dato:

Deres ref:

#### TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 16.01.2013. Meldingen gjelder prosjektet:

32783  
Behandlingsansvarlig  
Daglig ansvarlig  
Student

*Det norske autentisitetmarkedet - et marked for flere typer autentisitet?*  
Universitetet i Oslo, ved institusjonens overste leder  
Even Ruud  
Guro Marie Haugetuft

Personvernombudet har vurdert prosjektet, og finner at behandlingen av personopplysninger vil være regulert av § 7-27 i personopplysningsforskriften. Personvernombudet tilrår at prosjektet gjennomføres.

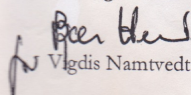
Personvernombudets tilråding forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

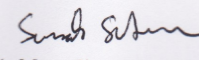
Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 15.06.2014, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

  
Vigdis Namtvedt Kvalheim

  
for Marte Sivertsen

Kontaktperson: Marte Sivertsen tlf: 55 58 33 48

✓ Vedlegg: Prosjektvurdering

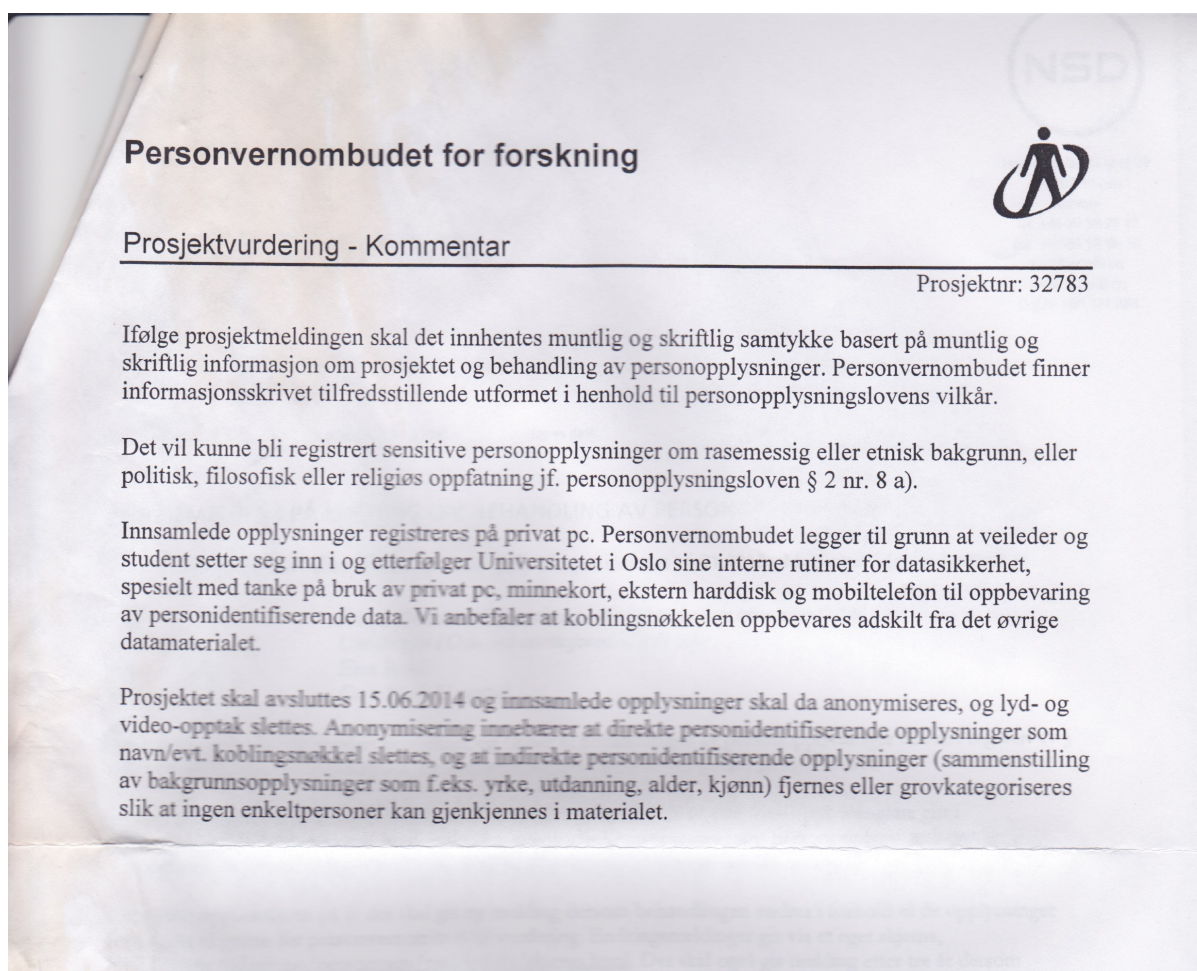
Kopi: Guro Marie Haugetuft, Jens Bjelkes gate 82E, 0652 OSLO

Avdelingskontorer / District Offices

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no  
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrr.svarva@svt.ntnu.no  
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@svt.uio.no

## VEDLEGG 2

### Bekrefting på godkjend prosjekt 2, NSD



## VEDLEGG 3

### Bekrefting på endra tidspunkt for innlevering, *NSD*

Prosjektnr: 32783. Det norske autentisitetetsmarkedet - et marked for flere typer autentisitet?



Linn-Merethe Rød (linn.rod@nsd.uib.no) [Legg til i Kontakter](#) 22.04.2014 ▶

Til: guro\_marie@hotmail.com Kopi: even.ruud@imv.uio.no ✉

#### BEKREFTELSE PÅ ENDRING

Viser til innsendt endringsmelding for prosjektet.

Personvernombudet har nå registrert 15.06.2015 som ny dato for prosjektslutt og anonymisering av data. Vi vil da rette en ny statushenvendelse.

Vi gjør oppmerksom på at det ved ytterligere forlengelse av prosjektperioden kan bli nødvendig å gi informasjon til deltakerne.

Ta gjerne kontakt dersom noe er uklart.

--

Vennlig hilsen

Linn-Merethe Rød  
Seniorrådgiver

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS  
Personvernombud for forskning  
Harald Hårfagres gate 29, 5007 BERGEN

Tlf. direkte: (+47) 55 58 89 11

Tlf. sentral: (+47) 55 58 81 80

Faks: (+47) 55 58 96 50

E-post: [Linn.Rod@nsd.uib.no](mailto:Linn.Rod@nsd.uib.no)

[www.nsd.uib.no/personvern](http://www.nsd.uib.no/personvern)



## VEDLEGG 4

### Informasjonsskriv

#### **Førespurnad om å delta i intervju i høve masteroppgåve**

*Eg er masterstudent ved Institutt for Musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo og held nå på med den avsluttande masteroppgåva. Temaet for oppgåva er opplevd autentisitet og omgrepet folkekjær, med norske forhold teke i vurdering. Eg har lyst til å undersøkje litt nærmare kva det vil seie å oppleve noko som autentisk og folkekjært. For å finne ut meir om dette, ynskjer eg å intervjuje åtte personar i alderen 16-80 år. Spørsmåla vil dreie seg om kva for forhold informanten har til musikk og hans/hennar meiningar om ulike typar musikk og artistar.*

*Eg vil bruke lydopptakar via mobiltelefon og ta notatar medan me snakkar saman. Intervjuet vil ta omtrent førtifem minuttar til ein time, og me blir saman einige om tid og stad. Det er friviljug å vere med og du har moglegheit til å trekkje deg når som helst undervegs, utan å måtte grunngje dette nærmare. Dersom du trekker deg vil alle innsamla data om deg bli gjort anonyme. Opplysningane vil bli behandla konfidensielt, og ingen enkeltpersonar vil kunne kjennast att i den ferdige oppgåva. Opplysningane blir gjort anonyme og opptaka slettast når oppgåva er ferdig, innan 15.juni 2015. Dersom du har lyst til å vere med på intervjuet, er det fint om du skriv under på den vedlagte samtykkeerklæringa og sender den til meg. Viss det er noko du lurar på kan du ringe meg på telefonnummer 91 39 46 22, eller sende ein e-post til [guromha@imv.uio.no](mailto:guromha@imv.uio.no). Du kan også kontakte min rettleiar Even Ruud ved Institutt for Musikkvitenskap på telefonnummer 22 85 47 52. Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datateneste (NSD).*

*Med venleg helsing*

*Guro Marie Haugetuft,*

*Jens Bjelkes gate 82E*

*0652 Oslo*

VEDLEGG 5  
**Samtykkeerklæring**

*Samtykkeerklæring:*

*Eg har motteke skriftleg informasjon og er viljug til å delta i studien.*

*Signatur ..... Telefonnummer .....*