

# WHAT TIME IS LOVE

*TECHNO/HOUSE-MUSIKK:  
SYMBOLISERING OG RITUALISERING*

AV BROR OLSEN

*AVHANDLING TIL CAND.POLIT.-GRADEN I SOSIALANTROPOLOGI  
UNIVERSITETET I TROMSØ, JUNI 1995*

15V/203/autre 17



98C001200



# WHAT TIME IS LOVE

*TECHNO/HOUSE-MUSIKK:  
SYMBOLISERING OG RITUALISERING*

AV BROR OLSEN

*AVHANDLING TIL CAND.POLIT.-GRADEN I SOSIALANTROPOLOGI  
UNIVERSITETET I TROMSØ, JUNI 1995*

98 c001200



UNIVERSITETSBIBLIOTEKET

"Looking outward to the blackness of space, sprinkled with the glory of a universe of lights, I saw majesty - but no welcome. Below was the welcoming planet. There, contained in the thin, moving, incredibly fragile shell of the biosphere is everything that is dear to you, all the human drama and comedy. That's where life is; that's where all the good stuff is."

*Loren Acton, amerikansk astronaut*

"It seems to me that even the wisest philosophers of the Renaissance or the most daring minds from the past could not estimate the real size of our planet. Earlier, it seemed immeasurably great, almost infinite. Only after the middle of this century did man, having gone up above the Earth into space, see with surprise and disbelief just how small the Earth really is. Some saw it as an island in the limitless ocean of creation. Some compared it to a spaceship with a crew numbering more than six billion."

*Pavel Popovich, russisk astronaut*



## **TAKK TIL**

*Knut Erik, Per, "Tine", "Pia", Line, Øyvind, Bertil, Knut, Esben, Per Espen,  
Finn Sivert, Anneli, Per Eirik, "Hansen", Britt, Eirik, Janne, Reinhardt.*





# INNHALDSFORTEGNELSE

INNLEDNING .....	s. 3
1. ET MODERNE RITUALE .....	s. 11
2. ACID HOUSE OG TECHNO	
OM METAFORISK FØDSEL OG USIKRE FARSKAP .....	s. 19
-Time-out! .....	s. 23
-Mekanisk blir dynamisk .....	s. 26
3. MUSIKK SOM METAFOR .....	s. 31
-"Empiri" og "data" .....	s. 34
-Konvensjonell og differensierende symbolisering .....	s. 37
-Emosjon og fortolking .....	s. 44
-Identitet og kontekstualisering .....	s. 46
-To veier ut av pønk .....	s. 53
-Miljø og estetiske uttrykk .....	s. 56
-En populærmusikalsk dialog .....	s. 58
4. MOTSTAND .....	s. 65
-Kosmos og selv i psykedelisk rock .....	s. 68
-Time-out: Makt og motstand .....	s. 75
-Forbudte følelser: Om pønk og intellektualisme .....	s. 81
-Ritualisering og lek .....	s. 84
-Love ad-hoc .....	s. 92
-Inkorporering av forskjellighet .....	s. 95
-Mediering av kulturelle dilemma .....	s. 95
-Fremmedgjøring og "in-organisering" .....	s. 99
-Mekanisk symbol, organisk musikk .....	s. 105
-Estetikk, kropp, computer .....	s. 107
5. KONKLUSJON .....	s. 111



## INNLEDNING

*Burn down the disco*

*Hang the DJ*

*Because the music he constantly plays*

*Says nothing to me about my life*

(*The Smiths*: "Panic" fra "*The world wont listen*" 1986)

*The Smiths* blei i løpet av årene 1984/85 plateselskapet *Rough Trade* sin nye store kommersielle suksess. Det "uavhengige" selskapet ble startet opp inspirert av pønk-bølgens opprørske holdninger til store kommersielle plateselskaper, som et alternativ for unge musikere som vegret "å selge seg" til store plateselskaper av frykt for å bli avslepne, kommersialiserte. *Rough Trade* blei imidlertid selv nokså fort rimelig store med hensyn til omsetning og markedsandeler spesielt hva England angikk. Gjennom deres første store kommersielle suksess med pønk-bandet *Stiff Little Fingers*, blei plateselskapet en kraft å regne med i europeisk musikkindustri. *The Smiths* kom i 1984 ut med LP'en "*The Smiths*" og blei nærmest øyeblikkelig en stor suksess, først i England, og etterhvert også i resten av Europa og USA. *The Smiths* kombinerte "pønka", aggresivt politiske tekster med befriende sangbar engelsk pop-musikk, og representerte kontinuitet både i forhold til engelske pop-tradisjoner, da den melodiose musikken tidvis kunne minne om band som *The Beatles* eller *XTC*, og i forhold til noen dimensjoner ved *pønk*, hvor hatet til *disco* ble understreket, og musikk i stor grad blei meningsfull gjennom at den problematiserte, politiserte. Paradoksalt nok så ble også denne en hit på discoteker Europa rundt.

I 1988 kom det som seinere har blitt kalt *The Summer of Love* hvor *Houseparties*, *House-musikk*, *Techno-musikk* og *Raves* (stort houseparty) tok engelsk ungdomskultur med storm. *House/techno-musikken* skulle en heller ikke tro var i stand til å si engelske ungdommer mye om "*my life*", da den var så godt som ordløs, konsentrert om en minimalistisk kjærlighetsfilosofi, og tilsynelatende uten politisk innhold, hvilket hadde vært så viktig, ikke bare for pønken, men som, eksemplifisert gjennom *The Smiths*, også var viktig i engelsk pop-musikk på 80-tallet.

Hvordan kunne Englands ungdomskulturelle scene forandre seg slik at en ordløs og tilsynelatende apolitisk dansemusikk som *house*, i 1988 kunne bli stuerein hos de samme folka

som i 1986, bare to år tidligere hadde villet henge DJ'en? Hva er det som kan gi en ordløs musikk som *house*, preget av kjærlighetsfilosofi og understreking av individet, et slags opposisjonelt potensiale?

På hvilken måte kunne denne dansemusikken si folk noe om deres liv i 1988 som *disco* ikke kunne i 86?

Noe endelig "svar" på slike spørsmål vil jeg ikke påberope meg å kunne gi i denne oppgaven. Fristelsen til å forsøke å svare på slike spørsmål utfra egentlig løsrevne hendinger, assosiasjoner, samtaler, musikkopplevelser, er allikevel kanskje selve drivkraften bak gjennomføringen av et prosjekt som mitt. På samme måte som Roy Wagner i antropologisk sammenheng ser feltarbeidet som grunnlag for å "finne opp" (invent), konstruere *kultur* (Wagner 1975), så må nødvendigvis denne oppgaven som "svar" på spørsmålene ovenfor representere et forsøk på å konstruere en subkultur. Sett mot en bakgrunn av en nærmest uendelig individuell variasjon i oppfattelser av hva som til enhver tid skjer "i kulturen", vil "The notion of culture" (Wagner 1975) iallefall måtte regnes som en kreativ konstruksjon, i beste fall basert på det Marilyn Strathern kaller *Partial Connections* (Strathern 1991). For Strathern kan ikke beskrivelser av et komplekst fenomen som *samfunn* eller *kultur* på ét skalanivå sees å "romme" andre nivåer. Ingen beskrivelse er i utgangspunktet mere "helhetlig" eller mere riktig enn andre fordi selve beskrivelsen betinger utelukkelse, *er* utelukkelse av *andre* beskrivelser, andre historier, andre sammenhenger.

Denne oppgaven har etterhvert kommet til først og fremst å handle om *symbolisering*. Den kunne ha handlet om enkeltmennesker, deres livsverden, og gjør i noen grad det også. Den kunne også ha handlet om *stoff*, *narkotika*, og gjør i noen grad det også, men i for liten grad, utfra medias og folkelig opinions måte å se "problemet houseparties" og ungdomskultur på. Jeg har opplevd at medias framstilling av *XTC* (MDMA) som "nøkkel" til forståelse av og dermed deltakelse i ritualet har vært farlig overdrevet. En slik ensidig fokusering på narkotika kan virke mot sin hensikt, ved at det gies et inntrykk av at deltakelse på houseparties nødvendigvis skal ledsages av Ecstasy-rus. Prosesser av symbolisering, spesielt i musikk, har i arbeidet med å skrive denne oppgaven pekt seg ut som en sentral dimensjon, mye på grunn av at det er på dette nivået den ordløse techno/house-musikken først og fremst kommuniserer noe. Det er selvfølgelig mere ved musikken enn dette, som biter av *tekst*, begreper, navn på "band" eller artister, fysiske fornemmelser, men jeg har i stor grad valg å behandle mye av mine "data" som kontekst for selve det musikalske uttrykket, og for

aktivitetene rundt, og da spesielt dans, som er den sentrale aktivitet på *houseparty*. Mere generelle trekk ved europeisk og vestlig kultur vil også bli trukket inn i framstillinga der de synes aktualisert av symboliseringer i *houseparty*-kulturen.

Argumentasjonen i denne oppgaven er i tillegg til å være basert på samtaler med informanter og egne opplevelser av feltet, bygget opp rundt en selektiv gjennomgang av populærmusikalsk materiale, hovedsakelig fra 1967-68 og fram til i dag. Denne gjennomgangen er ikke ment å representere noen form for "endelig" eller "objektiv" fortolkning av materialet, men må heller sees som *eksempler på fortolkning*, hvorpå de inngår i en argumentasjon hvor en bestemt *tendens* med hensyn til symbolisering i *psykedelisk rock* forsøkes påvist.

I oppgaven blir denne tendensen, sett som *konvensjonaliserte symboler* (Wagner 1975), vurdert som en viktig kilde til forståelse av symbolisering i *techno/house-musikk*.

Det populærmusikalske materiale brukt her er hentet ut av et nærmest uendelig utvalg av populærmusikk fra 1967 og fram til 95. Invendingen mot bruk av en slik "empiri" blir dermed at et slikt relativt lite utvalg av en enorm og mangesidig produksjon, selvfølgelig kan gi et svært skjevt bilde av samtidig populærmusikk, og dermed av de fenomener som skal forsøkes belyst. Dette problemet skal ikke underkjennes, og har vært kilde til adskillig bekymring for undertegnede. Når jeg allikevel vil forsvare denne fremgangsmåten, denne typen av metode for utvalg av kontekstualiserende empiri, er det på bakgrunn av forståelser av, for det første, at materialets karakter representerer en symbolsk ressurs for nåtidige kunstneriske uttrykk, og dernest utfra en forståelse av at "*objektiv fortolkning av de viktigste tendenser i 60/70/80/90-tallets populærmusikk*" er et umulig prosjekt å gjennomføre. Dels på grunn av materialets enorme omfang og mangesidige karakter, dels på grunn av en forståelse av at "The perception of image is personal, and relative to the person" (Wagner 1988:132).

Hvor vi beveger oss i et vitenskapsteoretisk landskap, gitt en slik postulering av Roy Wagner, kan i første omgang tilknyttes Arthur O. Lovejoy's skille mellom to tendenser i vestlig filosofisk tenking i hans Harvard-forelesninger *The Great Chain of Being* fra 1933. Lovejoy sitt skille mellom filosofisk kunnskap som knyttet enten til "*otherworldliness*" eller til "*human experience*" kan i noen grad sees som en analogi nettopp til problemene omkring fundering av viten, skillet mellom naturvitenskap og humanistiske fag (selv om også naturvitenskap må sees knyttet til denne verden, så handler Lovejoy's gjennomgang mere om fundamenter eller modeller for tenking eller kunnskap, slik jeg forstår han), forholdet mellom analyse og empiri, mellom folkelig kunnskap og vitenskapelig kunnskap, som har blitt aktu-

alisert av diskusjonene omkring det postmoderne "shift" i vitenskapene. Forestillinger om "*Otherworldliness*" blir i vestlig filosofisk tradisjon fra Platons skrifter og utover ifølge Lovejoy ei vektlegging av en idéenes verden som noe "mere egentlig" enn det mere prosaiske jordiske. Det observerbare, relasjonelle, tilknyttet perseptuelle egenskaper, subjektets posisjon, sees mere som å inneholde fragmenter, spor, av denne "egentlige verden" av idéer, enn den sees som den verden som vitenskapelig tenking må ta utgangspunkt i. Postmodernisme har i antropologisk tekst som Stephen Tyler understreker, betydning ei synliggjøring av individuelle stemmer, ei vektlegging av "representasjon" som noe umulig og stemme som noe subjektivt, knyttet til individuell persepsjon, til *dialog*:

"Because its meaning is not in it but in an understanding, of which it is only a consumed fragment, it is no longer cursed with the task of representation" (Tyler 1986: 129),

sier Tyler og setter med analogier til *poesi* opp "*evocation*", som alternativ til representasjon. Postmoderne etnografi, hevder Tyler, "vekker" ("evoke") gjennom deltakelse i eller fremstilling av diskurs, og trenger ikke å "representere" det den "vekker", selv om slik tekst kan være et middel til representasjon (ibid.). Mens etnografiens objekter i det tyvende århundres antropologi har vært "data" eller "bevis", blir *diskurs* i betydningen "den andre som oss" en måte å unngå representasjon på. I slike sammenhenger ansees teksten å formidle selve bevegelsen der noe fremmed forsøkes relatert til noe kjent, heller enn å forsøke å relatere det til en tredje "objektiv" posisjon. Erkjennelse av spesifikke kulturelle utgangspunkter for møtet med det fremmede skal dermed bli en del av teksten, sammen med selve prosessen der det fremmede forsøkes forstått. *Nærhet* i forhold til det som forskes på, heller enn avstand, *deltakelse* heller enn observasjon, betraktning, er det som understrekes.

"*Otherworldliness*" som basis for søken etter noe absolutt får i Lovejoy sin framstilling også karakter av noe normativt:

"I mean the belief that both the genuinely "real" and the truly good are radically antithetic in their essential characteristics to anything to be found in man's natural life, in the ordinary course of human experience, however normal, however intelligent, and however fortunate." (Lovejoy 1936:25)

Noe av det som følger av Lovejoy's framstilling, er at den vestlige vitenskapelige tradisjon, og kanskje spesielt positivisme, kan knyttes til ei slik tenking om "sannhet", om "det gode", om "virkelighet". Som en strukturell eller teoretisk modell som den verden vi kjenner sees som en slags imperfekt avskygning av, kan "*otherworldliness*" også sees som et ideal for

beskrivelser, for representasjon, som er mere strukturert, mere rettlinjert, logisk, enn den verden de omhandler.

Slik er det også fristende å framstille opplevelser fra feltarbeidet. Det komplekse, kaotiske, tilfeldige, vil nærmest uvegerlig framstå som mere ordnet, strukturert, når det i analysen framstilles relatert til teori, innbakt i en argumentasjon som skal lede frem til *konklusjoner*. Smertelig klar over at slike tendenser også preger dette arbeidet, har jeg forsøkt å ta utgangspunkt i noe som jeg har opplevd som nært i forhold til meg selv, for så å drive fremover en dialog "med" de eller det som i denne oppgaven har vært "fremmed".

"Empirien" som ligger til grunn for, eller som har blitt formet i arbeidet med denne oppgaven, sees her som mangetydig, preget av individuell variasjon, av hva jeg som forsker har vært følsom eller ufølsom overfor. Mine informanternes stemmer har ikke kommet inn i oppgaven via *intervjuer*, men via *samtaler*, hvor slike dialogers retning altså ikke har vært tenkt ut av meg på forhånd, men har blitt slik de har blitt undervegs. Mesteparten av materialet fra disse samtalene får ikke plass i denne oppgaven. Mye av dette kunne gitt oppgaven helt andre retninger enn den har fått, retninger som sikkert kunne gi viktige innsikter i house-relaterte aktiviteter og sliques betydning for de som driver med dem. 70-tallets discokultur, sort amerikansk subkultur, amerikanske og vesteuropeiske homofile miljøer, data-hackere, hippier, er fenomener som av informanter har vært understreket som viktige for framveksten av en genuin houseparty-kultur og techno/house-musikk, og hvis betydning i større grad kunne ha påvirket retningen i mine undersøkelser, hadde jeg hatt bedre kjennskap til dem i utgangspunktet. Mitt interessefelt her, de aspekter ved problemområdet som har blitt vektlagt, har ganske sikkert sammenheng med mine egne interesser og erfaringer som utøvende musiker og musikkinteressert.

Musikk i seg selv, som symbolsk "ressurs", som kommunikativt medium, opptar dermed en sentral plass i oppgaven. Å snakke om musikkens egenskaper som symbol, medium for kommunikasjon på et kulturellt nivå får lett et skjær av noe konstruert over seg, gitt at *musikk som metafor* gir meget stort rom for *individuell variasjon* i forbindelse med forståelse av musikken, når den skal lyttes til. Samtidig formes stadig nye menneskelige felleskap omkring musikalske former eller stilarter, hvor musikken blir sentra som noe felles, *identitet* knyttes til. Forståelse av slike dynamikker musikk og identifikasjon imellom betinger også en forståelse av *tendenser i musikalsk symbolisering*. Forhåpentligvis kan noen knuste egg forsvares, noen entydige fortolkninger av tvetydige metaforer unnskyldes, om resultatet tross

alt kan gi enkelte innsikter i aspekter ved de fenomener som omtales, gitt deres preg av tve- eller flertydighet. Mens dette skrives klekkes kanskje nye og revolusjonerende idéer for utvikling av populærmusikken ut et sted i verden. Noen endelig fiksering av et bilde av moderne poulærmusikalsk liv kan i et slikt evig muterende felt neppe oppnåes og bør nok heller ikke etterstrebnes. *Belysing av egenskaper ved prosesser, av veivalg i fart, av hvordan oksygen kan mate flammene, heller enn hvordan brannen startet* (jmfør Bateson om "forklaring" i *Naven*), blir dermed noe av det som jeg i beste fall kan håpe å bidra med her.

Empirisk sett er oppgaven basert på to kortere opphold i Oslo i 1993, samt samtaler med *techno/house-musikere - og DJ's* fra Oslo og Tromsø fra sommeren 1993 til årsskiftet 94/95. De fleste av disse informantene har vært "gamle" bekjente av meg, da jeg selv har vært aktiv musiker og har spilt i forskjellige band fra slutten av 70-tallet og fram til nå. I slike sammenhenger har jeg fungert som komponist og tekstforfatter, mens jeg i forbindelse med fremføring har vært gitarist og vokalist. Musikken jeg har laget og spilt må sies å "være" en slags rocke-musikk. Fra oppstarten med pønk/rock-band i 1978, og fram til mitt band *Vinterhagen* sin siste utgivelse i 1994 (CD-singel: "*Nærmere kommer du ikke*"), har utvikling av musikken vært preget av at mine med-musikanter og min egen fremste interesse har vært å utvikle "ny" musikk. Vi har, i likhet med mange av våre medmusikanter, vært på leiting etter inspirasjoner som kunne utvikle musikken vår i nye retninger, og har i vårt oprinnelige rock-format inkorporert elementer som sies å minne om *folkemusikk, jazz, psykedelia*, med mere.

Denne virksomheten har vært mere preget av en slik søken, enn av kommersiell suksess, noe vi deler med et flertall av våre samtidige kollegaer. Samtidig har denne søken etter nye plattformer for musikalske ytringer promotert en mere intellektuell interesse for utvikling av populærmusikk og populærmusikalske retninger generelt, noe som denne oppgaven også kan sees som uttrykk for. Jeg har her forsøkt å bruke egne erfaringer som musiker og en mere teoretisk antropologisk interesse for symbolisering i populærmusikk som komplementære utgangspunkt for refleksjoner over feltet.







# AGE OF LOVE

STOCKHOLM-SWEDEN-6th OF MARCH-1993

# 1. ET MODERNE RITUALE

Etter at vi har gått gjennom smale dørganger, opp trange trapper, mens bass og basstrommeresonanser fra techno-musikken har rumlet mot oss som om den kom fra alle kanter, kommer vi endelig inn til selve "ravet".

Tørris og blinkende lys gjør at vi mere aner enn ser det urolige havet av dansende kropper innover i rommet. De nakne betongveggene er dekket med store lakener eller med store papirflak som er festet med kraftig tape. Slik er alle lokalene dekorerte for anledningen. Det ser ut til å ha vært rimelig mye arbeid for én kvelds happening. Dekoratorene har imidlertid klart å skape en følelse av at lokalet og det som skjer her på sett og vis henger sammen.

For en som er vant til å gå på rocke-konserter, er ikke lydnivået foruroligende høyt. Musikken virker likevel formidabel og kompakt. Decibel-målinger ville sannsynligvis ikke yte slike syntetiske lydbilder rettferdighet, fordi *nivået* med hensyn til *decibel*, er spredt ut over hele frekvens-spekteret, og fremstår som et konstant trykk, ikke bare mot hørselen, men mot bryst, mage, der de dypfrekvente basstonene "treffer".

Pulsen i musikken er hurtig. Rytmen er bastant, og lydbildet er tydelig og helt usminket bygd opp av syntetisk lyd. Frekvensområder i ytterkantene av hva som er mulig å oppfatte, blir i denne musikken utnyttet til fulle, og basslydene som *kjennes* like godt som de *høres*, gjør at musikken "er i kroppen" uansett hva en ellers gjør eller tenker på.

Jeg vil gå og se etter Per, som jeg har avtalt å treffe her, og går en stor runde rundt de dansende ville ute på gulvet, opp mot DJ boksen, mens jeg prøver å se etter han i et bølgende inferno av kropper og blinkende lys.

Da jeg er kommet nesten rundt dansegulvet, øker intensiteten i lysblinkene til en slags blitz-blinking, og panikken sender med et plutselig støt en varm og trykkende puls av blod mot ansikt og tinner. Dette kunstige inferno av et miljø må ha aktivert et av mine naturlige forsvars-systemer. Et som det kan være hendig å kunne kontrollere. Det er frykten for å ikke finne veien ut; klaustrofobien.

Den plutselige panikken er borte like fort som den kom, og jeg stopper for å prøve å orientere meg før jeg går ned i "chill out"-rommet for å se etter Per der. "Chill out"-rommet

må til tross for navnet også karakteriseres som et heftig og svingende sted, der blitz-lys, sugende bass og bastante rytmer sammen med psykedeliske, "syrete" lydbilder skaper en euforisk, science-fiction-aktig stemning.

Musikken her er gjennomgående mere "luftig", mer melodios og om ikke mindre rytmisk, så mere komplisert rytmisk, enn techno-musikken på det store dansegulvet en etage opp. Data-synkroniserte, syntetiske melodiganger dominerer øvre del av frekvens-områdene, mens bass og trommer buldrer monotont avgårde og gir musikken kontinuitet og *kraft*.

Denne lyd-verdenen får meg til å tenke på det komplekse, gjensidig avhengige, der synthesizere gjør data-synkroniserte loops og skala-gjennomganger i høyt tempo, som om denne teknologien hadde funnet en nisje et sted mellom sentiment og rytmisk lov. Musikken er fullstendig uten tekster. Denne ordløse musikken mangler også den vektlegging av frasing som eller preger europeiske musikalske tradisjoner. Her er det det rytmiske, fysiske som dominerer og utgjør lydbildenes *forgrunn*. *Musikkens mening* forandrer dermed karakter, bort fra å være mere eller mindre uttrykk for *emosjoner*, mot en annen type "avbildning", hvor en slags *lydenes økologi* "erstatte" eller dominerer istedetfor frasing. Her er det selve *lyden* som er sentral. Fragmenter av fraseringer kommer, går i bane omkring en bassgang, og forsvinner ut av lydbildet igjen. En gresshoppe-sverm har tatt bolig i høytalerne, og plutselig stopper alt det andre opp, mens gresshoppene vekker en synkronisert bakvendt rytme til monsteret våkner og rumler videre. De er ikke vanlige gresshopper, de har overflater av sølv - kanskje flytende kvikksølv. Nå får vi inn et ensomt radio-signal. Sendt ut lysår unna, fortapt i space. Det er ingenting vi kan gjøre, vi må videre. Seigt, ustoppelig, beveger vi oss. Bildene mine av musikken fortar seg når jeg begynner å bli sliten, eller når mere krevende rytmikk kaller oppmerksomhet til bevegelse og lytting. Musikken påkaller ikke bare indre bilder, men også *fysiske fornemmelser*, kroppslige følelser, formerlig roper på fysisk figurativ tenking gjennom dans.

Også den beinharde technomusikken i det store rommet oppe, er tom for eksplisitte meldinger. Den er bare rytme og syntetisk lyd. Jeg har hørt at DJ'en skal være tysk, noe som for flere av de mere vante "raver" forklarer den beinharde techno-musikken, hvor også *toner* i lange perioder er fraværende. Bare *rytme og lyd* står igjen.

*Hvem som spiller* ser imidlertid ikke ut til å være spesielt viktig for de som danser. Dansegulvet har ikke et bestemt *sentrum*, men flere områder hvor folk danser tettere enn ellers. Her danser ikke folk som på en rocke-konsert, vendt mot scena. Den enkelte er "sitt

eget sentrum", og selv de som har kommet hit sammen, og sansynligvis vil gå sammen, vier ikke hverandre mye oppmerksomhet mens de danser. Om en går videre fra "chill-out"-rommet, gjennom en bar, opp en trapp, kommer en til en mindre alkoholfri cafe som rommer et par hundre mennesker, hvor musikken er mere "main-stream" og soul-basert, og faktisk *har tekster*. Men tekstene er som musikken; repetitive og minimalistiske. Oftest omhandler de "streetwise"-kunnskap om kjærlighet, samhold eller frihet, som i "let your body move to the music", eller "We are family all of my sisters and me". Slike meldinger, som jo ikke er de helt store programerklæringene, er "samplet" ut fra sine opprinnelige sammenhenger, inn i techno-beat hvor ofte bare to, tre eller fire verselinjer repeteres. Det finnes selvfølgelig House-inspirert musikk med mere tekst, men denne blir i mindre grad brukt som dansemusikk på rave eller techno-disco.

"Det er ikke dansemusikk", sier DJ Øyvind om for eksempel *The Orb*, som er House-inspirerte og *rytmiske* nok, men som har noe mere tekster enn hva som er tilfelle med musikken som er laget for dans. I den alkoholfrie caféen treffer en kjenninger, prater om løst og fast, nattens nachtspiel, neste helgs *rave* eller en film man har sett. Noen slapper av alene, eller "slapper bare litt av", dvs. traver omkring i takt med musikken. Enkelte, som tydeligvis liker denne soul-baserte "deep house"-musikken best, kan bli her for å danse for en tid. Her erstattes også væsketapet etter timer med dansing på en sunnere måte enn nede i barene. Den mest populære drikken er en slags sportsdrikk med "riktige" mineraler og noe druesukker. Det er tydeligvis viktig å ta vare på kroppen.

Seinere treffer jeg Per nede i "Chill out"-rommet, der han bare venter på å få begynne å spille. Jobben som DJ har kommet nokså brått på. Egentlig jobber han stort sett som musiker, og da mesteparten av tida i "studio" (en må ikke være i studio for å programmere rytmespor og musikk inn på hard-disc, en må bare ha en synthesizer eller sampler, og et musikkprogram), og mere sjeldent gir han konserter. Jobben har han tatt på seg mest for moro skyld, og har ikke avtalt noe om betaling med arrangørene.

Sett i sammenheng med at dette er et *rave* i Oslo i 1993 hvor mange nye 20-åringer er for første gang på rave, representerer Per kontinuitet og kompetanse. Han har hatt en relativt lang karriere som techno/house-musiker, og har dermed utviklet klare egne preferanser og har en stor bekjentskapskrets som lager og gir ut techno/house-musikk. Når han tar over DJ-boksen, setter han et klart preg på lydbilde og stemning. Jeg synes musikken virker kjøligere om enn mere kompleks og variert m.h.t. *lyd* enn den europeiske "acid-house"-inspirerte

musikken som den forrige DJ'en spilte. Dette er techno fra Detroit. Noe av musikken er også ganske gamle innspillinger, fra før 86/87, og lyden er til tider utstudert "boks"-aktig og syntetisk på en uvanlig og *eksplisitt måte*.

Påvirkninger fra det tyske 70-talls bandet *Kraftwerk* er tydelig hørbare, selv om denne amerikanske technoen er preget av en annen og mere funk-inspirert rytmikk. Basstrommen er dypere, mere synkopert, mere framtrødende i lydbildet. Percussions-instrumentene "ringler" i et jevnt øs og er med på å skape en suggererende monotoni i musikken, en dimensjon som noen knytter til "*trance*"-begrepet. Dette er langt mere dansbart enn Kraftwerk noen gang har vært.

I chill-out rommet danses det med en annen og mindre aggressiv følelse enn inne i det store rommet. Dette er et sted hvor folk som går forbi stopper opp, begynner å bevege seg fordi de blir grepet av rytmer, musikk de liker, eller en plass folk oppsøker for å danse fordi de synes det blir for heftig på selve "hovedravet". Noen er tydeligvis selektive på disc jockeyer, og kjenner Per eller andre, slik at de ser etter hvem som spiller og blir her for å høre på eller danse. En stor del av denne mere obskure techno-musikken er bare gitt ut i omkring 1000 eksemplarer, og er således vanskelig å få tak i eller å få hørt. Alderen på de som danser her nede er betydelig høyere enn på det store gulvet. Etter at Per er ferdig med sin del av jobben blir han stadig stoppet og gratulert med spillingen. I det store rommet oppe, fortsetter en beinhard beat med få tonale innslag til den lyse morgen. 5 - 600 energiske ungdommer danser til dynamiske variasjoner mellom hardt, hardere, hardest, i timer av gangen. Lufta er tett av røyken fra tørris, og føles tung av varm svette og nærmest tom for oksygen. Etter en halv time her oppe, verker lungene, og øynene svir. Lyset og røyken gjør at opplevelsen sentreres om meg selv, musikken, og de nærmeste rundt meg. De ser ut til å være mest opptatt av sin egen dans til denne merkelige "musikken". "Kontakten" mellom oss skjer i halve sekunder om gangen, og synes ikke spesielt viktig, utenom de gangene da en nesten umerkelig *stigning* i musikalsk intensitet har ført oss til en topp, et *ekstatisk punkt*, hvor folk lufter følelser med skingrende hyl som til og med *høres* gjennom musikken, før vi brått er tilbake i det monotone drivet.

I halv sju-tida har jeg fått mer enn nok, og går hjem til min seng.

Jeg treffer Per på nytt et par dager seinere. Han virker tydelig inspirert, og jobber for fullt med et prosjekt om et party der han skal spille "live", og hvor Øyvind skal være DJ. For Per er det å være DJ en viktig inspirasjon i forbindelse med utvikling av musikalske idéer.

"Å underlegge seg en atmosfære", ser han som et sentralt aspekt ved rollen som DJ. I motsetning til mere tradisjonelle DJ-roller, som på disco eller lignende, hvor valg av låter, mere eller mindre kjente for de som danser, er det sentrale, er det ikke *låter*, men rytmikk, driv, dynamikk *i musikken*, som i houseparty-sammenheng blir det viktigste. "Å underlegge seg en atmosfære", betyr dermed at oppgaven for en DJ på houseparty blir å fange opp "noe" fra dansegulvet og gjennom valg av musikk eller kombinasjoner av "låter" (flere plater spilles ofte samtidig, mikses inn i hverandre, enten som overgang til en ny "låt", eller som *ekstatiske topp* i en sekvens av mere monotont driv), og videreføre dette, på sin egen måte, tilbake til de som danser gjennom musikken. Disse forhold betyr at det å være DJ på houseparty ansees som en utfordring også for musikere. Mange av techno eller house-musikerne har også bakgrunn som DJ, noe som ifølge Per betyr at parametre som *monotoni*, *ekstatiske topper*, *dynamikk*, også kan finnes igjen i de enkelte "låter" innenfor house- og techno-stilartene.

For Per blir det sentralt både som musiker og DJ å "bygge inn noe organisk" i det maskinelle eller syntetiske uttrykket. *Houseparty* blir dermed en kraftkilde også for utvikling av musikken, hvor den ordløse kommunikasjon mellom dansere og DJ's, knyttet til kropp, rytmikk, emosjon og musikk, blir en slags modell også for *komponisters* virksomhet. Slik understrekes *det eksperimentelle aspekt* ved utvikling av techno/house-musikk som fundert i kommunikasjon og komplementaritet ritualets forskjellige roller imellom. I denne sammenheng er dette samvirket ansett som en slags garanti eller forsvar mot kommersiell manipulasjon, slik denne ansees å prege store deler av den kommersielle musikkindustriens virksomheter. Her er ikke DJ'en sjefen som *bestemmer* hva slag musikk folk skal danse til. DJ-ens rolle kan mere relevant beskrives som *et mediums*, hvor følsomhet for atmosfære, for danseres bevegelser, blir sentralt for en slik natts ekstatiske topper og trance-aktige monotone sekvenser.

Ikke alle DJ'er har en slik evne til å få musikken til å framstå dynamisk og levende. Noen dager tidligere har jeg besøkt et klubb-projekt som er under oppstarting. Jeg får høre om projektet av en av Oslos mere erfarne techno-DJ'er som etter planen skal spille der. Da jeg ankommer har han imidlertid uteblitt, og dermed levnet en av de helt unge DJ'er ("*DJ Love*") alene med DJ-ansvaret.

Lokalet er et gammelt gjestgiveri i Gamlebyen, Oslo's kanskje mest traurige og utslitte del. Jeg går nedover fra Grünerløkka, inn i en stadig gråere og tristere del av byen. Bygningene er slitte eller falleferdige, bilene suser forbi på for smale og slitte gjennomfarts-

veger nesten uten fortau. En elektrisk forretning har mot alle odds slått seg ned helt nært gjestgiveriet, med inngangen helt ute i gjennomfartsvegen. Selve gjestgiveriet er nærmest en gammel rønne. Klubben holder til i andre etage, mens det er en slags pub nede. Oppe har det bare kommet noen få unge gutter når jeg kommer. De fleste kretser omkring to biljardbord der noen av dem deltar i spillet. Techno-musikken dunder ut i lokalet, uten at noen danser. Jeg reagerer litt på musikken som spilles. Det er vanskelig å sette fingeren på hva det er som mangler, og så lenge jeg spiller biljard med techno guttene, er kombinasjonen av biljardkulenes reiser på bordet og musikken behagelig. Seinere ankommer det litt flere folk. Også noen jenter (det er nok det gutta har venta på) kommer innom, og det lille dansegulvet kommer endelig i bruk. Det er bare rundt femten mennesker her. Uten lys-showet på dansegulvet hadde det blitt skikkelig trist, tenker jeg.

DJ Øyvind dukker ikke opp, og DJ *Love* forsøker etter beste evne å bygge opp en stemning for de som danser. Det er ikke lett. Det er altfor få folk her, samtidig som DJ'en ikke er flink til å få musikken til å framstå som dynamisk. Her får jeg følelsen av at det er låter som avløser hverandre, kommer etter hverandre. Mens slike overganger hos mere erfarne DJ'er som Per og Øyvind nesten ikke merkes, eller gjennomføres med eleganse, som musikk i seg selv, blir *Love* sine rekkefølger av låter smertelig gjennomsiktige og avslørende (jeg hører at han har blitt bedre nå...). Danserne viser godvilje ei stund, og bare noen få lar seg merke av at DJ-jobben er dårlig gjennomført. Arrangørene prøver å ringe Øyvind uten resultat, og *Love* må noe svett fortsette til i halv to tida, da plassen stenger.

Gjengen av unge gutter som har vært her siden det åpna, får med seg et par av jentene, tydeligvis til nachspiel, kanskje til noe dop og en lang natt. Flere av guttene har litt for mye fart, litt for store pupiller, litt for hektiske og bestemte miner til å bare ha drukket pils. "Tine", butikk-dame og techno-entusiast, som har stukket innom her, tror det er "en tre-timers rus i lufta", og blir med guttene ut i natta. Hun er etter eget sigende ingen vant XTC-bruker, og uttrykker et svært så ukomplisert forhold til stoffet, der rusens begrensede varighet, sammen med hennes begrensede bruk understrekes. På rommet bak dansegulvet pakker DJ *Love* sammen lyd-utstyret, mens andre av arrangørene pakker lysene fra dansegulvet. De har enda noen timers arbeid igjen, og klokka er to på natta. Jeg regner ut at de tilsammen kan ha fått inn rundt syvhundre kroner i bilett-penger, og det hele minner meg stygt om rockeklubben i Tromsø på slutten av 70 tallet...







## 2. ACID HOUSE OG TECHNO

### - OM METAFORISK FØDSEL OG USIKRE FARSKAP

"House" og "Rave", de to navnene på houseparties, er begge gamle uttrykk for fest eller party. "Rave" hevdes av mange, mellom andre den svenske antropologen Elisabeth Tegner, å ha sin opprinnelse på Jamaica, der det skal ha vært benevnelse på store utendørs fester. Herfra har ordet fulgt med over til engelske reggeakretser hvor det i en tid har betydd party. "House" er et begrep hvis opprinnelse knyttes til Chicagos klubb-miljøer, i noen kilder til tidlig 70-tall, og spesielt til klubben *The Warehouse*, som var en klubb for homofile (Tegner 1991: 142). Housemusikken fikk iallefall et større publikum fra tidlig på 80-tallet, hvor fusjonen av ny elektronisk musikk og den allerede etablerte disco-musikken ble tatt tak i av radio-disc-jockeys som Kenny Jason. Samtidig, ikke langt unna, i Detroit, spilte radio-DJ's som *Electrifying Mojo* musikk som *Kraftwerk* (tidlig europeisk techno-rock), Aretha Franklin, Marvin Gaye, Joni Mitchell, Pink Floyd, om hverandre. Denne blandingen av ny europeisk syntetisk musikk som *Kraftwerk* med *soul*, *funk*, og *psykedelia*, pirret nyskjerrigheten til unge musikere som Juan Atkinson som på denne tiden studerte elektronisk musikk ved *The Recording Institute of Detroit*. Mens *house-musikken* fra Chicago ble utviklet som de enkelte klubbens varemerke, egne mixer med inspirasjoner fra *disco*, *funk*, *soul*, og *europeisk techno*, for så å utvikle seg mot en mere elektronisk minimalisme, så ble *Detroit-techno* først og fremst utviklet gjennom et samarbeide mellom Juan Atkinson og Rick Davies, kjent under navnet *Cybotron*, hvor Davies hadde tilgang på det nødvendige elektroniske utstyr, mens Atkinson regnes som opphavsmannen til de revolusjonerende musikalske idéene som kom til syne gjennom prosjektets debut-utgivelse "*Alleys of Your Mind*". Denne solgte i 15000 eksemplarer i Detroit alene. Det samme gjorde oppfølgeren "*Cosmic Cars*", mens deres tredje utgivelse "*Clear*" ble en undergrunns-hit over hele USA. Begrepene house og techno brukes for tiden i noen grad om hverandre. En distinkt forskjell i opprinnelse og i nåtidig form, er at begrepet techno må sees reservert den hel-syntetiske musikken (selv om en også bruker analoge synthesizere), mens house i stilarter som *Deep house* eller *Garage* kan være mindre elektronisk og mere soulbetont. Opprinnelig var house basert på analog teknologi, techno på digital.

I Chicago hadde jobben som DJ fram mot begynnelsen av 80-tallet blitt stadig mere kreativt utført, og "platekuskene" hadde lenge mikset forskjellige hit-refrenger inn på egne rytmespor for å gjøre musikken de spilte mere interessant og dansbar. Dessuten kunne dansbare rytmer beholdes, selv om en skiftet "låt". På begynnelsen av 80-tallet gikk de første DJ'ene i studio og "spilte inn" slike egne mikser. Slike opptak ble kalt "*acid house*", altså en husets miks på plate, der "acid" skulle referere til prosessen der lyden blir konservert, "frosset fast" (metall matriser gjennomgår syrebad før de er ferdige til å "stemple" vinylplater, hvilket av enkelte hevdes å være prosessen som ordet "acid" henspeler på).

Det er samtidig et faktum at "acid" er amerikansk/engelsk slang for det psykoaktive narkotikum LSD. LSD fikk på 60-tallet en viktig posisjon som hippie-generasjonens kanskje viktigste rusmiddel. Fra å være et stoff med en viss legal anvendelse i psykoterapi, og en viss eksperimentell bruk fra forsvarets side (soldater ble brukt som prøvekaniner for blant annet å teste ut stoffets potensiale som "sannhetsserum"), ble stoffet på 60 tallet populært som rusmiddel for en ny generasjon av amerikanere, det ble forbudt, og samtidig ble det problematisk å fortsette den legale anvendelse av det, da det i den offentlige debatt ble fremstilt som et svært farlig rusmiddel. Samtidig fikk stoffet en viktig og til dels mytisk posisjon i amerikanske subkulturelle miljøer. "Å ta en trip" ble ofte ansett som en nødvendig del av prosessen med å løsrive seg fra "main-stream" kulturens kvelende grep, fordi en gjennom en trip ble ansett å komme i kontakt med et "dypere jeg", på godt og vondt. Denne "skjærsildsaktige" opplevelsen ble ansett å utvide referanserammer og horisont, og ble sett i motsetning til en trangsynt eller småborgerlig oppdragelse sin inflytelse på personligheten.

"Acid" har i alle tilfelle blitt et begrep som innenfor house-terminologi refererer til musikk som er "luftig" eller "sær", *minimalistisk, elektronisk i uttrykket*. Noen ganger ansees "acid"-inntrykket oppnådd gjennom "umulige" fraseringer på synthesizere, muligjort gjennom tempoforandringer lagt inn i musikken i prosessen mellom innspilling og avspilling, samt ved andre former for manipulasjon med datateknologi. Andre ganger kan det være vanskelig å sette fingeren på hva det er med en produksjon som setter igang "acid" assosiasjoner hos lyttere. Produsenter snakker om "secret language"; "noe" med en produksjon, nærmest umerkelig, gjør at begrepet trekkes fram beskrivelse av musikken.

Samtaler med informanter som produserer musikk kan tyde på at prosessen med å lage lydbilder som har kvaliteten av "secret language" i stor grad er av en *intuitiv* karakter. Det er de fine nyansene, "noe" med en hi-hat, en cymbal, måten rytmikk og lyd av perkusjon

"smelter sammen" på, som gir et lydbilde i en låt et preg som nærmest oppfattes som "magisk". "Acid" i house-terminologiens betydning kan sammenlignes med begrepet "psykedelia" i rocken. Det er imidlertid forskjeller mellom psykedelia og acid, mellom virkemidler som skal uttrykke denne "magiske" dimensjon i henholdsvis rock og house-musikk. "Psykedelia", som eksempelvis hos de berømte *Pink Floyd*, uttrykker ofte en slags naivitet, en "naturlig" eller "barnslig" tilstand, hvor det umiddelbare, det spontane settes opp som motpol mot det kultiverte, det hemmede menneske. Berkaak og Ruud (1991) hevder at barnet alltid har vært en sentral metafor i rocken. Det naturlige, frie barnet settes her opp mot det moderne, konvensjonelle (ufrie) menneske. Men samtidig må også "psykedelia" iallefall i noen grad knyttes til såkalte bevissthetsutvidende "narkotiske" stoffer som i forskjellig grad har blitt assosiert med stilarter innenfor det vi kan kalle rock, og da spesielt LSD.

"Break on through to the other side", sang nå avdøde *Doors*-vokalist Jim Morrison, og får her eksemplifisere en ofte sett dimensjon i tekster i psykedelia-rocken: En metafysisk reise til et grenseland mellom liv og død, altså en "trip". At psykedelisk rock tar opp døden som tema, er vel neppe særlig unikt, sett i forhold til andre kunstneriske retninger og uttrykksformer. Det som er mere spesielt for psykedelia, er en slags uavklart, truende *skjønnhet* som formidles i et grenseland mellom liv og død. Den dominerende del av populærmusikken, er i perioden før den psykedeliske rock'en lite opptatt av døden. Muligens kan den psykedeliske "overskridelse", sett som ny og banebrytende trend i rock, mellom annet relateres nettopp til en inkorporering av *døden* i uttrykket. Døden er ikke et entydig onde, og sees i psykedelia oftest som inkorporert i bildet av *livet*: Skjønt, men også skremmende og mystisk. Slike opplevelser kan også knyttes mere direkte til *hallusinogene opplevelser*, hvis spesielle karakter ble utforsket på 50-tallet av den kjente engelske forfatter Aldous Huxley:

"Another thing I remember saying and feeling was that I didn't think I should mind dying; for dying must be like this passage from the known (constituted by life-long habits of subject-object existence) to the unknown cosmic fact" (Huxley 1977: 111).

Det er imidlertid problematisk å argumentere entydig for spesielle forståelser av trender i rock utfra merkelapper som "psykedelia". *Tendenser* er allikevel viktige, og kan metodisk sett være den eneste måte å dokumentere inspirasjonskilder for nye musikere, og dermed en kontinuitet i moderne musikkhistorie.

*Kontinuitet* refererer i denne sammenheng ikke nødvendigvis til direkte tradisjonelle elementer, men til idéer som, brukt som inspirasjonskilder ved innovasjoner av nye stilarter, også kan få nytt uttrykk i den nye konteksten. Slik blir idéene som jeg her argumenterer for at

house/techno-musikken har hentet fra psykedelisk rock, i sin nye elektroniske drakt nærmest ugjenkjennelige. "*Tribal*", "*gathering of the tribes*" var eksempelvis slagord fra hippie-tida som gjennom house-parties har fått en råere, mere kroppslig, direkte betydning for disse nye fenomeners *form*, enn de fikk i "hippie-sammenhenger". Her var de hovedsakelig idéer, uttrykk for inspirasjonskilder, mens "stammeritualer" i houseparty-sammenhenger også må sees mere direkte som modeller for ritualisering av festen.

Jeg vil i fortsettelsen av ei slik tenking argumentere for at "acid" som begrep i House-musikk antyder et slags slektskap til rockens "psykedelia", eller "acid rock". Samtidig tror jeg ikke at begreps-låningen kan sees som en *utvetydig* tilknytning til assosiasjoner som har blitt konvensjonalisert omkring begreper som *psykedelisk* eller *acid rock*. Som jeg skal komme tilbake til seinere i oppgaven så blir *tvetydighet* en sentral egenskap ved denne symbolske tilknytninga. Som så ofte i metaforisering, avhengig av individuelle assosiative egenskaper som den er, er *flertydighet* også en nisse på lasset i vestlig ungdomskulturelle sammenhenger. Subkultur, oppspendt "between surveillance and the evasion of surveillance" (Hebdige 1988), inngår ikke i det Hebdige kaller "autoriserte diskurser" (et begrep som hos Hebdige knyttes til Gramsci og forståelser av hegemonisk makt), men i en metaforisk dialog, både i forhold til dominerende kultur, og i forhold til en historie av moderne subkulturelle fenomener.

Acid rock er et velkjent begrep fra amerikansk og engelsk rock seint på sekstitallet. Band som *Pink Floyd*, *The Beatles*, *Cream*, *The Jimmy Hendrix Experience*, var tidlige utøvere som sterkt bidro til den psykedeliske revolusjoneringa av rocken. Den klare tilknytninga til LSD som benevnelsen innebærer, hadde sitt utgangspunkt i pionerbandet *Charlatans*, som sommeren 1965 i *Red Dog Saloon* i Nevada først presenterte fusjonen av råe lys-show, rock'n roll og LSD (se f.eks. Whiteley 1992). Stoffet var på dette tidspunktet ennå ikke forbudt ved lov, og den nye rockens tilknytning til den spesielle rusopplevelsen var ingen hemmelighet, men inngikk som en del av den nye Hippie-bevegelsens ideologiske fundament. Dette var alvorlige tider for amerikansk ungdom, der kampen mot Vietnamkrigen, svart borgerrettighet-sbevegelse, og et generelt oppgjør med 50-tallets livsstil (se eksempelvis Stevens 1989) kan sies å ha vært med på å skape et *klima* for den politiske kampen som danner noe av konteksten for et så grunnleggende brudd med mainstream-kulturen som idealisering av LSD- bruk må sies å ha representert.

Musikken og de voksende hippiesamfunnene omkring San Fransisco fikk en voldsom oppmerksomhet i media, og la grunnlaget for spredningen av hippiekulturen til resten av USA

og Vesteuropa. I 1967 fikk *The Beatles* en enorm suksess med det psykedeliske albumet "*Sergeant Pepper*". Psykedelisk (acid) rock hadde nådd toppen av hitlistene, og dermed beviselig nådd ut til et langt større publikum enn erklærte hippier og brukere av rusmidlene som musikken omfavnet. Fra å være uttrykk for et subkulturelt, eller motkulturelt undergrunnsmiljø, fikk psykedelisk rock en slik innvirkning på samtidig populærmusikk at det enda snakkes om før og etter 1967.

"Acid" kan dermed sees som en symbolsk tilknytning til hippietida, men ikke nødvendigvis utelukkende til bruk av LSD. Noe av optimismen, uskyldigheten ved hippiene, må for eksempel for den som er ung og søkende i den depressive og tunge post-pønk epoken fortone seg som en lettelse, uten at det dermed sagt bare er slike assosiasjoner som må sees som bakenforliggende for bruken av "acid"-begrepet. Hippie-inspirasjonene får et nytt uttrykk gjennom idéen om house party og house musikk. Mens den artikulererte motkulturen på 60-tallet skilte mellom "serious music, music for living by and music for leisure" (Willis 1978), er selve idéen om houseparty basert på *skillet* mellom hverdag og fest.

## Time-out!

Ivrig etter å undersøke sammenfall mellom House-tilhengernes kjærlighetsfilosofi og hippienes, forsøkte jeg tidlig å dreie samtaler inn på hvordan følelser en opplevde på parties preget livet *utenom* disse, i hverdagen.

Mitt spørsmål om kjærlige følelser på party kunne "tas med ut i hverdagen" ble i første omgang ikke forstått:

Pia: "Hva mener du?"

"Utenom party, altså?"

"Party, det er "time-out", skjønner'u!"

House party er, som en (skikkelig) fest, søkt unndratt en "hverdagslig" kontekst. Hva som skjedde på et house party, hadde ifølge Pia og DJ Bjørn ingen direkte betydning for livet utenfor; iallefall insisterte de på et slikt skille. Seinere måtte jeg konstatere at opplevelser i forbindelse med selve ritualet ofte ble snakket om og holdt frem som *eksempler*, eller *model-*

ler. "Det finnes ikke vold på houseparties", framholder mellom andre Øyvind, og lot sammenligningen ligge uten videre kommentarer i en diskusjon om gatevold i Oslo. Det var med andre ord ikke vantette skott mellom rituale og dagligliv, men et slags "*rituelt membran*" som først og fremst var ment å stenge dagliglivet ute fra festen, ikke omvendt.

Selv om jeg først og fremst kom i kontakt med nye folk gjennom å bli introdusert av folk jeg allerede kjente, er det vanskelig å snakke om et "house-miljø". Folks liv utenom nettverket knyttet til organisering av - eller deltakelse i ritualet, syntes svært forskjellig. Selv om folk knyttet til det vi kan kalle et houseparty-nettverk sjelden ble kommentert negativt av noen av de andre, rommet "miljøet" store uenigheter om mellom annet bruk av rusmidler, flørting med kommersiell musikkindustri. Skillelinjer så imidlertid ut til å gå vel så mye på slike dimensjoner som for eksempel *alder*. Alder var en viktig dimensjon i forhold til hvem som var DJ'er eller musikere. De aller fleste DJ'er eller musikere jeg hadde samtaler med var mellom 25 og 30 år gamle, mens de aller fleste *dansere*, "*fest-deltakere*", var mellom 18 og 25.

Deltakelse i house-relaterte aktiviteter innebar i liten grad begrensninger for private tilpasninger utenom ritualet. Dette gjaldt også rusbruk. Tre av de femten som jeg har hatt samtaler med under opphold i Oslo, er brukere av "syrestoffer", som ecstasy eller LSD. Flere har en eller annen gang vært borti slike stoffer, men funnet ut at de for sin egen del ikke bør bruke dem. Allikevel synes ikke forskjeller i slike praksiser å skape særlige problemer for praktisk samarbeide eller vennskap. Ideene om grunnleggende likheter og rett til personlig frihet som er viktige for selve *houseparty-ritualet*, danner også grunnlag for det vi kan kalle en *faglig arena* av DJ'er, musikere og party-organisatorer, mens forskjeller legges til mere private arenaer som etterpåfester eller hjem. Det kriminelle, les bruk av illegale rusmidler, som foregår "under jorden", foregår også borte fra uvedkommende "*housesere*". Slik blir benevnelsen Acid house tvetydig, som et legalt kulturellt uttrykk ("alle har rett til 'kultur'"), med én teknisk ("syrebad-opprinnelse" for acid-begrep), og én kriminell/motkulturell referanse (acid = LSD).

Tvetydighet er en velkjent egenskap ved ungdomskulturelle fenomener. *Stil*; samtidig uttrykk for forskjellighet, avvik fra "det normale", og tilknytning til spesifikke retninger av kunstneriske uttrykk, skyver denne tvetydigheten fram som et våpen rettet mot den moderne, vestlige form for frihet: Retten til å *mene* hva man vil, sett som motsetning til å *gjøre* det. På denne måten presenterer ungdomskulturen seg tvetydig, da den utfordrer samfunnets normer,



og gjør samtidig krav på å bli oppfattet som et legitimt kulturelt uttrykk. Selve begrepet kultur, blir her, som i den 4. verdens frihetskamp, et våpen.

"The politics of youth culture is a politics of metaphor: it deals in the currency of signs and is, thus, always ambiguous. For the subcultural milieu has been constructed underneath the authorised discourses, in the face of the multiple disciplines of the family, the school and the workplace. Subculture forms up in the space between surveillance and the evasion of surveillance, it translates the fact of being under scrutiny into the pleasure of being watched. It is a hiding in the light." (Hebdige 1988: 35 )

Tvetydigheten sees ikke bare i livsstil, men også i selve det musikalske uttrykket, der elementer fra nyere populærmusikalsk (og dermed også ungdomskulturell) historie selektivt hentes ut til anvendelse i musikalske mosaikker hvor symbolske egenskaper fra deres opprinnelige kontekst endres.

En slags mental overskridelse gjennom en "meditativ" kompleksitet i musikkens lyse frekvensområder, en kompleksitet på et teknisk musikalsk nivå som er muliggjort av maskiner, samtidig kompleks og minimalistisk, repetitiv, preger deler av techno/house-musikken. Korte biter av en slags frasing, til forveksling lik skala-gjennomganger, repeteres i hurtig tempo over grunnrytmen. "Byggesteinene" i en slik collage kan være svært enkle, nærmest naive. Når flere slike settes sammen øker imidlertid kompleksiteten i musikken samtidig som grunnrytme og "byggesteiner" forblir enkle og minimalistiske. Philip Glass har vært en av inspiratorene i utvikling av dette trekket i denne elektroniske musikken. Minimalismen blir i musikk som til filmen *Powaqatsi* rendyrket til et nivå hvor det fungerer som et bakteppe til løsrevne bilder av menneskeskjebner og natur som flimrer forbi. Det repetitive og minimalistiske i musikken skaper et inntrykk av en uforanderlig kontekst som bildene kontrasteres mot. I techno økes kompleksiteten i forhold til i Glass sin musikk ved at tempo på de minimalistiske frasingene økes, samtidig som flere kan legges oppå hverandre. Slike "loops" av frasinger i forskjellige rytmikker (for eksempel én i tre fjerdedels takt, én i sju åttendedels) kan så avspilles samtidig. Slike vil "møte" hverandre (slik at første tone i en 'loop' faller sammen med en annen) regelmessig, men ikke nødvendigvis ofte. Resultatet blir på noen måter likt Philip Glass sine kosmos-aktige lydtepper, men samtidig mere beskrivende, dynamisk, nærmere det beskrevne. Mens *rytmikk* er enkel, direkte, inspirert av stammerituell trance-monotoni, inngår dette "kroppslige", "ur-menneskelige" i sammenhenger hvor det interagerer med lyder som er eksplisitt høy-teknologiske. Låt-titler refererer ofte til *vitenskapelige begreper*, mens parties ofte refererer til begreper som "tribal".

Mens psykedelia i 60 tallets rock kan sees som uttrykk for en mental tilstand, som beskrives gjennom metaforer hvor himmelen eller universets fremmedartede vesen er utgangspunkt, er vi i acid house formelig skutt ut i "spæis". Mens anvendelse av objekter i universet som symboler i psykedelisk rock oftest assosieres med kodifisering av endret bevissthetstilstand, blir inntrykket av techno/house-musikken at vi faktisk "er der ute". Hendrix sin "excuse me while i kiss the sky" ("*Purple Haze*") handler om hvordan noe *oppleves*, mens kompleksiteten og det collage-aktige i deler av techno-musikken gjør subjektet nærmest usynlig. Enkelhet kan allikevel sees som et ideal også i housemusikken. Til tross for kompleksiteten i lydbilder er musikken er som oftest utpreget minimalistisk og repetitiv. Relativt korte melodiske temaer og rytmefigurer repeteres igjen og igjen, og gir musikken et suggererende, hypnotisk preg.

I House-musikken (spesielt *deep house*) er korte biter av soul-inspirerte sang-linjer tidvis "samlet" inn i lydbildet, hvor slike, på samme måte som frasering eller melodi i techno, repeteres gjentatte ganger. I slike tilfelle kan musikken symbolsk sies å bevege seg mellom "det menneskelige" og "det maskinelle" eller syntetiske. Det menneskelige varme, uttrykt gjennom sang (her erkjærlighet er selve *temaet*), står i kontrast til det maskinelle og kjølige. Det usminkede syntetiske lydbilde, preget av fravær av sang eller også melodi (ofte referert til som "ren" techno), blir på en måte det menneskelige motpol.

## Mekanisk blir dynamisk

Observatører har uttalt om house-parties at "folk danser til maskiner". Dette er en sannhet med modifikasjoner. Det som i rocke-låter oftest refereres til som "dynamikk", dvs. variasjon i lydstyrke, intensitet i instrumentering, rytmikk, og noen ganger i tempo, er også virkemidler i techno-musikken. Techno/house lages ved hjelp av maskiner, men er ikke derfor statisk. Det dynamiske i denne musikken oppnåes gjennom andre virkemidler enn i mere akustisk basert musikk. På akustiske og også elektrifiserte akustiske instrumenter kan lydstyrke varieres gjennom kontroll med anslag som brukes på instrumenter. Dynamikk oppnåes på sett og vis "direkte". Jo mere intenst og kraftfullt en behandler en elektrisk eller akustisk gitar, jo høyere blir lyden. Slik er det ikke med trommemaskiner eller (oftest ikke) synthesizere. House-ritualet er i hovedsak heller ikke sentrert rundt musikk som spilles "live". Konserter er

unntaket, og varer heller ikke lenge nok til at opplevelsen av dansen blir sterk. Oftest etterfølges kortere konserter av lengre sekvenser med dansemusikk presentert av disc-jockey's, og de fleste house parties har ikke levende musikk i det hele tatt.

Det er dans og de dansende som er house-ritualets sentrale aktører, og ikke musikerne. Dansen foregår imidlertid ikke "til maskiner", men til musikk, og det er i denne at de som velger ut rekkefølger av låter, mikser låter inn i hverandre, må skape en dynamisk opplevelse. Musikken på et bra house-party må ikke oppleves "flat" eller statisk. Dansegulvet skal svinge mellom det monotone, maskinelle, mellom utholdenhetsprøven, det å danse i timevis, overskridelsen av kroppens begrensninger, og *ekstasen*, høydepunktet. Under mitt opphold i Oslo høsten 1993 ble jeg anbefalt av folk i miljøet å oppsoke et "diskotek", eller danseplass hvor det ble spilt mye techno- og soul-basert house-musikk. Under disse første besøkene på denne plassen slo det meg at musikken slett ikke var statisk, men at oppbyggingen av musikken på en dansekveld virket nøye gjennomtenkt, om ikke planlagt, så uttrykk for kommunikasjon med de som danset fra de som spilte musikken sin side. Lengre, mere statiske, maskinmessige sekvenser i musikken bygde opp mot høydepunkter hvor låter med soul-sang inkorporert i et syntetisk musikkbilde kunne få deler av dansegulvet til å hyle av begeistring. Det kunne være låter som var spesielt godt likt, men det slo meg at oppbyggingsfasen kunne bestå av mange låter, og at høydepunkter også hadde sammenheng med denne oppbygginga. Som jeg skal forsøke å utdype seinere, må høydepunkter på dette dansegulvet sees i sammenheng med to viktige hensyn i denne sammenheng. For det første, house-ritualets estetikk, eller mere bestemt; *overdrivelsen*. For det andre, at dette er en kommersielt basert klubb med et forskjelligartet publikum, og at Øyvind (DJ) i denne sammenheng gjør en jobb (selv om han presiserer at han bare spiller ting han *liker*). *Overdrivelsen* ligger i selve hjertet av det jeg vil kalle house-ritualets estetikk. Dansen som fortsetter gjennom hele natta, tempoet som forlenges i låt etter låt, kroppens begrensninger som tøyes utover grensene for sin evne til å yte; dette er virkemidler for å oppleve gleden i å slite seg ut på et house-party.

Denne klubben, som er en danseplass inne på utestedet *Christiania*, er imidlertid ikke noe house-party, men "en moderne danseplass, slik en moderne danseplass burde være", som Øyvind sier det. I denne sammenhengen fungerer han som en formidler av den "frigjøringen av kroppen" som er sentral for de som "blir hekta" på house eller techno. Og noen "forstår" for første gang gjennom opplevelsen her. Faren er imidlertid å skremme bort de som ikke gjør det. Øyvind har derfor et våkent øye for dansegulvet, og "topper" sekvenser av "overdrivelse",

basert på mere "ren" techno, med den "mere menneskelige", og, for de fleste, mere forståelige, soul-baserte house-musikken. Soulsangerinnenenes svingende fraseringer på en techno-beat, etter lengre sekvenser av "overdrivelse", setter iallefall dansegolvet i kok, og ser ut til å inspirere enkelte til fortsatte sekvenser med "overdrivelse", kanskje i håp om flere "ekstaser". Du kan ikke få det ene uten det andre. Klubben er en del av et større restaurant-kompleks, og blir utover høsten -93 en absolutt suksess. Klientellet er en merkelig blanding av bedrestilt ungdom og house- og techno-interreserte. Plassen gjennomgår det måneds-magasinet *Natt og dag* kaller en "avsossifisering", mens prisene på drikkevarer fortsatt er stive. Dansegolvet har en slags scene i den ene enden, noe som har vært vanlig lenge lenge sør i Europa, og denne befolkes av dansere som fungerer som blikkfang eller "innpiskere", nærmest som go-go - dansere. Atmosfæren slår meg allerede under det første besøket som vennlig og bejaende til utfoldelse, selv om folk ikke direkte tar kontakt med fremmede. Mye av den stivheten som ellers kan prege de Norske dansegulv, synes forsvunnet; her står nesten ingen stille, men beveger seg til musikken ved bord og bardisk. Musikken virker svært suggererende, med et tempo og en lettfattelig, svingende rytmikk som går som en rød tråd gjennom timer med musikk. Men kanskje enda viktigere: Mens en på et "vanlig" diskotek skiller seg ut om en beveger seg uhemmet, eller viser fri danseglede, ikke klarer å stå stille, vil en her skille seg ut om en *står stille*. Det er fritt opp til alle å gå videre til andre lokaler om en ikke liker musikken, eller ikke vil danse eller "digge musikken". Hvordan kunne en slik atmosfære skapes her, i sidrompa Norge, det litt stive Oslo, se dét var selve spørsmålet.





### 3. MUSIKK SOM METAFOR

Tradisjonell samfunnsvitenskap har i liten grad vurdert musikk som utgangspunkt for analyser. Selv når selve konserten, selve den musikalske begivenhet, er objekt for analyse, kan musikologiske analyser, som her hos Cristopher Small, formalistisk presentere andre aspekter enn selve musikken som *mere* sentrale:

"A symphony concert operates simultaneously on two levels. We can, as most audience do, content ourselves with the surface experience, contemplating the beauty of the music and the seemingly miraculous communication of ideas and emotions from one individual to another through the medium of organized sound..."

Small fortsetter:

"But it is the second, the ritual level, generally unperceived or ignored since it is so close to us, that is the really important and interesting aspect of a concert, that gives a clue to what it really is that keeps symphony orchestras playing and concert halls lit."  
(Small i White, 1987:8)

Small demonstrerer her hvordan tilnærmingen til musikken kan formaliseres gjennom tilknytning til "ritualisering" som en objektiv dimensjon, hvor analysen dermed konsentrerer seg om noe *egentlig*, en funksjon eller egenskap som framstår nærmest løsrevet fra individuell persepsjon eller emosjon. Selv om Small seinere i artikkelen igjen knytter sammen symbolske egenskaper ved musikalske eksempler med symfonikonserters rituelle karakter, framstår analysen som om selve musikken skulle være noe sekundært, og ikke det sentrale ved begivenheten. Vi kan som Small påpeker at de fleste publikummere gjør, "...content ourselves with the surface experience...", og bare lytte til musikken. Heller enn å knytte konsertens rituelle aspekt *til* individuell opplevelse av musikken, presenterer Small det rituelle som et annet, "dypere" nivå, som individer selv ikke er klar over, men som analysen avdekker. Musikken blir mindre viktig, sosiale forhold, gjennom analytiske kunstgrep, sentrale.

Antropologien har også ofte vært opptatt av språket eller det språk-like; det eksplisitt uttalte, det skrevne materiale. Klassifikasjon, bruk av termer og begreper har vært viktige nøkler til forståelser av den fremmede kultur. Slektskapstermer er et eksempel på et område som det finnes en enorm mengde litteratur på, mens områder som er interessante nok, men

hvis karakter setter dem utenfor et terminologisk eller også språklig felt, i mindre grad finnes omtalt direkte, men heller refereres til som utgangspunkter for folks konseptualiseringer. Oppfatning av språket både som metodisk ressurs i feltarbeidet, og som redskap til videre formidling av forskningsresultater, har ført til at mindre eksplisitte, mere subtile former for kommunikasjon, det være seg kroppsbevegelser, tonefall, ansiktsuttrykk, musikk, har blitt fortrent til en bakgrunn hvor det har levet som noe doxisk, noe implisitt som sikkert nok har vært med på å forme forståelser, men sjelden har blitt presentert som del av materialet som har formet slike.

Marcel Mauss har i så måte vært et unntak, hvilket han også selv understreker, i en tidlig analyse av "*body techniques*", der han påpeker at en i kryss-kulturell sammenligning alltid må bevege seg "...from the concrete to the abstract and not the other way around" (Mauss 1979: 97). Som Mauss har vært en pionér på dette område, så kan også antropologien sees som å ha et spesielt potensiale for presentasjon av slike aspekter i skrevne arbeider. Gjennom antropologiens metode, feltarbeidet, har elementer som det musiske og det fysiske ansett å bli inkludert i forskningsfeltet gjennom *deltakende observasjon*, uten at slike aspekter ved kommunikasjon og kultur har blitt spesielt viktige i den presenterte masse av data eller funn. Det kan med rimelig sikkerhet antas at slike aspekter ved samhandling; gestikulering, tonefall, stil, har vært anvendt av forskere som implisitt redskap til kontekstualisering, og dermed til å forme forståelser av hva slags betydning som i gitte situasjoner skal legges i de eksplisitte uttalelser, og dermed allerede lenge har vært en ressurs for antropologiske forståelser av samhandling og kultur.

Problemet blir imidlertid ikke borte av denne grunn. Det kan like gjerne tenkes at det eksplisitt uttalte kan være kontekstualiserende for det musiske eller det fysiske som omvendt. Hvorfor blir det som knyttes an til det språklige så mye mere solid meningsfylt, enn det som kommuniseres gjennom bevegelser eller tonefall?

Kirsten Hastrup knytter dette fenomenet, hva vi ser som "virkelig" kunnskap, til en gammel vestlig, vitenskapelig myte som hun kaller "logosentrismen". Myten om at "alt, hvad der er verdt at tale om, lader seg sige med vores egne ord" (Hastrup 1992: 29). Slik knyttes ifølge Hastrup det vitenskapelige sammen med det språklige, og hun problematiserer dermed møtet mellom vitenskap og kultur.

"Selv om den vitenskapelige innsikt alltid må formidles i ord, så bør dette ikke forlede én til at tro, at verden selv er ord, eller lader sig forstå, som om den er sprog" (ibid: 29),



påpeker Hastrup, og presenterer kulturell kunnskap som noe som også finnes "...hinsides ordene, indlejret i handlinger, kroppsbevegelser, sansninger" (Ibid: 30).

"Mening" blir for Hastrup noe mere enn det som beskrives, enn det som *kan* beskrives gjennom språket. "Mening" kan også være noe sanselig; bevegelser, stemninger, emosjoner, opplevelser hun refererer til som "stofflige" (ibid.). Når Hastrup på en slik måte utvider begreper om hva slags kunnskap kultur "er", må også "mening" romme en slik "stofflig", sanselig eller fysisk dimensjon. I en slik forståelse blir mening ikke bare knyttet til intellektuelle, men også til fysiologiske og intuitive prosesser.

Det er et slikt utvidet meningsbegrep jeg skal operere med i denne avhandlingen. Først og fremst for å konseptualisere en ordløs musikk sine kommunikative egenskaper, men også for å kunne drøfte betydningen til flyktige sosiale fenomener som "mote", "stil", og estetikk. Dette er fenomener som vanskelig kan forstås i lys av "rettlinjet" logisk tenking, selv om moteskapere, subkulturelle agenter eller musikere nok til en viss grad i ettertid kan presentere sine handlinger som fundert på intellektuelle prosesser. Som Dag Østerberg påpeker er enhver handling hensiktsbestemt, "men ikke av noen *bestemt*, på forhånd klart fornemmet hensikt" (Østerberg 1980: 15). Handlingen virkeliggjør en hensikt, men ikke én som forelå fullt ferdig før handlingen tok til. Den umiddelbare handling preges av at "...planen endrer seg, ja, tar først form under utførelsen, slik at først handlingen viser hva hensikten var" (ibid.). Det er imidlertid heller de pre-refleksive betraktninger samfunnsforskere gjerne etterlyser i forsøkene på å nå forståelser av det som gjøres eller det som skapes.

Forskeren vil i mange tilfelle ikke nøye seg med selv å dekonstruere forskningsobjektene verden for språklig og "klargjørende" framstilling, men vil gjerne ha sine informanter til å delta i denne dekonstruksjoner. Pierre Bourdieu kommenterer i denne sammenheng antropologens relasjon til sitt studieobjekt som å inneholde en teoretisk forstyrrelse fordi antropologen i sin situasjon som observatør er:

"...excluded from the real play of social activities by the fact that he has no place ...in the system observed and has no need to make a place for himself there, this inclines him to a hermeneutic representation of practices, leading him to reduce all social relations to communicative relations, and, more precisely, to decoding operations." (Bourdieu 1977:1)

Når det gjelder estetiske eller kunstneriske produkter og aktiviteter blir dette forhold ytterligere komplisert av det faktum at den "kommunikative enhet", hvem som *eventuelt* kommuniserer med hvem, ikke nødvendigvis kan skilles ut som individer. Gjennom kunst-

neriske eller estetiske aktiviteter kommuniserer individer også *innover*, med seg selv, eller eventuelt med seg selv og andre *samtidig*, slik at hermeneutiske og kognitive fortolkninger av hva som kommuniseres mellom individ A og B *nødvendigvis* må øve vold på forskningsobjektene.

Hva slags konstruksjoner Bourdieu's praksiser, moteskaperes tidsriktige kreasjoner, musikers komposisjoner, "er", kan vanskelig vurderes utenom i lys av modeller for persipering, meningsskaping, og modeller for egenskaper ved individuell orientering i kommunikative rom.

### "Empiri" og "data"

Hvordan finne modeller som kan kaste lys over fenomener som nevnt ovenfor? For omfattende deler av vitenskapelige arbeider er *induksjon* en sentral metode. Å gå fra det observerbare fenomen til teoretiske konstruksjoner, eller modeller, for så å gå tilbake, å prøve de utledete teoretiske konsekvenser av funn på nye observerbare fenomener, for så å først å fremst forsøke å falsifisere hypoteser mot disse nye observerbare fenomener, blir av mange ansett som en nøktern og "trygg" metode for å oppnå en noenlunde sikker viten. Slik skal vitenskapelig viten steg for steg utvikles, nye teoretiske innsikter induseres fra det observerbare.

To separate problemer med en slik metode har presentert seg i prosessen med å samle data til, og til å skrive denne avhandlingen.

For det første at vekselvirkningen mellom data og teori avhenger av at det eksisterer teori som er egnet til å belyse det observerte. Det er vanskelig å kunne tenke seg hva slags data eller observerte hendelser som skulle kunne grunnlegge utvikling av ny teori, og ikke bare delvis revidere eksisterende teori. Induksjon som metode virker i en slik sammenheng konserverende i forhold til eksisterende teoretiske konstruksjoner, og dermed utilstrekkelig alene som hjelp til konstruksjon av nye teoretiske innsikter, for det første fordi "empiri", som jeg skal komme tilbake til, ikke kan sees som løsrevet fra egenskaper ved *persepsjon*, og dermed heller ikke løsrevet fra *teoretiske konstruksjoner*, styrende for *hva vi ser*. Som Kuhn påpeker kan den rike litteratur omkring eksperimenter på perseptuelle prosesser "...make one suspect that something like a paradigm is prerequisite to perception itself" (Kuhn 1962: 113).

Dette problemet må relateres til hvordan det vi observerer blir meningsfylt. Vektlegging av menneskelige perseptuelle prosesser som fundament for kunnskap betyr ei understreking av at det er gjennom implisitte modeller for tenking, gjennom implisitte perseptuelle prosesser at vi observerer og skaper mening. Hva slags empiriske fenomener som av forskeren velges til data i den aktuelle forskningsprosess vil både ha sammenheng med forskerens modeller av andre empiriske fenomener, og av forforståelser både av implisitt og eksplisitt karakter som i utgangspunktet virker styrende for hva forskeren anser som viktig. Teori som i skrivefasen velges for belysing av den aktuelle (utvalgte) "empiri", vil i alle tilfelle være en slags "annenhåndsteori", fordi datainnsamlingen nødvendigvis er preget av hva slags teoretiske modeller og andre (implisitte) forforståelser forskeren har i hodet i denne fasen av prosessen.

I tilfellet med mitt feltarbeide var utgangshypotesene noe vage. Jeg interesserte meg for *techno*-, *house*-musikk og houseparties kanskje først og fremst på grunn av at fenomenet *houseparty* i utgangspunktet virket noe uforståelig for meg, til tross for at jeg gjennom mange år som musiker innenfor et rock-format mente at jeg hadde fulgt rimelig bra med på hva som rørte seg innenfor nyere populærmusikk. Jeg hørte første gang om fenomenet *houseparty* i forbindelse med det som har blitt kalt "The Summer of Love"; da store deler av Englands, og spesielt Londons nye ungdomskull formerlig *eksploderte* i begeistring over en ny form for festlighet, musikk og tenking. Venner som entusiastisk forsøkte, klarte ikke å *forklare* hva som plutselig hadde blitt så fantastisk med kjølig *techno*-musikk, allkjærlighet og timer med dans til monotone og repetitive rytmer, eller hvordan disse tingene egentlig hadde noe med hverandre å gjøre. En kunne bli nyskjerrig av mindre. *Kjærlighet* var noe en i ungdomskulturell forstand knyttet til *hippier* og 60-tallet. *Techno*-musikk og synthesizere hadde allerede lenge eksistert som en stil innenfor nyere rock, hvor band som *Kraftwerk*, *Depeche Mode*, *Simple Minds*, *Orchestral Maneuvers in the Dark* hadde vært innovatører med kommersiell suksess, uten at dette hadde forandret det europeiske kartet over subkulturelle stilarter eller ungdomskulturelle retninger. *Dans* var det på denne tida lett å assosiere med den kommersialiserte disco-musikken, som *pønk* hadde presentert seg som motsetning til, og som vanskelig kunne tenkes å ha potensiale for noe spesielt nytt i ungdomskulturell sammenheng.

For å forsøke å bøte på det jeg oppfattet som en svakhet; mitt noe uklare teoretiske utgangspunkt for feltarbeidet, forsøkte jeg å samle inn et størst mulig materiale, der jeg sammen med informanter forfulgte temaer som var viktige for dem, som i utgangspunktet ikke

syntes viktige for meg, men som jeg seinere kunne se på i lys av de teorier eller modeller som jeg valgte til verktøy for analyse.

I større grad enn mine vage teoretiske utgangspunkter har nok min bakgrunn som aktiv rocke-musiker, og mitt kjennskap til ungdomskulturelle miljøer relatert til rockemusikk, vært styrende for hva slags aspekter ved "houseparty-kultur" som jeg har vært følsom for, og dermed lagt vekt på. Denne følsomheten har gjort seg gjeldende både i forhold til likheter og forskjeller, der problemet kanskje har vært at mine interesser for disse likheter og forskjeller har beveget seg langs akser av tematiseringer som har vært viktige for rockemusikere og miljøer knyttet til rock. Mitt håp har vært at det skulle være et sammenfall mellom mine egne typer av kontekstualisering av fenomenet house, og kontekstualiseringer gjort av mine informanter, i og med at rock som dominerende populærmusikalsk uttrykksform knyttet til de foregående subkulturelle ungdomsmiljøer ville være rimelig å anse som en viktig kontekst for framveksten av techno/housemusikk og houseparties. Disse forhold er imidlertid, som jeg har understreket ovenfor, ingen garanti for at ikke andre dimensjoner ved fenomenet house kunne være vel så viktige. Det finnes med andre ord ingen "rå" data, eller objektiv observasjon. "Always there is a transformation or recoding of the raw event which intervenes between the scientist and his object" (Bateson 1972: xviii), poengterer Bateson, og understreker at "data" ikke er noe som eksisterer uavhengig av den persiperende enhet, men noe som skapes av den, altså av forskeren. Dermed blir også forskerens egen plassering i forhold til forskningsfeltet viktig.

Som poengtert ovenfor, var noe av bakgrunnen for mitt valg av techno/house-musikk og houseparties som forskningsobjekt at jeg så populærmusikalsk historie noe som fenomenene "sprang ut av", og at jeg som aktivt utøvende musiker postulerte sammenfall mellom noen av mine egne perspektiver på fenomener i seinere populærmusikk og ungdomskultur, og mine innovative informanters. *Bakgrunnen for house* skulle være en utvalgt populærmusikalsk kontekst som jeg i kraft av å ha vært utøvende musiker innenfor et "moderne" rock-format, skulle ha spesielle forutsetninger for å kunne se. Allikevel føltes største delen av "arbeidet" med å finne mening i disse elektroniske uttrykk og aktivitetene rundt dem, som å leite etter lys med bind for øynene. Jeg opplevde at "kontekst" som utgangspunkt for innovasjon slett ikke var en "bakgrunn" som fenomenene kunne *sees mot*, men heller *plassering av den som ytrer noe*, og dermed populærmusikalsk historie som motpart i en dialog, heller enn som "opphav". Det var noe som jeg ikke fikk tak i ved

"plasseringen" av mine informanter som gjorde at jeg ville være der de var, se det de så, og ikke se dem mot en eller annen "relevant" bakgrunn. Dette nye var en kreativ konstruksjon hvis *mening* på ingen måte framgikk "naturlig" sett i sammenheng med populærmusikalsk historie.

Det var noe med hvordan "houserne" kunne "kontrollere" assosiasjoner som etterhvert gav mitt arbeide skjær av en slags diktlesning: Det som egentlig ble uttrykt gjennom symbolisering, analogi, metafor, gjennom "vekking" av assosiasjoner fra flere kontekster, var en slags "tredje posisjon", et *utkikk* som også la bestemte føringer på hvordan en "diskuterte" med konvensjonaliserte landskaper av symboler og kontekster. Det er hvor en *er* som bestemmer hva en ser.

### **Konvensjonell og differensierende symbolisering**

Ungdomskulturenes symbolske kraft kan på mange måter sees relatert til dette ukjente "stedet"; innovasjonens ukjente opphav. I og med at fokus her er på "mening", vil et slikt "sted" være forskjellig, preget av forskjeller individuelle indre verdener imellom. Et fellestrekk som sikkert kan antas, er at det oppleves meningsfullt å "se ut" fra dette "stedet". I tillegg er fenomener som houseparties noe som skapes i et samvirke mellom deltakere. Noe felles, felles kunnskap, felles perspektiver, må antas å være grunnleggende for konstituering av et slikt kommunikativt felleskap.

For antropologen vil det i stor grad være informantenes perspektiver på fenomener i en ytre eller indre verden som gjennom en slags perseptuell "krysspeiling" (hvor forskerens egne assosiasjoner vekkes) skal kunne si noe om hvor de "er" i en slik forstand. I antropologisk tradisjonell forskning er dette "stedet" oftest en fremmed kultur, hvilket en antyder bilder av gjennom presentasjoner av aspekter ved det fremmede til leseren. I dette projektet har utgangspunktet vært at jeg som forsker har hatt noe felles med mine forskningsobjekter. Det som vi må antas å ha felles kan kalles "norsk kultur", "vestlig kultur", samt en viss kunnskap om populærmusikalsk historie. Slike felles referansepunkter har imidlertid ikke kunne fortelle noe konkret om denne musikken fordi de i denne nye sammenhengen har representert noe annet enn de har gjort for meg tidligere. For denne

oppgaven blir spørsmålet om hvordan nye kommunikative felleskap kan oppstå også et spørsmål om hvordan de relateres til konvensjonaliserte kontekster.

Roy Wagner presenterer i *The Invention of Culture* (Wagner 1975) et syn på symbolisering der *differensierende* og *konvensjonell symbolisering* refererer til to typer av kreativ syntetisering av mening, to måter å relatere symboler til konvensjonelle kontekster på. Hos Wagner relaterer og orienterer en kulturs moralske eller konvensjonelle kontekster dennes meningsfulle uttrykk og de som konstruerer dem. De relaterer ekspressive konstruksjoner til hverandre og er samtidig selv ekspressive konstruksjoner "...creating an image and an impression of an absolute world in a world that has no absolutes" (Wagner 1986: 41).

Ord eller bilder har i denne framstillinga ingen selv-innlysende, eller på forhånd gitte assosiasjoner, men får slike egenskaper fra *andre* assosiasjoner til elementene som artikulerer konteksten, assosiasjoner symbolene eller bildene har fått gjennom "deltakelse" i andre kontekster enn den de hentes inn i. En kulturs varierende kontekster blir altså meningsfulle i lys av hverandre, gjennom at symbolske elementer alltid er med i flere enn én kontekst.

Samtidig må enhver symbolisering relateres til de omstendigheter den skapes under. "Aktuell kontekst" må slik jeg forstår wagner sees som konvensjoners motsetning, et element som bidrar til at også *konvensjonell symbolisering* kontinuerlig "gjen-oppfinner" ("re-invents") kulturen. I differensierende symbolisering er det en "aktuell kontekst", en ikke-konvensjonalisert kontekst som blir *utgangspunkt* for symboliseringen. Slike symboliseringer står i et motsetningsforhold til konvensjonelle kontekster og "mot-oppfinner" ("counter-invents") kulturen. Samtidig forstår jeg Wagner slik at differensierende og konvensjonell symbolisering også markerer et skille mellom det individuelle og det kollektive. Både konvensjonell og differensierende symbolisering har utgangspunkt i individuelle bilder av både det aktuelle og det konvensjonelle. At de kan sees som å markere skillet mellom det individuelle og det kollektive må relateres til den som skaper uttrykket "sitt hus", den kontekst som den som skaper uttrykket "er i". En konvensjonell symbolisering "...objectifies its disparate context by bestowing order and rational integration upon it" (Wagner 1975: 44). "Disparate context" må slik jeg forstår det bety at symboliseringen "rettes mot" det aktuelle (ikke-konvensjonaliserte), hvilket den tematiserer, mens symboliseringen skjer *utfra* det konvensjonelle, slik individet oppfatter det. Det konvensjonelle er dermed den konteksten som "kontrollerer" uttrykket; det er skaperens "hus" eller posisjon. En differensierende symbolisering "...specifies and concretizes the conventional world by drawing radical distinctions and delineating its individualities"

(ibid.). Ved differensierende symbolisering er det en aktuell kontekst som er utgangspunkt for å se på konvensjonelle kontekster, hvilke dermed blir en slik symboliserings "disparate context".

Både differensierende og konvensjonell symbolisering er således "avhengige" av konvensjonelle kontekster i konstruksjoner av meningsfulle ytringer. De er som kreative meningsskapende ytringer avhengige av både konvensjonelle og ikke-konvensjonaliserte (aktuelle) kontekster.

Ved konvensjonell symbolisering er det de konvensjonelle kontekster som fungerer som *kontroll*, slik at aktøren fokuserer på en artikulasjon av ting som samsvarer med en sort kulturell (og moralsk) konvensjon. Hans handlinger kan sees som uttrykk for å "følge reglene", eller å eksplisitt forsøke å være moralsk. Ifølge Wagner *kollektiviserer* han iallefall sine handlinger, hvilket slik jeg forstår det betyr at han forsøker å relatere uttrykket til noe han oppfatter som en konsensus i en gruppe.

Siden aktørens handlinger alltid foregår i en ikke-konvensjonalisert (partikulær) kontekst, dvs. at han snakker utfra sitt eget ståsted, vil konstruksjonen inneholde både konvensjonelle og ikke-konvensjonaliserte karakteristika. Ytringen blir "lik" aktørens intensjoner i noen henseende og ulik dem i andre, preget av den partikulære (ikke-konvensjonaliserte) konteksten. Som når statsråd Sissel Rønnbeck forsøkte å starte en dialog med husokkuperende Oslo-pønkere tidlig på 80-tallet, og uttalte at de måtte ha et sted å "mekke", er det ikke alltid greit å kontrollere uttrykk i for en selv ikke-konvensjonaliserte kontekster når ens egne forståelser baseres på hvordan symboler gir mening i konvensjonelle kontekster. Statsråden tenkte selvfølgelig på "mekke" som noe som hadde med å "skru på", reparere biler eller motorsykler, og trodde pønkerne ville tenne på dette. Hun prøvde å være litt "hipp" i språket kanskje, men ble skuffende møtt med "mekke sa'a" og rungende latterbrøl, da "mekke" i disse miljøene også var slang for å blande hasj med tobakk.

Når en ikke-konvensjonalisert kontekst gjør tjeneste som *kontroll*,

"...the actor is focusing on an articulation of things that differs in some ways from the conventions of social (and moral) expectations." (Wagner 1975: 47)

Dette betyr at én bestemt kontekstualisering er valgt ut blant andre mulige og tilgjengelige, og at den meningsfulle konstruksjonen (kontrollerende kontekst og utvalg av konvensjonell kontekst) som skapes blir distinkt og individuell. Pønk var således en stil som "lånte" trekk fra eksempelvis *Glamrock* (trend i 70-talls rock med artister som Gary Glitter, Kiss, mellom

andre), hvis futuristiske folie-lignende klær i denne aktuelle konteksten; arbeidsledighetens og håpløshetens England mot slutten av 70-tallet, inngikk som paradoks i en estetisk/stilistisk collage hvor tegn på fattigdom, stigmatisering og usunnhet ble gjort til *stil*.

Samtidig vil *konteksten for differensieringen* - en konvensjonell og kollektiv kontekst - gjøre at resultatet også her vil inkludere både konvensjonelle og ikke-konvensjonaliserte kontekster. Kunnskap om populærmusikk og ungdomskulturell historie var nødvendig for å få med seg den svarte humoren i (post)pønkenes omfavning av artister som Gary Glitter eller Frank Sinatra. Sinatra som mainstream-superstjerne med mafia-venner, Gary Glitter som karikatur på den pompøse 70-tallsrocken, ble begge "ofre" for pønkenes nihilistiske hyllest samtidig som beundringen faktisk var ekte hos mange.

Wagner presenterer både konvensjonell og differensierende symbolisering som grunnleggende aktiv og kreativ. Selve den perseptive oppfattelse av *mening* sees som aktiv handling muliggjort av at assosiasjoner fra konvensjonaliserte kontekster utløses. Ingen ytringer kan dermed sees som fullstendig løsrevet fra konvensjonelle kontekster, men i differensierende symbolisering kan den ikke-konvensjonaliserte konteksten fungere som *kontroll*. Her blir *det aktuelle*, som i poesi eller metafor, utgangspunkt for "utvelgelsen" av assosiasjoner fra konvensjonell(e) kontekst(er). Som aspekter i all symbolisering står differensierende og konvensjonell symbolisering således i et spenningsforhold hvor det aktuelle eller konvensjonelle som motsatte utgangspunkter kontrollerer utvelgelse fra konteksten(e) som forsøkes "kontrollert".

Som Dick Hebdige med tyngde hevder preges moderene vestlige ungdomskulturer av at "the politics of youth culture is the politics of metaphor" (Hebdige 1984). Den er dermed, ifølge Hebdige, alltid tvetydig. Her vil jeg forsøke å se på ungdommelige subkulturer i lys av Wagners skille mellom konvensjonell og differensierende symbolisering. I dette perspektivet blir et kreativt aspekt ved begge typer av symbolisering understreket, og tvetydighet ikke reservert for differensierende symbolisering. *Metafor* er imidlertid for Wagner et eksempel på differensierende symbolisering. Som *kontrollerende kontekst* "bestemmer" metaforiske uttrykk i differensierende symbolisering hva slags videre assosiasjoner som "hentes" fra konvensjonelle kontekster til syntetisering av mening, i sammenstillinga av elementer i det metaforiske uttrykket. Ungdomskultur, med kunstneriske uttrykk og spesielt musikk som utgangspunkt for sosiale og kulturelle felleskap, må sees å ha prosesser av differensierende symbolisering som utgangspunkter for innovasjoner av nye stil-arter. Som i Wagners



eksempel fra Daribi og Yali-folket, blir det ikke-konvensjonaliserte kontekster som blir utgangspunkter for handling, mens artikuleringen av det kollektive, av konvensjon, blir subjekt for "mot-oppfinning" (counterinvention).

Dette er et viktig teoretisk utgangspunkt for forståelse av ungdomskulturelle ytringer som står i motsetningsforhold eller representerer kontinuitet i forhold til en nær forhistorie av subkulturelle eller mainstream-relaterte fenomener. Også subkulturelle ytringer er avhengige av konvensjonelle kontekster, av mainstream, av en konvensjonalisert forhistorie av subkulturer, for å kunne ytre noe meningsfullt. Men konvensjonelle kontekster som basis for menings-skapende assosiasjoner blir imidlertid *kontrollert* av partikulære, ikke-konvensjonaliserte kontekster, hvilket gjør en "lesning" av symbolske eller assosiative referanser til konvensjonelle kontekster, det være seg "mainstream" eller subkulturell forhistorie, problematisk.

Hva slags relasjoner til konvensjonelle kontekster er det som produseres når en ikke-konvensjonalisert kontekst er kontroll? Dick Hebdige fokuserer i sin gjennomgang av engelsk subkultur på rekodifisering av symboler, hvordan objekter brukt som tegn kan ha én legitim og én illegitim anvendelse:

"The struggle between different discourses, different definitions and meanings within ideology is therefore always, at the same time, a struggle within signification." (Hebdige 1979: 17)

I Hebdiges framstilling kan objekter "stjeles" fra konvensjonelle kontekster, og deres betydning endres, slik at de i subkulturelle sammenhenger blir bærere av "hemmelige" betydninger. Gjennom dette "tyveriet" kan den symbolske orden som de opprinnelig var en del av, ytes motstand. Gjennom subkulturell *stil* "stilles objektene ut" i sammenhenger hvor de i lys av etablerte konvensjoner for fortolkning ikke er særlig egnet til å ytre noe meningsfullt. "Secret meanings" (ibid.) refererer til dette forhold, hvor den "illegitime", ikke-konvensjonelle anvendelse av objekter inngår i forståelsessammenhenger som "mainstream" ikke kan nå.

Engelsk Teddy Boy stil er eksempel på slike "tyverier" som Hebdige beskriver. Teddy Boy stilen var befolket av engelsk hvit arbeiderklasse-ungdom seint på 50-tallet. Stilen var inspirert av tidlig amerikansk rock-stil (brylkrem, "sleik", spisse sko), men ble kombinert med jakker, skjorter, smale slips, som ifølge Hebdige var hentet direkte fra engelsk overklasse-mote; fra aristokratisk Edwardiansk stil. I *Teddy Boy-stilen* ble disse kombinert med rockemusikk, aggressiv seksuell atferd (sjokkerende for sin puritanske samtid) og kriminalitet.

Hebdige presenterer et sentralt aspekt ved utvikling av *stil* når han fokuserer på slike "tyverier" fra en dominerende symbolsk orden. Hans vektlegging av selve objektet, eller rekodifiseringen av dette, gjør imidlertid at en lett kan miste av syne hvordan tegn "blir" mening. I Hebdiges framstilling blir det rekodifiserte objekt på sett og vis "stående alene" mot en dominerende symbolsk orden. En ideologisk kamp blir modell for å forklare stil som symbolsk motstand. Problemet med denne forklaringsmodellen er at ungdomskulturen i stor grad *unngår* samfunnets etablerte diskurser i stedet for å inngå i dem. I denne delen av Hebdiges ellers grundige og gode framstilling får en lett det inntrykk at stil kan sees som å representere en slags symbolsk deltakelse i slike. Hebdige forsøker å forklare subkulturenes avvisning av symbolsk orden som *innspill* i en diskurs om makt og dominans i mainstream-kultur. Alternativ anvendelse av objekter i symbolske sammenhenger virker, som i Teddy Boy eksempelet, intelligibel og kreativ, som vektige innspill i en diskurs om moralitet, konvensjon, underordning. Problemene Hebdige får, kommer når fenomenene skal analyseres i lys av *intensjoner*, som "rasjonelle" handlinger. Få Teddy Boys eller Mods vil kjenne seg igjen som deltakere i en offentlig diskurs eller som bærere av "subkulturell ideologi". Som Hebdige seinere påpeker i *Hiding in the Light* (Hebdige 1984), er ungdomskulturenes "politikk" metaforisk, hvor ideologi også kan være et aspekt, men hvor det er langt mere sentralt at fenomener som stil gjør noe *med* aktører heller enn å gjøre noe *for* dem. Stil er mere enn et middel fordi den samtidig er en refleksjon over *tilhørighet*.

For å forstå hvordan spontane subkulturelle uttrykk i det hele tatt kan oppstå, blir konseptualiseringen av kontekst for handlingene sentralt. Gitt bruddet med konvensjonell symbolsk orden kan slik kontekst vanskelig forstås i lys av dominerende kulturs konvensjonelle kontekster. Som i poesi blir det i *stil* den aktuelle ikke-konvensjonaliserte konteksten som er "svar" eller "mening". Å fokusere på objekter blir å begynne i feil ende. Pønk startet ikke med en sikkerhetsnål, for så å bli utvidet med en skinnjakke og et par militærstøvler. Den startet med et bilde av selv og verden, med en ikke-konvensjonalisert kontekst som *kontroll* og en konvensjonell verden som "matfat" av tegn, symboler og assosiasjoner.

Wagners forståelse av selve persepsjonen som "aktiv" og kreativ kreativ, kan i større grad enn bildet av aktører som agenter i ideologiske diskurser, klargjøre at stilens collageaktige symboliseringer er fundert i individuelle bilder av konvensjonelle kontekster. Det konvensjonelle individualiseres av aktørene, og blir igjen grunnlag for nye konvensjonaliseringer. *Felleskap* må i lys av Wagners teorier relateres til konvensjonalisering. "Det kollektive"

aspekt ved ungdomskultur og stil må dermed nødvendigvis sees som resultat av at differensierende symbolisering avløses av konvensjonalisering. Differensiering som utgangspunkt for innovasjon av ungdommelig subkultur, kan imidlertid også sees som *verdi*, der subkulturene har innebygde verdier omkring det å hele tiden forsøke å skape noe nytt. Når Miles Davis snakker om *Bebop*, kan det virke som om han snakker mere om en musikalsk "retning" som en *bevegelse* heller enn som en fiksert *stil*:

"The old musicians stay where they are and become like museum pieces under glass, safe, easy to understand, playing that tired old shit over and over again. They run around talking about electronic instruments and electronic musical voicing fucking up the music and the tradition. Well, I'm not like that and neither was Bird or Trane or Sonny Rollins or Duke or anybody who wanted to keep on creating.

Bebop was about change, about evolution. It wasn't about standing still and becoming safe" (Davis/Troupe 1989: 384).

Tradisjonelt sett har ungdommelige subkulturer sett sine uttrykks genuine karakter først og fremst truet av kommersialisering. Kommersielle foretaks imitasjoner av det "ekte", mods og pønkere som ikke "er ekte", men som er inspirert av mote, kalt henholdsvis "posører" og "soft mods" i pønk og mod subkulturene, har vært sett som de fremste trusler i forhold til "det genuint subkulturelle".

Med pønk som eksempel er det imidlertid lett å se at konvensjonalisering kan være et aspekt ved nettopp forsvar av det genuine mot kommersialisering, ved at subkulturen innlemmes i ideologiske diskurser som hos Hebdige. Delvis som et resultat av kampen for og forsvaret av ungdomshus som Blitz har norske pønkere på 80-tallet blitt det ytterste venstres agenter i Norsk politisk liv. "Magien" som Hebdige relaterer til alternativ anvendelse av objekter, og som han, med mange andre ser truet av kommersialisering som konvensjonaliseringens agent, kan relateres til hvordan differensierende symbolisering kan representere ei åpning i forhold til hvordan konvensjonelle kontekster kan anvendes i symbolisering. Her er en ikke-konvensjonalisert kontekst "kontroll", hvilket betyr at ingenting er selvsagt med hensyn til konvensjon, moralitet, "mening". I den grad felleskap er viktig for de estetiske opplevelser som subkultur, stil, kan se ut til å representere for "bærere", kan "felleskap" relateres til ei gryende konvensjonalisering av de partikulære kontekster som var utgangspunkt for uttrykkene. Slik konvensjonaliseres uvegrelig subkulturelle kontekster, blir til "symbolske ressurser" for ny differensierende symbolisering fra nye subkulturelle innovatørers side. Vestlig mainstream-kultur får dermed "utvekster" av konvensjonelle kontekster som "*Beat*", "*Hippie*", "*Pønk*", nå refererer til. Disse var opprinnelig uttrykk for

prosesser av differensierende symbolisering. Nå er de blitt en del av vestlig kulturs, riktignok tvetydige, men allikevel konvensjonaliserte kontekster.

## Emosjon og fortolking

*Mening* som kreativ egenskap knyttet til selve persepsjonen kan også utgjøre et fundament for vurdering av musikk som noe individuelt, personlig, og som kommunikativt medium. Selv om kunstneriske produkter som Pierre Bourdieu påpeker kan sees som kommunisert "fra kropp til kropp" (Bourdieu 1977:2), og mottaes av fortolker på sett og vis "direkte" eller emosjonelt, har musikk gjennom symbolisering potensialer for bildeskaping, og dermed potensielle for konstituering av mening utover de emosjoner den måtte utløse.

Når lyd arrangeres, når rytmikk og frasering skaper *orden* i frekvensenes verden, forløses eller skapes mening, gjennom det vi kaller musikk - også uavhengig av ord. "Orden" må i denne sammenheng knyttes til en persiperende enhet, og må ikke sees som noen slags objektiv eller uavhengig egenskap. Vår følsomhet for rytmikk, mønstre, repetisjon, frasering, er emosjonelle og intellektuelle kapasiteter som kan sies å konstituere en kompetanse for meningsfull lytting til, eller utøving av musikk. Slik "kompetanse" kan heller ikke sees som en objektiv dimensjon, løsrevet fra tradisjon eller kulturelt konstituert stil, men er knyttet til kroppslige praksiser vedrørende utøving og fortolking, tegn og bilders potensielle for å skape mening i lys av konvensjonaliserte kontekster.

Sett i forhold til skriftlig eller verbalt materiale, er musikk et medium for kommunikasjon hvis potensielle for klare meldinger er noe problematisk. Samtidig som lytting må knyttes til emosjoner, "det intuitive", må også *komposisjon* knyttes til slike aspekter ved persipering. Selv om komposisjon delvis kan sees som resultat av bevisste intellektuelle prosesser, er *lytting* en så viktig del av prosessen med å komponere, at musikkens *mening* først og fremst må sees i forhold til individuell opplevelse, og at fortolking dermed ikke kan være riktig eller gal, men noe det kan være større eller mindre grad av *enighet* om. Likevel blir musikk en viktig kilde til syntetisering av *mening* sosialt. Selv om musikkstykker skulle kunne kontekstualiseres historisk og politisk, og denne konteksten synliggjøre egenskaper ved komponistens intensjoner, og dermed forankre musikkens "mening" sosialt, kan musikk som symbol

vanskelig sees som meningsfull på andre måter enn gjennom individuelle opplevelser eller i tilknytning til konvensjonaliserte kontekster.

I det siste tilfelle rommes imidlertid en viss tvetydighet som bare kan *minimaliseres* gjennom kontekstualisering, fordi musikken *samtidig* må knyttes til individuell opplevelse og til kollektiv mening som symbol. Disse kan aldri smelte helt sammen fordi musikken henvender seg mere direkte til det emosjonelle enn både språk og bilder. På den ene side kan vi altså anta at musikk har et slags figurativt potensiale som kan knyttes til konvensjonaliserte kontekster, og dermed til noe felles. På den andre side kan emosjoner vanskelig sees i lys av konvensjon. Emosjon kan i større grad sees som noe som står i et motsetnings eller spenningsforhold til det konvensjonaliserte, fordi den individuelle opplevelse av musikk ikke nødvendigvis "går via" konvensjonaliserte kontekster, men kan også gå "forbi dem".

Selv om emosjoner samtidig kan sees som viktige både for en eventuell identifikasjon med et sosialt eller kulturelt felleskap og for lytterens eller utøverens opplevelse av musikken, ville en videre forankring av musikkens "betydning" kreve at en skulle kunne kommunisere språklig om selve musikken, og ikke om opplevelsen av den. Spørsmålet blir om ikke musikk i dagligtale ofte blir snakket om som en "Ding an sich" istedet for som utløser av emosjon og assosiasjon på et individuelt nivå. Gjennom bevegelsen der kollektiv mening skapes, der forståelser *formidles*, vil ofte, som Wagner påpeker ovenfor, det konvensjonelle framstilles som noe absolutt.

Slike forestillinger må sees i sammenheng med hvordan språket som nevnt ovenfor har fått forrang i vestlig forståelse av kommunikasjon og meningsskaping. Musikk er et grense-sprengende medium i kommunikativ forstand, da den også henvender seg til kroppen, til emosjoner og rytmefølelse, slik at "*mening*" skapes uten at prosessen fullstendig kan kontrolleres av intellektet. Vi sier at musikk kan være "lett" eller "melankolsk", men også hva som skal være uttrykk for lykke eller tristhet, kan det være svært forskjellige oppfatninger av, både individuelt og kulturelt. I den grad at det er satt tekst til musikken, er nok denne en langt sterkere kilde til identifisering av mening. Musikken fungerer i slike sammenhenger som en bakgrunn for ytringer, selv om tekst og musikk i fraseringer eller utrop er nært forbundet. Denne dimensjonen i sang, at enkle sanglinjer kan "gi kropp til" en slags utbrudd, spontane emosjonelle uttrykk, er et viktig utgangspunkt for møtet mellom ord og musikk, og samtidig et viktig musikalsk utgangspunkt for møtet mellom *lyd* og *emosjon*. Som Steven Feld eksemplifiserer i sin analyse av en sang-tradisjon på Ny Guinea i *Sound and Sentiment* (Feld

1990), kan musikalske tradisjoners emosjonelle karakter være uløselig knyttet til "emosjoner i kulturen" på et grunnleggende nivå.

Om kulturen "lever under ordene", som Hastrup hevder, og er et ståsted å se verden fra, så er det samme tilfelle med musikalske tradisjoner. Musikk må på et individuelt plan knyttes til *emosjon* og *hukommelse*, og blir dermed viktig for identifikasjon på et kulturelt nivå. Vi husker ikke bare bilder fra vår oppvekst og barndom, men også *lyd* og *musikk*. Lyden av biler eller fugler, følelse i mamma sin sang, tenkes å være like viktige kilder til følelser, definisjoner av *hvem vi er* som bilder av flagg eller landskap, selv om *hukommelse* først og fremst oppleves som bilder. "If I wish to recall the smell of a rose, it is in fact a visual image that I invoke..." (Sperber 1977: 117).

### **Identitet og kontekstualisering**

Utvikling av vestlige ungdomskulturelle fenomener som subkulturell stil, eller mere motkulturelle bevegelser som 60-tallets ungdomsopprør kan synes å ha mange fellestrekk med endringer av stilarter i moderne vestlig kunsthistorie. Avantgardisme og kommersialisme kan sees som motsetninger, men også som gjensidig stimulerende motsetninger konstituerende for et spenningsfelt hvor utvikling av spesifikke og stadig nye ungdomskulturelle fenomener stimuleres. "Livsstilsindustrien" (Bjurstrøm 1978) sin kommersielle utnyttning av avantgardistiske idéer kan synes å framtvinge stadige endringer av subkulturelle uttrykk i en paradoksal jakt på "ekte varer". Avantgardisme som idé kan knyttes til prosesser hvor masseproduksjon og kommersiell lansering huler ut tingenes potensiale for symbolisering. Forbruk av varer som symbolsk handling er til en viss grad betinget av at varen ikke i for stor grad er spredd til "alle", da dennes symbolske signifikans blir endret undervegs fra eksklusiv "high fashion" til allemannseie. Moteindustrien er i sterk grad bevisst slike dynamikker, og er stadig ute etter å innkorporere nye idéer fra ungdomskulturelle miljøer i sine nye motebilder.

Som gjensidig stimulerende krefter i et moderne vestlig identifiseringsdrama, blir avantgardisme og kommersialisme konstituerende for idéer om markedsføring og forbruk. Symbolers mening preges i denne konteksten av sin forgjengelighet. Subkulturelle innovasjoner presenterer seg som noe autentisk, ekte, hvis ikke-kommersielle etablering av nye symbolske praksiser ansees å garantere for symbolenes refererende kraft.

Spørsmålet om i hvor sterk grad det er mulig for et subkulturelt fenomen å oppnå løsrivelse fra dominerende kultur, blir i lys av Roy Wagners syn på mening som knyttet til konvensjonaliserte kontekster, sentralt. Om et fenomen som *house* skal sees som å representere brudd med, eller kontinuitet sett i forhold til tidligere ungdomskulturelle fenomener som pønk, hippiebevegelse eller disco, setter søkelyset på hva slags prosesser som virker i forhold til den selektive utvelgelse av et kulturelt fenomens "historie". Ovenfor har innovasjonen techno/house-musikk/houseparties blitt bekrrevet som en posisjon, et "sted". Dette har sammenheng med at innovasjonen sees som en *dialog* med konvensjonelle kontekster hvor spesielle perspektiver på slike uttrykkes. Som Miles Davis understreker ovenfor, er populærmusikken, som det omkringliggende samfunn, i stadig endring. Noe av denne endringen kan relateres til at teknologi og også livsmiljø i en vid forstand, endres. Musikalske innovasjoner preges imidlertid av at hver av dem også representerer en spesiell tilnærming til en forhistorie av musikalske idéer og uttrykk. Gjennom psykedelisk rock, pønk, techno/house-musikk, aktualiseres bestemte deler av vestlig populærmusikalsk forhistorie, mens andre deler forkastes. Samtidig øker det totale antallet moderne populærmusikalske og subkulturelle stilarter, og med dem kunne en tenke seg, symbolske ressurser for nye innovasjoner. Subkulturell symbolisering knytter seg i liten grad til tida før andre verdenskrig, og har dermed en svært kort forhistorie. Det "assosiative rom" som konstituerer subkulturenes historie som symboler, er i stadig ekspansjon. På samme tid er nye subkulturelle retninger stadig relaterte til tema i noen av de foregående. Det nye kan som symbolske ressurser, konvensjonaliserte kontekster, ikke sees løsrevet fra det foregående. Dermed øker ikke kompleksiteten av symbolske elementer i den grad en kunne tenke seg. Nye innovasjoner kan representere "løsninger" på fortidige tema som symbolsk kan synes "å legge fortiden død". Fenomenenes korte forhistorie burde kunne synliggjøre dynamikker i slike prosesser. Hos Roy Wagner utvikles sentrale kulturelle symboler i sykluser av motsetning og mediering. Han ser *Nattverden* som europeisk kulturs kjernesymbol, og viser hvordan fortolking av ritualets innhold kan sees å utvikle seg i dialektiske sykluser. Her understreker Wagner gjennom eksempler hvordan historien kan sies å representere en tvetydig "kropp" (body) av symbolske referansepunkter som kan utnyttes kreativt i prosesser hvor historien *medieres dialektisk*. "Mediering" refererer ifølge Wagner "...to the use of one thing, or one kind of thing, as a means to doing something else - the use of one context to control another is an example of mediation" (Wagner 1975:116).

Forståelsen av nattverden som rituale har forandret seg over tid. Tidlige forståelser, som i skriftene til St. Augustine, understreker ritualets figurative (og dermed symbolske) natur. Denne forståelsen blir utfordret på 800-tallet av en abbed ved navn Paschasius Radbert, som hevder at nattverdets innhold er Jesus sitt sanne kjøtt og blod. Denne forståelsen ble nærmest øyeblikkelig imøtegått av munken Ratramnus, som skrev at sakramentet måtte forståes som Jesu blod og legeme bare mentalt og relativt. Denne posisjonen ble så utdypet i skriftene til den Irske munk og filosof Jon Scotus Erigena (810-77), hvor hele naturen, sett som Guds skapelse av seg selv, sees som et slags figurativt sakrament. Guds substans, hevder Erigena, kan ikke oppleves utenom når den er figurativt reflektert eller manifestert i naturen. Denne posisjonen blir støttet av tidens ortodokse Augustinske fortolkninger, og seinere videreført av munken Berengard. Rundt 1050 er imidlertid tiden for Pave Gregory VII sine reformer, hvor en mere krigersk kirke, som også har startet en maktkamp med den Romerske keiser Henry IV (om rett til ordinering av biskoper), ifølge Wagner forlanger et mere ikke-derivativt sakrament. Berengard ble tvunget til å trekke tilbake sine uttalelser, og til å lese opp en erklæring om at kjeksene og vinen virkelig *var* Jesu blod og legeme. Denne posisjonen ble ikke imøtegått fra kirkelig hold før tidlig på 1200-tallet, hvor et skille mellom *substantia* og *accidentia* ble introdusert. Her ble ifølge Wagner de to posisjonene *er* eller *ikke er* (Jesu blod/legeme) mediert gjennom at realistene og nominalistene i kirke-rådene kunne skille mellom *essenser* og *hending* (*accident*), mellom ordet og det betegnede, slik at kontroversen om hvordan brødet og vinen kunne endre karakter på magisk vis, kunne bleges. I 1215 ble denne posisjonen utdypet videre gjennom at *substantia* ble sett på som noe som endret seg, fra brød og vin, til Jesu blod og legeme, mens *accidentia* forble den samme. Dermed var *accidentia* alt som "var igjen" av brødet og vinen: dets *substantia* var blitt Jesu blod og legeme. *Substantia* var blitt et utilgjengelig forklarende prinsipp for miraklet og transformasjonen, mens "...the sensuous, perceptible aspects that differentiate the thing from others of its generic were called *accidentia*" (Wagner 1988: 104).

Dialektikk knyttes hos Wagner først og fremst til forholdet mellom nyskaping ("invention") og konvensjon, et forhold av simultan gjensidig avhengighet og motsetning. Begrepet knyttes altså ikke an til Hegel, der historiske prosesser postuleres å følge en kumulativ dynamikk av tese, antitese, syntese. Wagners bruk av begrepet ligger ifølge han selv nærmere den opprinnelige greske betydning:



"That of a tension or a dialogue-like alternation between two conceptions or viewpoints that are simultaneously contradictory and supportive of each other." (Wagner 1975 s.52)

Historien som referansepunkt kan ifølge Wagner "kontrolleres" gjennom differensierende symbolisering. Symbolske elementer fra konvensjonelle kontekster vil i slike tilfelle dras ut av opprinnelig sammenheng og bli relatert til den aktuelle situasjon (ikke-konvensjonalisert kontekst) som symboliseringen sprang ut av. Motsetninger og tvetydighet vil ifølge Wagner i slike tilfelle erkjennes, og vil bevisst bli spilt ut i håndtering av roller, ritualer og situasjoner, og dermed kontinuerlig rekonstituere det konvensjonelle.

Slike måter å håndtere konvensjonelle kontekster på sees her som utgangspunkter for innovasjoner innen vestlige ungdommelige subkulturer. Som Hebdige påpeker blir uttrykkene dermed alltid tvetydige. Som element i nyere vestlig historie må imidlertid også disse fenomener, til tross for sine utgangspunkter i prosesser av differensierende symbolisering, sees som konvensjonelle referansepunkter.

Konvensjonell symbolisering blir av Wagner fremstilt som å være den dominerende modus av symbolisering i vestlig mainstream-kultur. I slike tilfelle, hvor det dialektiske medieres gjennom av det konvensjonelle, vil tankemønstre og handlinger baseres på en modell av konsistens, rasjonalitet, og systematisk artikulering, hvor unngåelse av paradokser og selvmotsetninger vektlegges. I differensierende tilnæringsmåter til historisk materiale ser vi at hva som skal sees som kontekst for hva, ikke er noe selvsagt, men noe som kan manipuleres med eller utnyttes kreativt. Men heller ikke ved konvensjonell symbolisering er "historie" nødvendigvis noe entydig. Det dialektiske fortreges imidlertid til det konvensjonelle hvor problemet med flertydighet eller ambivalens "løses" ved at *versjoner av historien* blir gjensidig utelukkende.

Ut fra en forståelse av at mediering av det dialektiske gjennom konvensjon er en dominerende modus av symbolisering i det som i denne oppgaven har blitt kalt "mainstream", blir det neppe overaskende at agenter for konvensjonalisering kan få problemer med å forholde seg til flertydighet i ungdomskulturelle fenomener. Selv om vestlig, eller i Wagners konkrete eksempel, nord-amerikansk kultur, er hva han kaller "fortolkende", ser han likevel slik fortolkning som å bevege seg på den kollektive sida av skillet mellom *individuell* og *kollektiv* som skillet mellom differensierende og konvensjonell symbolisering kan sees å markere. Samtidig vil det gitt denne tendensen foregå ei kontinuerlig "gjen-oppfinning" ("re-invention") av kulturen, hvor entydige, gjensidig utelukkende versjoner av historien vil

etterstrebes. Som Hebdige understreker, skyver ungdommelig subkultur tvetydigheten foran seg. Flertydighet, som Wagner hevder som særtrekk ved differensierende symbolisering, bygges bevisst inn i *stil*. Stil er ungdomstidens og oppdragelsens *Panoptikon* (Foucault 1975) som vendes til et slags identifikatorisk kaleidoskop, hvor en relativisert dominerende kultur blir åpen og sårbar for differensierende symbolisering, gitt en sentral modus av *fortolking* i måten det tradisjonelle blir gjort relevant for hverdagsliv på.

Flertydighet iboende i ungdomskulturelle fenomener kan også sees som et forsvarsvåpen mot entydig konseptualisering fra det omkringliggende samfunn sin side. Den kreative prosessen som alternativ mening eller identitet skapes gjennom kan sees truet av entydig konseptualisering av konvensjon eller historie. Flertydighet kan således sees som et *middel* til en kulturell "fristilling", eller *dekonstruksjon*. En betingelse for legitimiteten av et slikt syn blir imidlertid at flertydighet bevisst anvendes i slike sammenhenger, om en da ikke postulerer at *ubevisste* handlinger kan være *strategiske*. "Våpen" eller "middel" blir lett problematiske beskrivelser av noe så nært knyttet til *identifikasjon*, til *følelse av væren*, som *stil*. Spørsmålet om det bevisste, eksplisitte og forholdet til tvetydighet kan imidlertid i noen grad forklares gjennom skillet mellom differensiering og konvensjonalisering. *Tvetydighet* er noe som "skyves fram" gjennom at skillet mellom sosialt og "privat" eller individuelt gjøres uklart.

Wagner beskriver "motkulturen", altså "ikke-kommersialisert" ungdomskultur, som en imitasjon av dominerende kultur. Som konvensjonalisert fenomen får den ganske sikkert et slikt skjær over seg. Det som jeg forsøker å poengtere her, og hvor jeg avviker noe fra Wagners forståelse, er at *imitasjon* må sees i tilknytning til tendenser til konvensjonalisering av det subkulturelle. "The old musicians stay where they are and become like museum pieces under glass, safe, easy to understand, playing that tired old shit over and over again", sier Miles Davis ovenfor om noen av sine med-musikanter fra *Bebopen*. Samtidig mener han selv at bebop handler om forandring og utvikling av musikk, og får her stå som eksempel på at innovasjon og dermed differensiering også lever videre, "skjærer gjennom" (fra bebop til 90-talls-musikk som Davis selv) som modus av symbolisering i innovativ populærmusikk og tilknyttede ungdomskultur. Det er i denne oppgaven *bruddet* med en konvensjonell orden, og hvordan et slikt brudd er mulig, som er sentralt. Et slikt brudd, eller utbrudd, vil jeg hevde, kan ikke ha sin *opprinnelse* i imitasjon. Wagner ser på "motkultur", som presenterer seg som *alternativ* til mainstream, og ikke på subkulturelle innovasjoner, og er dermed ikke optatt av

fenomenet som "avganger" fra det konvensjonelle, som for eksempel Hebdige i større grad forsøker å gjøre.

Spørsmålet om hvor mye av mekanismene som blir bevisst styrte må i en slik sammenheng relateres til vekslingen mellom individuelt og kollektivt slik individet selv opplever dette. I subkulturell stil, som beskrevet av Hebdige, blir stilens *objekter* vektlagt i noe som jeg oppfatter som et forsøk på å beskrive nettop en "avgang" fra mainstream heller enn som *en utstøtelse*. Objektet blir i slike sammenhenger subjektivt opplevd og "dyrket" som *tegn* på et felleskap som (ennå) ikke finnes. Som når politiet ved en arrestasjon av den homofile forfatteren Jean Genet (Hebdige 1979) finner en vaselintube i lomma hans, og politifolkenes pirking i hans skamfølelse plutselig, inne i ham selv, vendes til en estetisk erkjennelse av vaselintubens symbolske kraft, kan stigmatisering møtes med en *avgang* hvor "an imagined community" -basert på det genuint *individuelle*, "skapes" som alternativ til konvensjon og dermed får en identifikatorisk dimensjon.

Vestlig ungdommelig subkultur kan ikke sees som et totalt motsatt mentalt fenomen i forhold til dominerende kultur. Imidlertid kan tilnærmingen til det konvensjonelle på mange måter belyses av Wagners modell for mediering av det konvensjonelle gjennom differensierende symbolisering fordi et slikt perspektiv betyr ei understreking av noe som er vesensforskjellig dominerende kultur og de ungdommelige subkulturer imellom: Mens dominerende kultur har en tendens til å fremstille "sine" (om enn flertydige) løsnings legitimitet i kraft av en slags lineær logisk/historisk konsistens, så bærer subkulturell legitimering preg av at fenomener sin alternative og opposisjonelle karakter *erkjennes*, og argumenteres for mot en felles menneskelig bakgrunn.

Her utnyttes et spenningsforhold mellom konvensjon og invensjon ved at det nyskapede knyttes an til fenomener i nær vestlig historie som iallefall tilsynelatende er konvensjonalisert, men som "det nye" knytter seg til gjennom alternative fortolkninger. *Dialektikk* anvendes, som i Wagners beskrivelse av differensierende symbolisering, i ei mediering av det konvensjonelle. Som beskrevet ovenfor, "henvender" det ny-innoverte seg til "sine" konvensjonaliserte kontekster som i en dialog, simultant støttende, og i motsetning til, som i tilfellet ovenfor, en historisk populærmusikalsk eller subkulturell kontekst.

Men samtidig kan det altså hevdes at tilknytning også skjer gjennom mere "rettlinjet" logisk tilknytning til ideer eller konvensjoner som er iboende i vestlig kultur og historie, og spørsmålet blir om ikke tematiseringer vektlagt i ungdomskulturelle sammenhenger er

avhengige av dominerende kulturs premisser for "hva som gir mening" og at "ungdomskultur", som Wagner hevder dermed ikke kan sees som noe annet enn en slags imitasjoner av dominerende kultur.

Her kommer vi inn på et område hvor selve fenomenet kommunikasjon må knyttes til konvensjoner, og til konvensjonelle kontekster. Selve den kommunikative mekanisme må knyttes til konvensjoner fordi det er i relasjoner med konvensjonelle kontekster assosiasjoner standardiseres, slik symbolske elementer og kontekster inngår i relasjoner som gir mening. Subkulturelle fenomener kan dermed ikke sees som løsrevet fra meningsfulle konvensjonelle relasjoner mellom symboler og kontekster i dominerende kultur, og deres innovative karakter må sees som *forlengelser*, som nye kreative sammenstillinger av symboler og kontekster som kan generere en alternativ mening. Mening som relasjoner mellom symbolske elementer og kontekster betyr også ei understreking av at det nettop er gjennom relasjonen til dominerende kultur, eller elementer fra denne at et subkulturelt fenomen kan sies å "være meningsfullt". Innovasjon blir hos Wagner en nødvendig "annen side" av det konvensjonelle i symbolske dynamiske sammenhenger, hvor konvensjonalisering og innovasjon sees som komplementære størrelser som i meningsskaping er gjensidig avhengige (i en verden i endring). Innovasjon og konvensjon er aspekter ved all symbolisering.

I subkulturelle innovative sammenhenger er det selvfølgelig også konvensjoner som er grunnlaget for det innovative. Det spesielle med slike fenomener sett i en slik sammenheng er at disse utvidelsene i forskjellig grad igjen gjøres til basis for *identifikasjon*. Subkulturelle fenomener fra nær vestlig forhistorie er allerede konvensjonalisert og inkorporert i vestlig mainstream-kultur. Noe har selvfølgelig skjedd med slike sub- eller motkulturelle bevegelsers revolusjonære potensiale gjennom denne konvensjonaliseringen. Effekten her er imidlertid heller ikke entydig, og vestlig moderne kultur har utvist en hunger for alternative løsninger på sentrale problemer og alternative basiser for identifikasjon som kan tyde på at pønkeren eller hippien kan inkorporeres i dominerende kulturelle repertoarer som et moderne opprørs *arketyper*.

Samtidig vil konvensjonaliserte bilder av fortidens subkulturelle retninger av nye innovatører kunne oppfattes å inneholde forvrengninger av historien som kan utfordres gjennom ny tilknytning til de samme symboler. Tegn og symbolers betydning er ikke fastlagt en gang for alle, men kan utfordres gjennom ny kontekstualisering fordi mening som Wagner

påpeker, er avhengig av hva slags kontekst symbolet sees i sammenheng med: Mening er *relasjonell*.

## To veier ut av pønk

Det tidlige 80-tall var en periode som i europeisk populærmusikalsk sammenheng var preget av søken etter nye inspirasjonskilder. Pønk, som startet som et spontant musikkpolitisk og sosialt opprør, innbakt i en stilisert symbolikk, ble etterhvert inkorporert i tidas apolitiske motebilde, og delvis knyttet sammen med mere stabile politiske bevegelser, som "BZ" (husokkupanter) i Danmark, eller "Blitz" i Oslo. Pønk-opprørets spontanitet og tvetydighet var i ferd med å bli "spist opp" av to på mange måter motsatte prosesser: For det første betydde moteindustriens anvendelse av stiltrekk fra pønk i tidas "friske" estetiske (og verdi-frie) idealer, ei slags uthuling i forhold til stilens revolusjonære potensiale. *Som vare* ble pønkstilen symbolsk omformet fra representere et brudd med en symbolsk orden, til å bli gjenoptatt i denne symbolske orden bakvegen, så og si, som en vare knyttet til forestillinger om utvikling, kunstnerisk kreativitet, personlige uttrykk gjennom individuell stil. På den andre side ble pønk som identifiserende stiltrekk på denne tida knyttet til ungdoms direkte politiske engagement, for eksempel interessekamp for "et sted å være", en kamp som i Norge manifesterte seg i en lang rekke husokkupasjoner, fra Oslo (okkupasjon i Skippergata i 1981) i sør, via Bergen, Trondheim (kamp for "Uffa"-huset), til Tromsø i nord (okkupasjon av Vesta-Hygea-huset i 1982, og opprettelse av Ungdommens hus i 1983/84). Også på et mere generelt nivå markerte denne seine "pønkebevegelsen" sitt politiske engagement gjennom demonstrasjoner mot rasisme, raseskille-regimet i Sør Afrika, offentlige myndigheters prioriteringer, og gjennom en lang rekke av mere eller mindre ulovlige aksjoner og markeringer. Mens opptakelsen i moteindustrien kan sies å ha betydd ei uthuling av pønk som opposisjonelt uttrykk, betydde denne politiske anvendelsen av stilen at den ble fylt opp med eller knyttet til et nytt, klargjort og eksplisitt ideologisk innhold.

De som hadde "vært" pønkere fra slutten av syttiåra, "rømte" nå i stor grad stilen. Samtidig med at pønkemusikere utviklet musikalske ferdigheter som fordret en søken etter nye musikalske inspirasjonskilder, var pønkstilen som grunnlag for identifikasjon blitt noe uspenningende. I ettertid kan to "tunge" tendenser synes å ha preget denne søken etter kilder til

musikalsk (og identifikatorisk) nyskaping. For det første var det en tendens til å knytte an til lokale musikalske tradisjoner. Som eksempler kan nevnes Irske *The Pogues* (av "poging", dans knyttet til pønk-stil, hvor en hopper rett opp og ned), og Norske *Ym-stammen*, som begge var grupper som ble startet av folk som tidligere hadde spilt i mere "reine" pønk-band. Pønkens lurvete kraftfullhet ble hos *Pogues* parret med Irsk folkemusikk, hvorpå resultatet ble et band som gjennom de to tilknytningene signaliserte både tradisjonell tilhørighet til Irsk historie og musikk, samtidig som koblingen til pønk gjennom *The Pogues* sin musikk aktualiserer bestemte dimensjoner i denne tradisjonen. I Norge var funnet av en følelse for Norsk folkemusikk for mange av de gamle pønkerne en liten sensasjon, og kunne til og med peke på en nærmest magisk dimensjon i kulturen. At prosesser av identifikasjon faktisk hadde pågått uavbrutt fra tidlig barndom til "voksen" var i utgangspunktet en fjern tanke for ungdomsopprørere som så seg forandret gjennom bruddet med "de streite".

Funnet av en følelse for *noe lokalt* sto i sterk kontrast til det krysskulturelle i pønk, hvor likheter mellom vestlig ungdom ble framhevet, heller enn forskjeller. En grå hverdag i en by, betong, asfalt, skole, jobb, vekkeklokker, dresser, slips; pønk dreide seg ofte om noe som kunne igjenkjennes i store deler av den moderne vestlige verden. Lokal eller etnisk tilhørighet ble på mange måter underkjent eller sett bort ifra. Utgangspunktet var britisk arbeiderungdom, og kilder til identifisering med deres uttrykk var altså mange. Dick Hebdige presenterer i *Subculture - The Meaning of Style* (Hebdige 1979) et perspektiv på pønk som understreker et betydelig innslag av vestindiske ghettoer i Britiske storbyer. Pønk har for Hebdige et preg av å være en innovasjon av en slags hvit etnisitet, kontrastert mot vestindisk reggae og forestillinger om vesten som et Babylon. Pønk understreke forfallet, undertrykkelsen og følelsen av hjemløshet, og kunne bli et verdig sympatiserende svar på Reggae-kulturen, nært knyttet opp til Rastafari-religionens forestillinger om Vesten. For Rastafari-religionens tilhengere var vesten et Babylon: et samfunn i forfall. Pønkerne sympatiserte med denne framstillinga og inkorporerte en kriseretorikk i stilen, der pønkerne selv ble ei dramatisering av forfallet. Skitt, usunnhet, perversjon, fattigdom, nihilisme, ble tegn på tilhørighet til Babylon; til forfallet. Pønk ble ei kaotisk dramatisering av opprør og håpløshet, bundet sammen av en slags "søppelestetikk"; hvis hatten ikke passer, bruk den!

Pønk forekom pønkerne å være et mere ærlig (om enn kynisk) uttrykk for hva det var å være moderne vestlige bymennesker enn de stilarter den ble kontrastert mot (hippier, mods, teddyboys, "mainstream" eller "moteriktig" stil). Pønkerne bar det som det forekom dem at

de andre skjulte på utstilling. Fremmedgjøring, håpløshet, degenerering og fattigdom ble gjort eksplisitt i pønkernes fillete stil, bleke, tomme fjes og nonsjalante nihilisme. Den håpløse sannhet kunne bare sees fra ungdommens perspektiv. Voksenverdenen var for preget av korrupsjonen, livsløgnen, det behagelige, borgerlige liv til å ville se sannheten.

Dette aspektet ved ungdommelig subkultur, at den krever legitimitet basert på at nye generasjoner vokser opp under andre betingelser enn de forrige, kan både knyttes til faktiske endrede teknologiske, miljømessige og sosiale betingelser, og til forestillinger om utvikling og framskritt. Vestens ungdom vokser opp i samfunn som preges av hurtige teknologiske og miljømessige endringer. Analyser av nye subkulturelle fenomener kan ikke gjøres troverdige uten at perspektiver på sammenhenger mellom livsmiljø og kulturelle uttrykk på en eller annen måte konseptualiseres. Spesielt for "den andre veien" ut av pønk, skal vi se at slike hensyn blir viktige.

Jeg har ovenfor argumentert for at lokale musikalske tradisjoner ble en viktig inspirasjonskilde for videreutvikling av musikalske uttrykk etter pønnen. "Den andre veien" ut av pønk var utvikling av musikken gjennom symbolsk og praktisk tilknytning til ny (les data-) teknologi, hvilket denne avhandling videre skal dreie seg om. Med "praktisk tilknytning" menes her rett og slett anvendelse av muligheter som teknologiske framskritt manifestert i musikalske tekniske hjelpemidler kan by på. Utviklingen av technomusikken overskred en slik praktisk nytteverdi gjennom å gjøre teknologien *synlig* i lydbildene, og gjorde dermed datateknologiens syntetiske klanger til en *symbolsk ressurs*. Fra en mange ganger anonym og praktisk tilværelse som substitutt for fioliner, blåseinstrumenter, nærmest for hva som helst slags akustisk instrument, ble synthesizeren gjennom utviklingen av technomusikken gitt en plass i lydbildet hvor den bare "var seg selv". Og ikke nok med det. Den blei i denne sammenhengen brukt til å lage lyd som ikke eksisterte i verdenen av akustiske instrumenter, lyd som gjerne var tilsiktet syntetisk, markert som eksplisitt motsetning til det akustiske, eller "naturlige", og dermed en anderledes "mat for tanken". Sammen med aggressiv industrirock og det som kalles "støyrock", blei den nye technomusikken til i et univers av maskiner og teknisk støy, som ei motsats til en dikotomi som tidligere hadde vært sentral for moderne populærmusikkens funksjon som "musikk for avslapping": Dikotomien maskinell støy (arbeid), og akustisk harmoni (fritid/avslapping). Industrirocken og technomusikken uttrykte tvertom at det lå en slags skjønnhet i maskinlydene. Eller lå det en protestholdning bak forsøket på å gjøre det maskinelle til et estetisk ideal?

Symbolsk fikk iallefall framveksten av maskin-estetikken flere følger. Et element var at motstanden mot løsrivelsen av musikken fra det som foregikk i samfunnets produktive sfære fikk "musikalsk" uttrykk. Dikotomien seriøs musikk kontra underholdningsmusikk, understreket allerede fra sekstitallets subkulturer som uttrykk for skillet mellom det genuine, subkulturelle, og det kommersielle, blir på en implisitt men likevel tydelig måte utfordret gjennom *kobling av maskin-estetikk og "fritids-rituale"*. Hva er det å være seriøs?

## Miljø og estetiske uttrykk

I Steven Felds framstilling av Kaluli-kultur og musikk blir *estetikk* et sentralt begrep, brukt både som metodisk ståsted (co-aesthetics), og for å antyde forholdet mellom *miljø* og musikalsk uttrykk (Feld 1990). Mens lyder og natur i Bosavi-områdets regnskog på Ny Guinea er utgangspunkter for metaforer uttrykt musikalsk, knytter Feld også sangtradisjonene til en mytisk dimensjon i Kaluli-kulturen. Forholdet mellom miljø og musikalsk uttrykk er ikke i noe én til én-forhold, men preges av å være utviklet i forhold til myter og følelser sentrale for Kaluli-kultur. Her blir jungelens lyder og bevegelser, spesielt lyder av fugler og *vannets bevegelser* (her er bare rennende vann), viktige. Lyder av fugler, sentral i denne jungelens naturlige lydbilde, knyttes i musikken an til en mytisk dimensjon i Kaluli kultur, hvor fugler "er" de døde "sjeler", og blir utgangspunkt for kodifisering av emosjon i sang. *Bevegelse* blir også sentralt på flere måter. Flyt og "bevegelse" blir kodifisert gjennom tonale analogier til rennende vann, også en viktig dimensjon i kaluli-myter og kosmologi. I sangene reiser en også på en mere konkret måte, ved at strukturen i sangen *er* en reise gjennom et for de sangen gjelder eller henvender seg til, gjenkjennelig landskap, "avmerket" gjennom referanser til landemerker, fossefall eller gamle boplasser. Denne reisen går mot et bestemt mål, en gammel boplass, hvilket også må sies å "være" sangens mening, da en *Gisalo* handler om at en avdød (som levde på denne gamle boplassen) gjennom en fugl (sangen) henvender seg til en i forsamlingen av lyttere, fortrinnsvis en nær slektning eller venn av denne avdøde. Kriteriet på en vellykket framføring er her de emosjonelle responser som sangen vekker hos forsamlingen, og spesielt hos *den* eller *de* den er spesielt tilegnet.

Feld former et bilde av en sangtradisjon hvor følsomhet for livsmiljø, myter og kosmologi alle er like viktige kilder til inspirasjon for komponistene av Kaluli-musikken. Det



individuelle og det kollektive knyttes derved sammen gjennom deres felles utgangspunkter for uttrykk. Konvensjoner for fortolking av myter og metaforer gir en plattform av felles symbolspråk som fortolking av sanger baseres på. Framstillinga kan synes å gi lite rom for *kreativitet*, om en vil se kultur som noe håndfast, at de konvensjonelle "points of reference" (Wagner 1988) utgjør en utvetydig meningsproduserende referanse. Symbolske referansepunkter kan imidlertid romme et betydelig potensiale for *tvetydighet*, selv om en snakker om "én kultur". Hos Roy Wagner knyttes slike potensialer for tvetydighet til at symbolske forestillinger om historien utvikles gjennom dialektiske prosesser.

Med et prosessuelt dialektisk perspektiv rettet mot det vi kan kalle produksjon av mening gjennom prosesser av symbolisering, tar Wagner for seg det han oppfatter som kjerne-metaforer for vestlig kultur og for en stammekultur på Ny Guinea. Som vi har sett ovenfor viser Wagner hvordan kultur kan framstilles som en "kropp" av ("a body of") tvetydige og tildels motstridende metaforer, hvor nye metaforer historisk kan påvises å ha blitt utviklet som motsvar til én historisk referanse, eller som en slags meglende (medierende) metafor i forhold til iboende motsetninger eller tvetydigheter mellom gitte konvensjonelle referansepunkter. Wagner viser dermed hvordan "kultur" som kilde til symbolisering og fortolking rommer en tvetydighet som er grunnlagt i selve de historiske symboliseringsprosessene som konstituerer den.

Estetikk, ikke som "tilfeldig kulturell konstruksjon" uten grunnlag i virkeligheten (som "overbygning" uten tilknytning til "basis"), men som innovative muligheter knyttet til følsomhet for miljø, som blir utgangspunkt for eksempelvis musikk i samvirke med en underliggende kosmologisk og mytisk dimensjon, er noe av det Steven Felds analyse av Kaluli kultur og musikk kan formidle på et mere generelt nivå.

Spørsmålet om hvordan kunstneriske uttrykk har sammenheng med fysisk miljø og kosmologiske eller mytiske dimensjoner i kultur kan også sees som sentralt for forståelser av musikalske innovasjoner i det (post)moderne Vesten. Da jeg valgte House-ritualet og technomusikk til objekt for studie, var det med noen slike spørsmål i minne: Hva slags sammenhenger hadde utvikling av stadig nye musikalske stilarter i vestlig populærmusikk med hurtig teknologisk og sosial forandring i samfunnet for øvrig? Én ting er at ny teknologi gir musikere nye praktiske muligheter. Noe helt annet er hvordan endrende estetiske idealer, en ny estetisk følsomhet, kunne ha sammenheng med endrende livsmiljøer, og at estetikk kunne være et begrep som sa noe om slike sammenhenger. Underliggende for Feld's analyse er

spørsmålet om tilpasning. Ikke som et årsak-virkningsforhold i én retning, men som en innovativ samstemmighet mellom miljø, uttrykk og idéverden i en estetisk eleganse.

I motsetning til Kaluli-kulturen, som har Bosavi-regnskogen som et noenlunde stabilt livsmiljø, preges moderne vestlig liv av at våre livsmiljøer på mange måter er i hurtig endring. Teknologiske nyvinninger setter standarder som igjen får betydning for kulturelt og sosialt liv, uten at slike nødvendigvis er tilsiktede. Som Miles Davis påpekte, går få endringer upåaktet hen i forhold til musikklivet:

"Music is always changing. It changes because of the times and the technology that's available, the material that things are made of, like plastic cars instead of steel. So when you hear an accident today it sounds different, not all the metal colliding like it was in the forties and the fifties. Musicians pick up sounds and incorporate it into their playing, so the music they make will be different" (Davis/Troupe 1989:383).

### En populærmusikalsk dialog

Inkorporering av det maskinelle i populærmusikken kan sees som å ha sentrale inspirasjonskilder i film-musikk, psykedelisk rock, og i 70-talls "rockeband" som Tyske *Kraftwerk*. *Maskinen* var i *Kraftwerks* musikk alltid tilstedeværende. Det kjølige og maskinelle, sammen med det menneskelige og følsomme, nærmest hjelpeløse i vokalen, ga gruppa et eget uttrykk, og *Kraftwerk* ble en viktig inspirasjonskilde for musikere som ikke forsøkte å skjule, men gjorde tekniske hjelpemidler, maskiner, sentrale i musikken. Den tilsiktet syntetiske lyden fra *Kraftwerks* enkle rytmemaskiner og analoge synthesizere ble en viktig inspirasjonskilde for etablering av en stil der teknologi fra å være et verktøy i musisering ble en ressurs for selve uttrykket, der musikken presenterte seg som en hybrid mellom det menneskelige/organiske og det maskinelle. Denne form for uttrykk i 70-talls-musikken kan i ettertid sees som å ha markert et veiskille når det gjelder utvikling av vestlig populærmusikk. I motsetning til rockens og punkens protestholdninger overfor betongørkener og "det maskinelle", markerte framveksten av den første technomusikken en, til tross for en tidvis ironisk distanse, mere positiv holdning til ny teknologi: Den inkorporerte "det maskinelle" i en ny slags "hybrid-estetikk". Som et motsvar til pønken antiromantikk, men som en fortsettelse på feiringa av det fremmedgjorte menneske, begynte techno/house-musikerne å dyrke maskin-lydenes tørre skjønnhet.

Mens lydbildet i punkrock var nært beslektet med enkel, ukomplisert rock, ofte tre støyende gitarakkorder spilt fort og hardt uten synkoper, var disse nye musikerne mere inspirert av psykedelia-band som *Pink Floyd* og *The Beatles*, i tillegg til at de lot seg inspirere av tidlig europeisk techno og av sort amerikansk *funk*, *soul*, og *disco*. Beatles og Pink Floyd sine berømte psykedeliske plater "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" (Beatles 1967) og "*Dark Side of the Moon*" (Pink Floyd 1972) har vært av enorm betydning for seinere samtidsmusikk. Ikke bare fordi de begge solgte i rekordmessige mengder, men fordi de på hver sin måte introduserte radikale endringer i samtidige lydbilder, gjennom virkemidler som betegnes som psykedeliske, lagd i forsøk på å illustrere en strøm av bevissthet som er mere drømmelik og fragmentarisk, symbolsk, enn ved normal bevissthetstilstand. Mens "*Sgt. Pepper*" i denne forstand kan karakteriseres som "klassisk psykedelia", må "*Dark Side of the Moon*" sies å representere en videreutvikling innenfor sjangeren, eller kanskje var den Pink Floyds avskjed med psykedelisk rock. På "*Dark Side of the Moon*" blir det fragmentariske i lydbildet helt overskygget av kosmiske bilder og klanger. Universet som symbol, kodifisert gjennom nye tekniske hjelpemidler som *ekko-maskiner*, *analog loop*, *maskin-lyd* (se "Kosmos og selv i psykedelisk rock" seinere i oppgaven for argumentasjon for denne forståelsen) er her brukt både kontrasterende og identifiserende, samt at det som kontekst, harmoniserer og skaper en ny ro i lydbildet. Techno-musikere som jeg har snakket med har fortalt meg at de bokstavelig talt har slitt ut eksemplarer av "*Dark Side of the Moon*", så mye har de spilt den.

Allikevel, som jeg allerede har understreket, må ikke techno/house-musikken sees som en direkte forlengelse eller fornyelse av psykedelisk rock. Først og fremst fordi de kontekster techno kan sees mot, eller *skapes utfra* må sies å være vesensforskjellige fra 60-tallets - hvilke psykedelisk rock ble utviklet i forhold til. Vektleggingen av differensierende symbolisering som utgangspunkt for innovasjon i ungdomskulturell sammenheng betyr at techno/house-musikk og house-ritualet må sees knyttet til de forhold som idéene ble utviklet i en "dialog" med, og da tenker jeg spesielt på pønk som dominerende subkulturelle kontekst.

Det er i en slik sammenheng at tilknytningen til psykedelia-rocken og "hippie-symboler" må vurderes: Som et konvensjonelt "point of reference" (Wagner 1988) som blir trukket inn som ei *mediering* av forholdet house/pønk. Dette betyr ikke at innovasjonen sees som noe mekanisk eller utilsiktet, eller at tilknytninga til idéer fra hippie-tida bare sees som et *middel* "til noe annet". Oppdagelsen av nye dimensjoner i samtidsmusikken som *innovativ* kombinasjon av nye teknologiske virkemidler og *selektiv tilknytning* til elementer i seinere populær-

musikalsk historie innebar, sees her derimot som å ha en *karakter av*, eller *forutsetning i*, noe av den "*naiviteten*" som preget hippie-kulturen.

Dialektikk slik Roy Wagner anvender begrepet, som en spennings- eller dialog-lignende alternering mellom to konsepter eller synspunkter som samtidig er motsetninger og støttende for hverandre, kan kaste lys over utviklinga av nye subkulturelle retninger som forneker sentrale trekk ved det foregående, og samtidig viderefører idéer fra denne dominerende subkulturelle kontekst som var dens utspring. I et slikt perspektiv må pønk sees som en dialektisk motpol til hippie-ideologi, samtidig som houseparty-kulturen sin tilknytning til hippie-ideologi og psykedelisk rock må sees som en ressurs for ei mediering av det tvetydige forholdet mellom houseparty-kultur og pønk. Hippie-ideologien blir, som subkulturelle tradisjoner har blitt det for tidligere innovasjoner; en *symbolsk kapital* (Bourdieu 1977:183) for innovasjonen av en spesifikk houseparty-kultur, distinkt forskjellig fra sin subkulturelle forgjenger pønk.

Et annet moment av avgjørende betydning for å se house som vesensforskjellig fra psykedelisk rock er at techno-musikk i de aller fleste tilfeller er laget med det for øye at den skal være *dansemusikk*. Musikken har ofte ikke tekster, eller bare minimale bruddstykker av tekster, noe som må sees i sammenheng med musikkens tenkte funksjon som dansemusikk, og med trekk ved populærmusikalsk og mere generell kulturell kontekst i tiden omkring innovasjonen. Mens en på discotek kan observere at mange dansere vil synge med til refrenger de kjenner samtidig som de danser, synes det i forbindelsen mellom techno og dans å ligge en formening om at tekster er forstyrrende eller banaliserende i forhold til dansen. Om en danser til musikk med fastlagte, eksplisitte budskap, kan dansen sees som en måte å uttrykke dette budskapet på. Jo mere detaljert, eksplisitt eller fastlagt budskapet uttrykkes i tekster, jo mere vil kroppen bli et *middel* til å uttrykke budskapet. Selv om techno/house-musikkens ordløshet ikke utelukkende kan knyttes til slike forhold, oppfattes ordløshet av mange entusiaster som en forutsetning for *frigjøringen* houseparties sees som åpning for. Dans til slik musikk kan i sterkere grad enn å sees som uttrykk for musikkens "mening", sees som *den aktivitet hvor "mening" skapes*.

Når rocken utover 80-tallet i større grad begynte å prege discotekenes dansegulv med sine ofte klare, politiske budskap, ble slike forhold påtrengende åpenlyse. De "hippe", eller "rett-tenkende" unge rockere har ofte ikke kunnet danse fordi budskapet i tekstene ikke har vært bra nok. Når det endelig kommer en låt med bra nok tekster, blir dansen nærmest ei

visualisering av sangens ideologiske innhold, hvor kroppen altså blir et middel til dette. House får her stå for ei frigjøring av kroppen fra å være et redskap for visualisering av intellektuelle konstruksjoner. Selv om vi seinere skal se at vektlegging av *et figurativt aspekt* ved musikk blir viktig for denne framstillinga, sees altså fraværet av tekst som ei av forutsetningene for et brudd med mål/middel-tenking i forbindelse med dans og visualisering. Men mens 70 tallets disco i sin kommersielle (og utbredte) form promoterte nokså disiplinerte former for dans, der en som i mere tradisjonelle former for vestlig par-dans hadde bestemte dansetrinn og kroppsbevegelser som kunne øves på (kunne innstudies fra filmer som "*Saturday Night Fever*", John Travoltas gjennombruddsfilm som ble sentral for utvikling av "disco-kulturen"), er slike disiplinerende standarder for bevegelser fraværende i dans til house eller techno. Selv om slik dans absolutt kan sies å "være en egen stilart", preges utfoldelsen mere av aggressivitet, utfordring og individualitet, enn av den dressering av kroppen som disco-dansens innøvde dansetrinn kunne uttrykke.

Fysisk og teknisk krevende bevegelser i høyt tempo og vektlegging av individuell stil er noe av det som først og fremst preger dans på houseparties. Erotiske elementer i dansen, som samleielignende bevegelser i hofter og midje (hoftepartiet beveges fremover og bakover, hvor muligheten for bevegelse er større enn ved sideveis "vrikking"), inngår i dansen, men i mindre grad som spekulativt eller ekshibisjonistisk element. I motsetning til hva som er tilfelle ved *stripperes* utfordring av et publikum, danser house-dansere tilsynelatende *for seg selv*. Danseren vil ofte se ned eller ha øynene lukket, og de aggressive eller utfordrende bevegelser får mere et preg av *en utforsking av kroppens muligheter for bevegelse* enn av direkte erotiske spill for et publikum.

Et utbredt stiltrekk i dans til techno-musikk er at de som behersker dansen godt vil sende hoftepartiet fremover for hvert slag på basstromma (som i regelen markerer musikkens "puls"). Pulsen på basstrommeslagene er som regel noe i nærheten av 130 slag per minutt. Dette ansees for å være et bra tempo å danse til, og musikere som er opptatte av at musikken de lager skal være dansbar, har et bevisst forhold til slike tallfestinger; fordi de også lager musikk "for kroppen". Dans som beskrevet ovenfor (hoftebevegelser forover og bakover forhvert basstrommeslag, eller "pulsslag"), er utvilsomt fysisk og teknisk krevende, og dansere må ha trening for at bevegelsene skal kunne framstå som noenlunde ubesværede. At bevegelsene skal framstå som ubesværede er viktig. Dette fordi dans ansees å være et individuelt uttrykk som kommer "innenfra", hvor alt som kan gi inntrykk av standardiserte

dansetrinn, av at dansen styres av danserens ønske om å "danse riktig", skyes som pesten fordi det signaliserer en kroppslig ufrihet som dans til techno eller house-musikk kontrasteres mot, eller ansees som en slags "kur" for. Det er friheten til å uttrykke seg gjennom kroppen som understrekes i houseparty-sammenhenger. En må gjerne vifte med armene og gjøre seg synlig, vise seg fram, men gjøre det "for sin egen del".

Utbredte stiltrekk som beskrevet ovenfor må derfor ikke sees som noen slags regel for hvordan slik dans skal utføres, men heller som avarter av dans til techno som ofte preger dansen til dyktige dansere, som er utfordrende både fysisk og teknisk for danserne selv, og i forhold til kulturelt konstituerte formeninger i dominerende kultur om hva slags bevegelser som skal ansees som "usømmelige", og som dermed inngår i kulturens og individenes kontroll av kroppene. Som i *disco* må man anta at det innenfor house-dans oppstår *mote*, *trend*, eller et visst konformitetspress, men i motsetning til i *disco*, er *ikke* dette en del av en eksplisitt *ideologi*.

Også i opptredener eller videoer laget av house-inspirerte musikere vil dansere oftest danse forskjellig i forhold til hverandre. I motsetning til hva som har vært vanlig i rockens sceneshow, hvor symmetri og publikums opplevelse av danserne har vært viktige incentiver for innstudering og koordinering av dansernes bevegelser på scena, vil dansere i en house-kontekst, selv om de plasseres på hver sin side av en vokalist, oftest ikke utnytte det symmetrisk-estetiske fortrinn slik koordinering vil representere, men fortsatt kjøre sine individuelle dansestiler. House-dansere virker mere som "innpiskere" i forhold til et dansende publikum, og mindre som symmetrisk bevegende pynt i et sceneshow. De er "innpiskere" overfor publikum fordi de eksemplifiserer eller er modeller i forhold til en sentral dimensjon i houseparty-kulturen: Frigjøring av kroppen. Den ordløse musikken, det minimale ideologiske budskapet om kjærlighet og frihet, de anonymiserende lys-show, og den ritualiserende fristillingen av party i forhold til hverdagsliv er alle momenter som kan sees som tilrettelegging for ei slik frigjøring av kroppen. Minimaliseringen av ideologiske budskap, fraværet av tekst, og fristillingen fra dagliglivets kontekst gjennom ritualet er alle virkemidler som drar i denne retninga fordi de alle er elementer som kan minimalisere intellektets kontrollfunksjon i forhold til kroppen. Som nevnt ovenfor, sitter en som observatør ofte igjen med et inntrykk av at dansere på *rave* (*stort* houseparty) eller houseparty ikke først og fremst danser for å vise seg fram, men at dansen er eller skal være en slags sanselig indre reise; en utforsking av potensialer for bevegelse i sammenheng med techno- og house-musikk.

Som jeg seinere skal komme tilbake til, har egenskaper ved symbolisering i techno- og house-musikk vært sentrale for det perspektivet på Houseparty-kulturen som skal legges frem i denne avhandlinga. Ei av hovedhypotesene i denne sammenheng har vært at syntetisk musikk i utgangspunktet har vært en dekonstruksjon av lyd som for technomusikere har betydd ei frigjøring i forhold til musikalske *tradisjoner*, samtidig som "det dekonstruerte" utgangspunkt i syntetisk skapt lyd har fått sin form som potent dansemusikk gjennom ei utnyttning noe som oppfattes som et umediert spenningsforhold i moderne vestlig kultur mellom *maskin og menneske*, mellom det *syntetiske* og det *organiske*.

Jeg vil gjennom undersøkelsen av forhold omkring komposisjon av, ritualisering omkring, og dans til techno- og house-musikk forsøke å vise hvordan endel vestlige kulturelle "løsninger" på forhold mellom *kropp og sjel, maskin og menneske, solidaritet og individualisme*, kan sees utfordret gjennom Houseparty-ritualet, og dermed gir kraft og mening til uttrykksformene som er relaterte til house/techno-musikken.





## 4. MOTSTAND

House-parties som ungdomskulturelt fenomen har for mange kommentatorer markert ei tilbaketrekking fra ungdoms side, bort fra den politiske arena. Mens pønkerne okkuperte hus, demonstrerte og sloss med politiet, trekker house-ungdommen innendørs, tilbake til festen, til frihetsfølelsen i uhemmet dans, hvor en tilsynelatende ønsker å ta med minst mulig av den problemfylte virkelighet ute i verden. Mange vil si at house er flukt. Med sine science fiction-aktige og kraftfulle visuelle og musikalske virkemidler fremstår house-partiet som en flukt inn i et fremtidig høyteknologisk utopia. Kan houseparties og techno/housemusikken samtidig sees som en form for *motstand*?

Anthony Giddens kommenterer i *Central Problems in Social Theory* (Giddens 1979) nettopp problemet med hva slags atferd eller fenomener som kan sees som motstand:

"To mistake the pragmatic/ironic/humorous, distanced participation in the routines of alienated labour for normative consensus, was one of the great errors of the orthodox academic sociology of the 1950s and the 1960s" (Giddens 1979: 148).

For Giddens blir dermed ikke begrepet reservert for det direkte opposisjonelle, den eksplisitt uttalte motstand. Også den distanserte deltakelse, konstituert gjennom pragmatikk, ironi, humor, må sees uavhengig av de resultater den eventuelt kan være med på å generere, og betraktes som uttrykk for *motstand*. Jeg vil i denne delen av oppgaven argumentere for at *houseparties*, i lys av symbolske tilknytninger uttrykt i techno/house-musikk, og i lys av egenskaper ved organisering og gjennomføring av slike typer av arrangementer, representerer en form for *motstand* i forhold til noen dimensjoner ved liv i det moderne vesten. Den engelske musiker og house-pionér Genesis P. Orridge kommenterer sin rolle i forhold til *samfunnsutvikling generelt* som "*deconstruction*" ("*Trance Atlantic*" 1994), og får her innledningsvis antyde på *hva slags nivåer* i forhold til det eksplisitt politiske, demonstrasjonene, opprøret, som houseparty-fenomenene kan sees å "henvende seg til sin samtid" på.

Det dominerende symbol i musikken som knyttes til houseparties (det spilles også, som eksemplifisert ovenfor, mere kommersiell dansemusikk på houseparties, ofte referert til som *Dance*); er en avansert maskin, en computer. Men samtidig er det også et fellestrekk at rytmikken i musikken er enkel, repetitiv og direkte. House- og techno-musikk er via rock-

tradisjonen (her inkluderer jeg soul, funk og gospel) inspirert av afro-amerikansk musikk, og er også i sin opprinnelige form skapt av afro-amerikanere fra henholdsvis Detroit (techno) og Chicago (house), selv om spesielt techno-innovatører også har vært inspirert av tidlig europeisk "techno", og da spesielt Tyske *Kraftwerk*. Europeisk, og særlig tysk techno kan være ekstremt syntetisk i lydbildet, men også her er den syngende, dype, "afrikanske" trommebeaten et viktig og ofte hørt virkemiddel, og et fellestrekk mellom stilartene *house*, *techno* og 80-åras store kommersielle suksess, også knyttet til afro-amerikanske miljøer; *hip-hop*. Den amerikanske musiker og filmskaper David Byrne, mest kjent som frontfigur i bandet *Talking Heads*, kommenterer afrikansk beat i amerikansk populærmusikk som "part of our culture now". Byrne ser "det afrikanske" i egen musikk som del av sin egen bakgrunn og konstaterer:

"The Africans that have been forcefully brought here have in a way colonized us with their music, with their sensibility and rhythm. They've colonized their oppressors" (Byrne 1995).

Det syntetiske, maskin-aktige i lydbildet, fjernt fra det mere gjenkjennelig menneskelige i vokal eller annen frasering, skaper inntrykk av et vidt univers i techno- og house-musikk. I spenningsfeltet mellom "det maskinelle" og "det menneskelige" lever house, techno og houseparties som en monstrøs og høyteknologisk nyskapt lillebror til rock. Jeg vil her argumentere at det er i populærmusikalsk historie, og da spesielt i deler av rockens historie, at vi vil finne noen av nøklene til en fortolkning av den symbolske anvendelsen av *avstand* i forholdet mellom det maskinelle og det genuint menneskelige, og utnytting av spenningsfeltet konstituert ved sammenstillinga av dette motsetningsparet.

Idéen til en slik forståelse av house og techno som å dra veksler på spesielle tendenser til symbolisering og ideologisering i rock, har i arbeidet med denne oppgaven hatt to forskjellige kilder eller utgangspunkt. For det første at houseparty-kulturen, som hippie-kulturen i sin tid, preges av referanser til psykedelia, som i *acid-house*, eller psykedelisk rock. Denne tendensen understøttes av andre stiltrekk i houseparty-kultur, hvor tilknytning til hippie-tida blir synlig både i kles-stil, i begrepsfesting ("*tribal*", "*vibes*", "*space out*", "*chill out*"), hvor en finner en rekke fellestrekk. Mest slående av slike fellesnevnerer mellom houseparty-kultur og hippie-kultur, er likevel bruken av begrepet *love*, understrekinga av en universalistisk *kjærlighetsfilosofi*. Slike fellestrekk kan også sees relatert til bruk av psykedeliske rusmidler i house og hippie-kultur. Begrepet *acid* var hos hippier opprinnelig slang for stoffet LSD

(lysergic acid diethylamide), og fellesnevnerne mellom LSD-rusen og rusen fra *ecstasy* (MDMA), som kjemisk sett kan beskrives som en mellomting mellom *amfetamin* og *mescaline* (naturlig "psykedelisk" stoff hvis rus ansees å ha slektskap med LSD-rus), blir for mange en tilfredstillende "forklaring" på fellesnevneren *acid*, i *acid house* og *acid rock*. Gitt andre fellestrekk, som beskrevet ovenfor, har jeg imidlertid vært skeptisk til at fellestrekk mellom de to retningene skulle basere seg entydig på fellesnevnerne i forbindelse med rusbruk. Som understreket ovenfor, må slike symbolske tilknytninger ikke sees som noe entydig, men som element i en "dialog" med konvensjonelle kontekster.

Den andre kilde til en forståelse av sammenhenger med hensyn til tendenser for symbolisering house/techno og psykedelisk rock imellom, må relateres til min opplevelse av hvordan "vitenskapelighet" benyttes som et slags *signal*, og et utbredt sådant, i titler på låter, "band"-navn, navn på parties, etc., i presentasjonen av house/techno-musikk, og hvordan slike benevnelser sto i forhold til hva som jeg opplevde "faktisk" ble uttrykt i låtene.

Under et besøk hjemme hos Per, DJ og techno-musiker som jeg har presentert ovenfor, viste han meg Benoit Mandelbrots bok om *fraktaler*, under en av våre diskusjoner om *prosesser*, om hva Per følte *som var viktig* ved å være DJ og musiker. Som jeg seinere skal komme tilbake til, opplevde jeg tilknytning til tekniske og vitenskapelige begreper i techno-/house-musikk som noe av et mysterium, gitt det anti-intellektuelle preget som fokuseringa på *kropp*, *dans*, og *rytme* gir den hovedsakelig ordløse techno/house-musikken. At Per også leste Mandelbrot, tematiserte i mine øyne dette misforhold, og jeg introduserte Per for Gregory Batesons presentasjon av begrepene *entropy* og *sakrament*, fordi jeg følte av det ikke var helt klart om vi snakket om *organiske* eller *pleromatiske* (Bateson 1979) prosesser. Jeg skal ikke påstå at jeg på dette (eller noe seinere) tidspunkt hadde forstått rekkevidden av Bateson's insistering på at en forståelse av nettopp disse begrepene var grunnleggende, men jeg var fasinert av Batesons arbeider, og snakket gjerne om dem i tide og utide. Per, med sin ekte interesse for *prosess*, likte imidlertid diskusjonen, og beit seg mere merke i den enn jeg trodde. Året etter at feltarbeidet var avslutta, kom Per til min store overraskelse ut med låta "*Entropy*" på samle-cd'en *Tos-cd* (Beatservice Records 1994), en samle-utgivelse av techno/house-musikk med musikere fra Tromsø. Under lytting til denne etter min mening svært vellykkede låten, ble det etterhvert klart for meg at begrepet *Entropy* i "språket" i denne låten refererte til varmt/kaldt som *emosjonelle dimensjoner*.

Jeg var sikker på at Per visste at begrepet var hentet fra fysikken, og at det i opprinnelig sammenheng refererte til temperaturutjevnings-prosesser, ikke følelser. Det ble klart for meg at Per brukte et metaforisk "språk" når han snakket om prosess, og når han lagde musikk, hvor det naturvitenskapelige og "teknologiske" nærmest konsekvent ble brukt til å "reflektere" *organisk prosess*. Det var denne tendensen i symbolisering i techno/house-musikk som jeg begynte å se som en nær analogi til hvordan symbolspråket i psykedelia-rocken ble utviklet.

## Kosmos og selv i psykedelisk rock

For Hippieene var LSD-rusen nært forbundet med forestillinger om *rommet*, om en slags grunnleggende harmoni i kosmos, hvis lovmessigheter en var nærmere i rusen. "Føle seg i ett med naturen", bli "høy", "space out", signaliserte både den estetiske "nærhet" til naturen, og følelser av å være distansert, som en kunne oppleve i den spesielle rusen eller tilstanden som LSD-bruk kunne gi. Bruk av LSD ble snakket om som en "trip", en indre reise hvor visjonene og hallusinasjonene kunne bli så sterke at den som "*trippet*" kunne oppleve som om han forlot sin kropp eller sitt ego underveis. Samtidig var fornemmelser av "nærhet", av at dette var "naturlig", sentrale.

"It seemed - not exactly *easy* to do, but it seemed like the only really *natural* thing that I'd ever done in my life. It was like someone who was a good swimmer, but had lived where there was never any water, and the first time you threw him in the water he could swim" (Gaskin 1980: 1).

"Psykedelia", som i *psykedelisk rock*, refererte i stor grad til kodifiseringer av opplevelser "med" en bevissthet påvirket av stoffet. "Excuse me / while I kiss the sky" sang Jimmy Hendrix i låta "*Purple Haze*", og fikk i de berømte syv ordene både uttrykt sin ironiske distanse til konvensjoner gjennom den høflige "excuse me", samtidig som han markerte avstanden til eget liv og tilstand gjennom metaforen for ekstase: "Kiss the sky". Eller var det egentlig slik ment?

Her støter vi med én gang på et metodisk problem i forbindelse med bruk av kunstneriske produkter som empiri. Når metaforer, som i poesi eller som her, i sangtekster, er selve grunnlaget for fortolkning, blir det problematisk å framstille *mening* som noe entydig. *Konteksten*, den litterære og musikalske sammenhengen metaforen hentes inn i, sammenstillin-

gen av bilder som den inngår i, blir sammen med kunnskap om kunstnerens plassering i en videre kontekst, de eneste egentlige grunnlag for fortolkingers legitimitet. Det er selvfølgelig en umulig oppgave å entydig "bestemme" en kunstners plassering i en samtidig kontekst. Samtidig blir de kunstneriske uttrykk gjennom aktiveringen av billedlige framstillinger som i metaforisk språk svært ofte *tvetydige*.

"Fortolkninger" må dermed heller vurderes som *eksempler* på hvordan noe kan forstås, enn som representasjoner av "objektive" dimensjoner. "Excuse me / while I kiss the sky" kan alternativt forstås som at Hendrix henvender seg til Gud og ber om unskyldning for sitt besøk i himmelen. Vi kan bare bestemme oss for å vektlegge den første fortolking på bakgrunn av vurderinger av den type av kulturell *dialog* som Hendrix med sin musikk har blitt forstått å inngå i. Vi kan selvfølgelig ta feil i forhold til hvordan Hendrix har tenkt, men gjør vi det, så gjør vi det i dette tilfelle sammen med mange andre (Frank Zappa presenterer én figur som tror låta handler om homofili: "Excuse me while I kiss this guy"). Argumentasjonen i det følgende er ment å belyse nettopp *tendenser* i bruk og forståelse av typer av metaforiske uttrykk, og også de videre fortolkninger av sitater fra tekstmateriale må sees som slike eksempler på hvordan noe kan forstås. Samtidig ligger det i bruken av poesi eller tekster som en slags empiri (som skapes, slik Hastrup påpeker, i *prosessen* der data forsøkes fortolket), et håp om at en skal kunne sansynliggjøre tendenser for hvordan innspill i kulturelle dialoger som den konstituert omkring utvikling av psykedelisk rock har blitt forstått.

Den psykedeliske rocken, også kalt progressiv, tok mot slutten av 60-tallet villig i bruk ny teknologi, klipp av analog lyd, eller syntetisk skapt lyd, i kodifiseringer av en endret bevissthetstilstand gjennom musikken. Jeg skal her argumentere for at *kosmos*, som utgangspunkt for symbolisering i psykedelisk rock, gjennom en dialektisk prosess (forstått som hos Wagner, som en dialog-aktig prosess), etableres som et sentralt konvensjonelt referansepunkt for seinere populærmusikk. Videre at en musikalsk *praksis* for symbolisering knyttet til ressurser for billedskapning også må knyttes til teknologiske nyvinninger.

Den syntetiske lyden ble i tiden etter at psykedeliske rusmidler kom i vanlig bruk og de første mennesker landet på månen flettet sammen med forestillinger om universet i tekster hos tidlige psykedelia-band som *Pink Floyd*, som brukte syntetisk lyd som en sentral ressurs i lydbildet. Universet som utgangspunkt for metaforisering ble viktig ikke bare i utgivelser som *Pink Floyds "Dark Side of the Moon"*, men hos band som *King Crimson*, *Soft Machine*, *Hawkwind*, *David Bowie*, *The Grateful Dead*, *Mothers of Invention*, for å nevne noen. Som I Geertz

sin framstilling av religiøse systemers betydning for sosialt og kulturelt liv, blir *kosmos* i psykedelia-rocken både "model of" og "model for" refleksjoner over *selv* og *verden* (Geertz 1973: 93). Kosmos som metafor både sier noe om den refleksive bevegelsen, og gjør noe med avbildinger av et "indre kosmos". Det er en avgrunn mellom St. Augustins beskrivelser av natur som Guds skjønne vesen, mellom kristne jord-like forestillinger om *himmelen*, og de rasjonaliserte bilder av et enormt og iskaldt kosmos som psykedelia-rocken strides med. Det refleksive aspektet må også sees i sammenheng med hvordan selve *kosmos* sees i denne musikken. Selv om kosmos, som vi seinere skal se, gjøres til et mere "vennligsinnet" sted gjennom å postulere *harmoni* mellom kosmos og det (skjønne) jordiske, sees kontrastene mellom det *kosmiske* og det *jordiske* i psykedelia ofte i sammenheng med dikotomier som mørke/lys, kulde/varme, død/liv. På Pink Floyds "*Dark Side of the Moon*" er alt under solen "in tune", men solen er "eclipsed by the moon". "*Dark Side of the Moon*" er bildet på galskapens ukjente verdener, der solen ikke når eller varmer.

Den amerikanske månelandingen sprenget for alltid en grense for hva mennesker kan få til. Tellus ble fotografert utenfra, og framsto *på samme måte som andre planeter* i solsystemet som tidligere hadde blitt fotografert fra jorda:

*For here  
Am I sitting in a tin can  
Far above the world,  
Planet Earth is blue  
And there's nothing I can do.*

"Major Tom" i David Bowie's "*Space Oddity*" (1972) uttrykker noe av fascinasjonen over dette bildet. *Betydningen* av disse begivenheter for kosmologiske dimensjoner, for utvikling av *ei global bevissthet*, kan vanskelig vurderes edruelig. Dette siste blei heller ikke forsøkt i psykedelia-rocken. Her blei inntrykkene fusjonert med ideologiske og innovatoriske elementer knyttet til LSD-kultur og inngikk i en musikalsk dialog hvor et spesielt fundament for fortolkning og skapelse av metaforiske uttrykk blei lagt. Epoken fram mot slutten av 60-tallet var preget av vestlig optimisme og undring i forhold til utforskingen av det ytre rom, og etterdønningene etter at mennesker hadde landet på månen fikk innvirkning på den psykedeliske rocken. Band som *Pink Floyd*, *Cream*, og *The Jimmy Hendrix Experience* blei alle dannet i 1965-66, og ble frontfigurer i denne utviklinga, knyttet til utforsking av *selvet* gjennom psykedeliske opplevelser og "indre reiser". Sheila Whiteley skriver om Jimmy Hendrix sin låt "*Love and Confusion*":

"It is here that the psychedelic fuses with space-rock: The electronically distorted notes encode the unpredictability of the hallucinogenic search, the lack of certainty of a good/bad trip, with the unknown element in space travel." (Whiteley: 1992).

"Den indre reise" (Grof 1977) blir her sett som ekvivalent til reisen i det ytre rom, da begge reiser foregår i et "landskap" hvor mye er ukjent. Med LSD anså brukere å kunne nå lag bevisstheten (og *underbevisstheten*) som tidligere ikke hadde vært utforsket i våken tilstand, og denne reisen kunne, som en romferd, ende galt: En kunne få en "bad trip" som kunne resultere i galskap eller ulykker. I verste fall en tidlig død.

Både bruk av LSD og tilknytningen til "det kosmiske", kan imidlertid før dette knyttes til amerikansk 50-talls subkultur kjent som "Beatnicks". I beat-miljøene hadde en siden tidlig på 50-tallet eksperimentert med alternative rusmidler som cannabis, mescaline og LSD, og en hadde latt seg inspirere av mellom annet *buddhisme* i prosessen hvor en vendte seg bort fra amerikansk mainstream-kultur. Buddhistisk tenking ble oppfattet som å knytte kosmos og bevissthet sammen gjennom forestillinger om at "indre renhet" og harmoni er tilstander som kan knytte individet sammen med universet, med en *kosmisk harmoni*. Samtidig kan det også synes som om LSD-rusopplevelsen i seg selv kunne inspirere til slik tenking. Som nevnt ovenfor uttrykte eksempelvis Aldous Huxley tanker om kjærlighet og kosmos i forbindelse med opplevelser i LSD-rus (Huxley 1977:110). Koblingen mellom LSD og idéer om kosmos ble uansett viktig for det symbolspråket som utviklet seg i psykedelisk rock fram mot begynnelsen av 70-tallet.

*Pink Floyds "Dark Side of the Moon"* fra 1973 var nyskapende på mange områder. Den tidlige naiviteten omkring frelse gjennom "trip" var tonet ned, men også universet som meningsbærer hadde endret seg mot noe mere konkret og alvorlig. Den avanserte tekniske produksjonen levendegjorde bildene av universet og grensene mellom tegn og betegnet (bevissthet) ble uklare. Lydbildet fortonte seg til tider like fremmedartet som bildene fra det ytre rom. Men samtidig som avbildingen av kosmos hos Pink Floyd ble mere håndgripelig og sanselig, ble "meningen" til symbolene mere tvetydig. Allerede i tittelen antydes farene ved bruk av psykedeliske rusmidler gjennom tilknytning til et gammelt symbol for galskap: Månen. Samtidig sier metaforen noe om *utforskingen av det ukjente*. Baksiden av månen hadde aldri vært sett av mennesker før et Russisk ubemannet romskip på begynnelsen av 60-tallet fotograferte den. Månen roterer ikke rundt seg selv, som jorda, men i takt med at den går rundt jorda, i det som kalles bundet rotasjon. "*Dark Side of the Moon*" blir dermed en

nokså avansert metafor, knyttet til vitenskapelig innsikt om konteksten som symbolet er hentet fra, og basert på analogier mellom *romferder og indre reiser*.

I låta "*Eclipse*" ser vi månen som symbol i en noe annen sammenheng: "And everything under the sun is in tune / But the sun is eclipsed by the moon" (Waters 1973). Her er det harmoni og disharmoni som er temaet. Det harmoniske sees som *naturlig*, knyttes til forestillinger om en *naturlig orden* mens det disharmoniske knyttes til et mere uvanlig fenomen; en solformørkelse. Sinnets og rommets naturtilstand er harmonisk ("in tune"), mens galskapen, det disharmoniske skyldes forstyrrelser ("*But the sun...*"). Dette temaet, harmoni vs. disharmoni, er gjennom det musikalske på "*Dark Side...*" understreket som et viktig tema. *Pink Floyd* gjør ting med lydbildet på denne plata som inntil denne utgivelsen hadde vært relativ ukjent i rock. De bruker *lyder av maskiner* som ressurs i lydbildene. Først og fremst som motsetning til det mere harmoniske, det menneskelige, som uttrykkes gjennom poesi og harmoni. Sekvenser av maskinelle lyder *mellom* låtene, som i introduksjonen til "*Time*", hvor en slags helikopterlyd øker i intensitet mot et *crescendo*, for så å bli avløst av det harmoniske og melodiske, bygger gjennom den maskinelle støyen opp *spenninger*, som i sin tur forløses av melodiene. Denne utnyttningen av forhold mellom *støy og forløsning* kan sees som en forløper, både teknisk og tematisk, til virkemidler som har blitt sentrale i 90-tallets house- og technomusikk.

Men det er flere elementer på denne plata som har blitt viktige for seinere populærmusikk. *Pink Floyd* bruker ikke det maskinelle eller tekniske utelukkende til kontrastering. I "*Money*" skjer det ei *hybridisering*, der *maskinen*, et kassa-apparat eller lignende, integreres i låten som rytmisk og "musikalsk" virkemiddel. Selve låten begynner med det maskinelle, hvilket den berømte bassgitar-sekvensen legges oppå, slik at *maskinen* samtidig framstår eksplisitt, og integreres i lydbildet.

Endringen av universets symbolske signifikans som blir synlig gjennom seine psykedeliske utgivelser som "*Dark Side of the Moon*", eller *David Bowies "Space Oddity"*, kan sees som en prosess hvor metaforen i ny kontekst får preg av å bli metonymisert. I en analyse av Trond Thuen blir sameteltet som ble plassert utenfor Stortinget under kampen mot utbygginga av Alta/Kautokeino-vassdraget, fra å være et symbol på "det samiske", hentet inn i en ny politisk kontekst og plassert på plenen utenfor Stortinget under en sultestreik (Thuen 1982). Et aspekt ved plasseringen er at det blir et metonym for helheten hvor det kommer fra: Det står både for reindrift, samisk kultur og samfunn, og ikke-voldelig politisk kamp, og er ikke



lengre bare et symbol for det samiske. *Selve bevegelsen*, hvor teltet blir hentet ut av sin opprinnelige kontekst som flyttbar bolig i forbindelse med samisk reindrift, er metaforisk. Sidestillingen eller likestillingen med symbolet for norsk politisk system og maktstruktur, Stortinget, er også et aspekt ved metaforiseringen, en egenskap ved metaforen som aktualiserer politiske dimensjoner eller tema i denne kampen. Resultatet blir imidlertid at teltet blir stående i en *metonymisk* relasjon til det det betegner, som symbol på "en hel sekvens" av en samisk verden og kamp for samiske rettigheter. Metaforisk utnyttelse av "universet" i poesi fikk gjennom tekster i *psykedelisk rock* en spontan oppblomstring mot slutten av 60-tallet. Bevisstheten omkring det ytre rom som forskning, ny kunnskap, og all oppmerksomheten som rakettopskytninger og månelandingen promoterte, kan sees som forhold som aktualiserte, og samtidig (metonymisk) "smittet over på" den typen symbolske utnyttelse av *kosmos* som psykedelia-rocken hadde representert. Fra å være et symbol på alternativ bevissthet, ble kosmos metonymisert, og kunne vekke assosiasjoner om en helhet av alternativ bevissthet (psykedelisk rock, LSD-bruk, hippiebevegelse, radikal politisk mobilisering etc.), modernitet og framskritt (månelanding, utforsking av det ytre rom), og bilder av Tellus som "*én planet*", altså om *tilhørighet*.

Samtidig som *Pink Floyd* presenterte et nytt musikalsk perspektiv på sin samtid som distanserte dem fra den direkte politiske progressive rocken, må de på tidspunktet for utgivelsen av "*Dark Side...*" fortsatt sies å representere *motstand* gjennom sin tilknytning til seksti-åras motkultur. Men mens store deler av sekstitallets progressive og psykedeliske rock dreide seg om å kontrastere seg mot "gjennomsnittsmenneskets" kjedelige liv (se f.eks *Kinks*-låta "*Well Respected Man*"), dreide de mere voksne tekstene på "*Dark Side...*" seg om forhold som var mere generelle og gjeldende for alle mennesker; det subkulturelle var tonet ned til fordel for et mere *universalistisk* perspektiv. Det er i denne nye konteksten at forholdet mellom tegn og betegnet endres. Objekter i universet, "space", tidligere tegn på "alternativ" bevissthet, subkulturell tilhørighet, blir, når denne kritiske funksjon endres (markering av subkulturell tilhørighet eller identitet), *tvetydige*. Vestlig ungdoms utforsking av selvet og den vitenskapelige utforsking av rommet sidestilles. Gjennom populærmusikkens tilknytning til det høy-teknologiske i produksjon og "image", som på coveret til "*Dark Side...*", hvor et hvitt lys brytes i et prisme, og gjennom den symbolske bruk av objekter i universet, møter det krystallinske, vitenskapelige, evige, *ungdomskulturen*. "I ett med universet" var et av hippie-slagordene som skulle beskrive en LSD-påvirket tilstand, og som antyder at universet ble sett

på, ikke bare som en symbolsk, men også en *ideologisk* ressurs. *Kjærlighetsfilosofien* som i så sterk grad preget hippie-subkulturene må i en slik sammenheng sees som uttrykk for inspirasjonene fra østlige religioner, og da spesielt *Buddhisme*, som allerede *beat*-subkulturene hadde tappet.

*Kjærlighet* ble i tråd med disse inspirasjonene sett som *den* kraft som "holdt kosmos sammmen", og hippienes kjærlighetsfilosofi ble dermed noe som knyttet disse subkulturene til mektige kosmiske krefter. Denne vektlegging av kjærlighet som en kosmisk kraft er en type opplevelse av verden som heller ikke er uvanlig i beskrivelser av opplevelser på *hallusinogene stoffer*. Hos Aldous Huxley sees den hallusinogene opplevelse av kjærlighet som noe som de-objektiverer den persiperte ting eller person, samtidig som

"...it de-subjectifies the perceiver, who no longer views the outside world with desire or aversion, no longer judges automatically or irrevocably, is no longer an emotionally charged ego, but finds himself an element in a given reality, which is not an affair of objects and subjects, but a cosmic unity of love." (Huxley 1977: 111)

Universet, i psykedelia-rockens symbolbruk, innebærer samtidige symbolske og ideologiske tilknytninger, hvor utvidelsen av "vårt *konkrete*" univers omslutes av den "utvidete bevissthet". Utforskningen av *rommet* og *selvet* sees i lys av hverandre som *én bevegelse*, en utvidelse i begge retninger; innover og utover. Dette er idéer som house- og technomusikken har spunnet videre på. Men ikke nødvendigvis gjennom tilknytning til "opprinnelig psykedelia" fra 60- og 70-tallet. Psykedelisk rock forble en egen nisje i rocken utover hele 70-tallet, og levde videre også på sida av, men likevel tilknyttet endringene av rocke-musikken som kom med pønk. I *Wire* sin utgivelse "154" fra 1978 reiser en i tekstene igjen i et skygge-aktig landskap mellom bevissthet og konkret univers, hvor psykens og rommets hemmeligheter smelter sammen:

*I might find you  
Between sale and zdrk  
Sky, sand and mooreland...*  
("Defaced", 154:1978).

I "40 Versions" begynner teksten med "I never know which version I'm going to be/ I seem to have so many choices open to me", og slutter: "In between are where only edges can be seen of the spaces" (Ibid.). Igjen ser vi vekslingen mellom jeg-et og universet, hvor den plutselige overgangen fra det personlige, det indre, til *rommet*, antyder en mystisk sammenheng eller sammensmelting. Den ideologiske dimensjonen i univers-referansene er kanskje best synlige når *Wire*, som i "*Blessed State*", er på sitt mest direkte samfunnskritiske:

*Closing doors opens eyes  
to the fatal gift of a well timed lie  
loved in the flesh and butchered in the mind.*

Og hvor disse betraktninger møter:

*Holy globe  
eternal home  
sacred sphere  
so glad I'm here  
oh what a pearl  
what a well made world  
(Ibid.).*

Her sammenstilles den "utvidede" bevissthet og det skjønne univers, og settes opp mot den mere trangsynte, "mainstream"-verden ("closing doors" osv.). Slik symbolisering er kraftfull, fordi den antyder ei *sidestilling* mellom utforskningen av *selvet* (som i ungdomskulturene i stor grad hadde vært assosiert med bruk av illegale rusmidler), illegitim som den oppfattes i "mainstream"-kulturen, med den legitime og vel ansette utforskningen av det ytre rom.

### **Time-out: makt og motstand**

"House er time-out", konstaterer Pia mellom hektiske drag av sigaretten, og kontrasterer dermed ritualet mot hverdagslivet, samtidig som uttalelsen impliserer bestemte holdninger til deltakere på et houseparty. Gjennom ritualiseringen av festen "flyttes" grenser mellom grupper av mennesker til "grensene" for ritualet, det være seg fysiske eller tidsmessige, slik at det på selve festen ikke lengre er så viktig *hvem du er*.

Hverdagslivets kontekst søkes utvisket av ritualets, hvor det musiske, det sensuelle, høyteknologiske, det vitenskapelige, det *kosmiske*, sammen med dansegulvets festlige aktiviteter kan synes å utgjøre "en komplett verden", og hvor dermed de mere trivielle aspekter ved liv i det (post)moderne Vesten, som politisk dagsorden, skole, arbeid, narkotika-lovgivning, kan synes nærmest *utvisket*. Spørsmålet om House-festen er en "flukt", og altså "a-politisk", blir dermed helt på sida i forhold til ritualets (tenkte) funksjon. For Pia er det ikke om en flykter som er viktig, men hva en gjør mens en "flykter". Hun ser House som en positiv og frigjørende "flukt", på en måte *til* noe, istedenfor *bort* fra noe:

"Det æ'kke som å dope seg foran tv'en, du opplever no', med andre folk, med dæ sjæl".

På noen områder har House-konteksten klare fordeler foran hverdagslivets "utelivskontekst". På House-fester forekommer nærmest ikke vold eller seksuell trakkasering.

Pia: "Fordelen med House-miljøet for oss jenter er at vi kan være erotiske vesener uten at gutta dermed tror at det er fritt fram, lissom".

Problemet Pia sikter til er som et forslitt refreng fra jenter som klager på disco-stedenes gutter som tar invitter og småflørting på dansegulvet "for alvorlig", og "blir plagsomme". Dansegulvene er for mange jenter frihetlige pusterom, men det er ikke noen enighet mellom jenter og gutter på disco om hva denne friheten skal handle om, eller invitere til. Det er ikke enighet om en "dansegulvets kontekst" for fortolkning av atferd i det hele tatt. House-festens dans er altfor alvorlig og undersøkende i forhold til selv og kropp til å være bare erotisk. Erotikk er bare et aspekt ved den sanselige opplevelsen av langvarig dans til techno. Begreper som "trance" og ekstase antyder at det er en total opplevelse, en sammensmelting av bevissthet og kropp som søkes i dansen til techno- eller house-musikk. Om en henger for mye i rompa på jentene på party, har en beviselig ikke kommet *så langt*.

Det er selvfølgelig sjekking i House-miljøer også, men den foregår med diskresjon, tålmodighet - og nachspiel. Den "totale opplevelse"; "trance", er altså omsluttet av en ritualisert kontekst, hvis innhold preges av den helhet av bilder som det metonymiserte "universet" aktiverer. Rent konkret kan denne aktiveringa relateres til lys- og laser-show, til bruk av tørris-røyk og høy musikk som virkemidler til å endre den umiddelbare opplevelsen av konteksten for aktivitetene på house-party. Dette betyr altså at "samfunnet", eller hverdagslivet, og dermed det vi kan kalle aktuelle politiske kontekster søkes utvisket i en slik horisont. Det betyr imidlertid ikke at ikke House kan sees som en form for *motstand*. I motsetning til pønkernes bokstavelige maktbegrep, rettes House som motstand mot en disiplinerende makt som i Michel Foucaults forstand har *kroppen* som objekt (Foucault 1976: 153).

Mens pønkernes opprør retta seg mot makten der den var synlig, i form av gateslag med politiet eller knusing av fasadene til den forhatte pengemakten, er det helt andre maktmekanismer som aktualiseres når house som aktivitet ansees å "være frigjørende". House dreier seg om en personlig frigjøring fra kroppslige hemninger og "mental kontroll" gjennom langvarige sekvenser av dans til techno- eller house-musikk, og om musikkens frigjøring fra *tekster*. "Mental kontroll" refererer her først og fremst til "åndens" *sensur av kroppslige bevegelser*, men kan også settes inn i større sammenhenger som uttrykt av Juan Atkins, Detroit, "The

godfather of techno", i et intervju i forbindelse med utgivelsen av samle-cd'en "*Trance Atlantic*" i 1994: "Its funny how the system is geared on a subconscious mental level, they know how to get into your subconscious" (Trance Atlantic 1994). Atkins kommenterer utdanningssystemet i USA, og fortsetter: "Its like they've found a way to turn your intellect against you" (ibid.).

Atkins sine uttalelser får her stå som ei antydning av hvordan den i all hovedsak ordløse techno og house-musikk henvender seg til lyttere og dansere. "Tribal house", "tribal funk", "tribal techno", er vanlig ordbruk i innkallinger til parties, hvor tilknytningen til forestillinger om stammekultur og ritualisering i slike sammenhenger påkaller assosiasjoner om "de frie ville", om en opprinnelig frihetlig naturtilstand, som kontrasteres mot et moderne informasjonssamfunns *Pressure of Speeche* ("band"-navn), tendens til å gjøre alt eksplisitt, språklig, rasjonelt, mens mennesker, som Atkins antyder, i langt større grad enn de er klar over, styres av helt andre nivåer i seg selv: Av det underbevisste. Som om ens *karakter* skulle *motarbeide* ens *søken*.

Samtidig framstår House, som vi har sett ovenfor, i en slags forlengelse av etterkrigs-tidas subkulturelle stilarter. I Dick Hebdige's perspektiv, må "*subkultur*" leses som det som *stil* symbolsk signaliserer (Hebdige 1979). "Subkultur" sees slik jeg forstår Hebdige, som egenskaper ved identitetshåndtering i afro-amerikanske og europeiske "innvandrere"-kulturer som har utgjort inspirasjoner og en slags modell for vestlig ungdoms utvikling av genuine hvite stilarter. "Stil" refererer altså til en helhet av utvendige tegn på subkulturell tilhørighet og spesielle musikalske preferanser (*stil* er, slik vi kjenner den som moderne ungdomskulturelt fenomen, alltid knyttet til spesielle preferanser når det gjelder populærmusikk, kanskje med et unntak når det gjelder "beatnicks", som mere knyttes til litterære produkter). Av de mest kjente hvite stilarter kan nevnes *Beatnicks* (USA, fra slutten av 40-tallet fram mot midten av 60-tallet), *Teddyboys* (engelsk stilart knyttet til amerikansk rock og amerikanske rockere, oppsto på slutten av 50-tallet, og eksisterer i noe annen form fremdeles), *Mods* (engelsk, 60-tallet), *Skinheads* (avart av mods, 60/70-tallet, avarter eksisterer ennå), *Hippies*, *Rockere* (må sies å være samle-betegnelse på mye rart) og *Pønkere*. Overskridelser i forhold til "mainstream"-kulturens definisjoner, kategorier og verdier, eleganse som våpen mot stigmatisering fra det omkringliggende hvite samfunn, dette er ifølge Hebdige trekk ved Nord-amerikanske og britiske sorte subkulturer som har inspirert hvite ungdommelige stilarter. "Generasjonsopprøret" (Bjurstrøm 1982) har i alle faser ikke bare handlet om politikk i en

snever forstand, men også om identitet. For denne avhandlingen er det et sentralt trekk ved denne subkulturelle "tradisjon" at den er en manipulering med kontekst som er virksom i vurdering av sosiale personer i *møter* (encounters) (Goffman 1959). Manipulasjonen med sosial person gjennom subkulturell stil er dermed et signal om "fristilling" sosialt fordi forventninger blir uklare og tvetydige. Stil blir et maktmiddel fordi den virker på sosiale prosesser hvor forventninger til personer defineres. Subkulturell stil kan i en slik sammenheng sees som et tegn på at dominerende kultur, klassifikasjons-skjema og verdsett ikke skal gjøres gjeldende (i møter). At stil kan sees som et maktmiddel kan igjen knyttes til Michel Foucault sin tenking om makten, som "...installationer, der tydeligt adskiller sig fra repressionen" (Foucault 1976:85), altså ikke som en institusjonalisert størrelse, eller som en overveldende makt som har sin base i bestemte forhold og utøves av staten eller "de mektige" overfor forsvarsløse individer, men som egenskaper ved relasjoner, som en dimensjon i alle møter mellom mennesker, eller som premisser som virker styrende for et samfunns diskurser.

I et slikt perspektiv har for eksempel norske pønkere ikke vært så maktesløse som den seine politiserte pønk-bevegelsens maktbegrep skulle tilsi. Pønk, som utstilling eller framstilling av *forskjellighet*, av tilhørighet til noe annet enn "vår kultur", kunne i utgangspunktet bety hva som helst, i forhold til hva en kunne forvente av møter med en pønker. *Klassekampen*, Norges politiske venstresides dagsavis var i utgangspunktet *meget* bekymret over at pønkere provoserte med nazi-symboler som hakekors. Hva pønk betydde var i utgangspunktet også svært uklart. Men da nedre deler av Grünerløkka i Oslo tidlig på 80-tallet blei befolka av husokkuperende pønkere, kunne det synes som om kolonien av "by-indianere" gled svært så bra inn i det lokale liv. Kanskje kunne en få dette inntrykket av at den gjennomsnittlige pønker aldri var så ille som stilen "som mainstream-symbol" kunne synes å antyde. Pønkerne "så verre ut enn de var", og var sjelden involvert i konflikter med lokalbefolkninga. Også i sentrum så det ut til at folk flest fort vente seg til disse nye innslagene. Pønk-stilen representerte kamp mot myndigheter og politi (som med ujevne mellomrom kasta dem ut av de okkuperte husene), mens forholdene mellom pønkere og vanlige sivile var preget av "ikke-innblandings strategier". Den omkringliggende byen lærte seg fort at disse ungdommene ikke utgjorde noen trussel, om de fikk gå i fred. Og det fikk de. En typisk mandag for en husokkuperende pønker fra Stolmakergata kunne bestå av vandring rundt i byen, bomming av penger, spesielt rundt Nasjonalteateret, og drikking og hasj-røyking rundt i forskjellige parker. Pønkerne forsøkte i liten grad å skjule "kriminelle

aktiviteter" som røyking av hasj. "Lange-Roy" uttalte i et radio-intervju i 1983, om hva han gjorde på nettene: "næ, jæ farter rundt, røyker rever, og sånt".

Tilskuere til pønernes aktiviteter så ut til i liten grad å bry seg. Tidligere hadde nok folk irritert seg mye over frikerne, spesielt i Slottsparken, som var et beryktet omsetningssted for hasj. Politiet gjennomførte i 1977 store aksjoner mot ungdommen i parken, som nærmest hevdet den som revir. Pønkerne hadde mindre av slike faste plasser. Utstillingen av forskjellighet gjennom stilen, som først hadde vært et estetisk sjokk for mange, blei etterhvert en slags garanti for at de ikke var så kriminelle; stilen tiltrekker seg for mye oppmerksomhet til at den er særlig funksjonell ved ran, tyveri, etc. De av pønkerne som "havnet på kjøret", blei tunge narkomane, eller profesjonelle kriminelle, "forlot" i stor grad stilen til fordel for en mere anonym framtoning i det ytre. Heroinistene i sentrum, kjørte også, i den grad de var istand til det, en "mere streit" stil, avhengig av anonymitet som de var, på grunn av de utstrakt kriminelle virksomhetene. Pønk kunne nok i enkelte tilfeller være en slags overgangsstatus for yngre ungdom, på vei ut i et mere belastende misbruk, men først og fremst var pønk "noe annet", også i forhold til kriminalitet, og de ytre tegn på at "en var" kriminell. Pønkerne rettet, som ovenfor nevnt, piggene mot "makta" slik de så den. Og det var først og fremst mot politi og politikere og byråkrater. Det blei viktig å *ikke* slå ned gamle damer, rane godteri fra unger osv. Den kriminelle virksomhet som pønkerne sto for var nokså beskjeden, og enten rettet *innover*, som ved bruk av illegale rusmidler, eller rettet mot *fiender*, i form av større forretningsforetak, gjennom innbrudd, simpelt tyveri, etc. Den gjennomsnittlige, husokkuperende pønkers forbruk var beskjedent, og dominerende erhvervs måte var å *få* penger, enten på sosialen, gjennom trygd, eller gjennom *bomming av penger*.

Dette var forhold som ganske sikkert var en betingelse for den relative suksess som pønernes kamp for billige boliger og selvstendige ungdomshus fikk. Pønk-stilen kom til å signalisere politisk engagement og en viss *verdi-orientering*, til tross for innslag av kriminell virksomhet. Diskusjonen omkring Anne Krogstad sin fremstilling av aspekter ved symbolisering i Oslos pønkmiljøer, hvor Stein Lillevoldens kommentarer faktisk taes inn på antropologiske grunnfagspensum, sier noe om i hvilken grad pønernes projekt om å *definere seg selv som gruppe*, har lyktes. Stein Lillevoldens kritikk er heller ikke uten tyngde. Han kritiserer Krogstad sin framstilling av miljøene i lys av et symbolteoretisk skille mellom det hun kaller "deklarative" og "regulative" symboler (Krogstad 1986: 501). Lillevolden hevder at Krogstad med symbolteorien gir uttrykk for "...overflatefenomener hun har registrert uten noen analyse

av årsaks/virkningsforholdene" (Lillevolden 1988), og angriper dermed måten vegetarianisme hos Krogstad blir framstilt som "regulativt symbol". Vegetarianisme som symbol sees hos Krogstad først og fremst i sammenheng med miljøets *indre liv*, hvor det skal være egnet til å regulere intern gruppeatferd. Krogstad forsøker imidlertid i liten grad, som Lillevolden påpeker, å relatere vegetarianisme til andre aspekter ved situasjoner eller kontekster som kunne være relevante i denne sammenheng. Uten å bli satt inn i en mere klargjort sammenheng med hensyn til *intensjon, ideologi, stil*, antyder Krogstad sin framstilling at vegetarianismen har vokst fram som regulativt symbol *fordi* den, som andre symboler som har med "...mat, dop og sex" (Krogstad 1986: 499) å gjøre, skal være spesielt *egnet* til å regulere intern gruppeatferd. Ved å ikke eksplisitt relatere vegetarianisme til ideologiske dimensjoner viktige i både amerikanske og europeiske ungdomskulturelle strømninger på denne tida (se eksempelvis *The Smiths: "Meat is murder"* 1984, pønkebandet *The Crass* 1980), framstår Krogstads framstilling som en *underkjennelse* av slike intensjonelle dimensjoner, noe som også provoserer informanter.

Fra medias første sjokk-oppslag om den nye degenererte og fillete ungdomskulturen til mere etablerte forståelser av fenomenet, hvor ungdommen igjen, gjennom utdypende og avdramatiserende oppslag i media, ble gjort "familiære" (som for eksempel gjennom Krogstad sin framstilling), hadde prosessen medført en viss aksept for pønkernes selvhevdete forskjellighet. Gjennom sjokket, avvisningen av mainstream-kulturens idealer gjennom bruddet med "de streite", klarte pønkerne å etablere seg selv som en ny sosial kategori, som ikke bare kunne forstås i lys av mainstream-kulturens verdier, men måtte vurderes separat, gjennom avveininger mellom det som offentlig ble oppfattet som gode og dårlige sider. Det var gjennom en slik kategori-etablering, gjennom vekselvirkninger mellom offentlige sjokk og behov for å forstå, at den ovenfor nevnte "fristilling" i forhold til mainstream-kulturen blei oppnådd. Dick Hebdige har i *Subculture - The Meaning of Style* presentert et lignende bilde av engelsk medias behandling av pønk, der sjokk-historier om gateslag mellom pønkere og rockere (teddy-boys) framstilte pønkere og rockere nærmest som dyr (overskriften ledsages av bilde av "gjenglemte", skrikende barn på kamp-plassen), etter en tid blir avløst av at *pønk* gjøres til tema og "serien" følges opp med søte historier om pønkere som døtre eller unge mødre (Hebdige 1979).



## Forbudte følelser: om pønk og intellektualisme

House kan sees i en kontinuitet av subkulturell stil fordi House også fungerer gjennom manipulasjon med kontekster. Ikke gjennom stil men gjennom ritualisering. Samtidig er det riktig å si at det forut for det europeiske "techno-sjokket", hvor inspirasjonene fra Chicago og Detroit sine techno/disco-scener kom ut som europeisk acid-house musikk, har foregått glidende overganger, fra house og techno sine ungdomskulturelle forløpere som pønk, og over mot en mere techno-aktig musikk. Når den Nederlandske techno-musikeren Paul Van Dyk vurderer *New Order's* låt "*Bizarre Love Triangle*" som den beste låta noensinne utgitt ("*Trance Europe Express Too*": 1994), blir det viktig å se at band som *New Order*, som hadde sine røtter i post-pønk bandet *Joy Division*, sjøl skapte en egen glidende overgang fra sin bakgrunn i pønk, og over mot en mere techno-aktig musikk. Den europeiske "Techno-revolusjonen" fra 85/86, hadde, i tillegg til inspirasjonene fra Chicago og Detroit, også europeiske referanser, som *Kraftwerk*, *New Order*, *Depeche Mode*, *Wire*, som alle på forskjellige måter hadde vært med på å sprengre grenser i forhold til det opprinnelige rock-formatet. Det bør i denne sammenheng nevnes at den overnevnte samle-cd "*Trance Europe Express*", Volume 2, som samler en hel del sentrale techno-musikere fra Tyskland, Nederland og England, har hentet tittelen på plata fra *Kraftwerks* kjente LP "*Trans Europa Express*". Som den minimale omskrivinga kan tyde på, signaliseres både kontinuitet og innovasjon gjennom denne tilknytninga. Gjennom techno-musikernes inspirasjoner og referanser, kan vi altså se at det også er en slags kontinuitet i det som vi bredt og trend-overskridende kan kalle "mot-kultur".

Samtidig blir det viktig å se at det faktisk *har* skjedd en "Techno-revolusjon", hvor techno- og house-parties har overtatt som sin tids dominerende uttrykk for den mere spontane og ikke- (ikke-offentlig) "organiserte" ungdomskulturen, og hvor dermed post-pønk eller pønk som modell for "det subkulturelle", for motstand i forbindelse med utvikling av europeisk ungdomskulturell form blir svekket. Denne "revolusjonen" har ført med seg et nytt innfall til *aktivitet* og *identitet* som "glidende overganger" vanskelig kunne tenkes å kunne medføre.

Pønk oppsto på slutten av 70-tallet som et spontant opprør mot den etablerte musikk-industrien, og som en motsats til den amerikansk-regisserte "disco-bølgen" som med stor kommersiell tyngde på denne tida herjet i Europa via musikkfilmer som "*Saturday Night Fever*" og "*Grease*". For pønkerne blei "disco" ansett som noe kommersielt og "hjerne-dødt", og *budskap i musikken*, først og fremst gjennom samfunnskritikk i tekster, blei viktige

egenskaper ved den musikken som skulle stå som opponent til den kommersielle discoen. Pønk, som kontrastert mot disco, blei imidlertid samtidig et motstykke til det mere anti-intellektuelle og "kroppslige" i disco. I disco var det ikke tekster, men *rytmer* som var viktige, og selv om det først og fremst var de kommersielle satsingene til store plateselskap som nådde Europa, så hadde også disco sine inspirasjoner fra amerikanske sorte subkulturer sin musikk. Pønk som alternativ til den kommersielle discoen, blei også en motsats til det anti-intellektuelle og "kroppslige", som i sin tur nettopp var resepten på den kommersielle suksessen som disco fikk i det europeiske markedet. Oppdagelsen av Detroit-techno og Chicago-acid betydde for europeiske ungdommer oppdagelsen av en genuin amerikansk subkulturell anti-intellektualisme og "kroppslighet" som ikke hadde blitt presentert (og dermed rekodifisert) gjennom kommersielle kanaler. Denne oppdagelsen kunne representere et dialektisk svar på problemene som pønkens opposisjon mot det anti-intellektualistiske i kommersiell disco blei ansett å ha medført. Problemene må relateres til at pønkere argumenterte mot disco som *substans* heller enn som *form*. Dette siste moment må relateres til at motstanden mot kommersialisme i en slik grad blei bestemmende for hva som kunne vurderes som bra, at kommersiell rekodifisering av opprinnelige subkulturelle uttrykk kunne føre til av selve uttrykket på sett og vis blei "lyst i bann". Som eksempel kan nevnes at James Browns "*Sex Machine*" i utstrakt grad blei hata av pønkere, disco-hit som den var blitt mot slutten av 70-tallet. Ti år seinere var James Browns musikk igjen blitt interresant i forbindelse med både hip-hop og techno, og ansett som utviklende for *funk* og *disco* mot nåtidige former.

Oppkomsten av en "techno-revolusjon" betydde i denne sammenhengen et paradigmatisk brudd med intellektualisme som basis for å skille mellom det subkulturelle og det kommersielle. Fengende rytme, "groove", og teknologi tilgjengelig til å gjøre slike enda mere fengende, kunne dermed frigjøres fra pønkens syn på det umiddelbart fengende for kroppen som midler som kommersielle interesser brukte for å underholde, gi "folket" brød og sirkus istedet for at folk (som pønkerne) skulle "tenke sjøl". Paradigmeskiftet betydde at fokus på det kroppslige kunne re-kodifiseres og gjenoppstå som meningsfull aktivitet, fra å være tegn på kritikkleshet og kommersiell manipulasjon. Dans, slik vi kan se den i revitalisert form gjennom house-parties, bærer nå på mange måter preg av en friere form for utfoldelse enn vi kan se på "vanlig" diskotek. Dette betyr ikke at de som går på party "er friere" enn andre, eller at de i andre sammenhenger på party er mere løsslupne enn folk på diskotek. House-parties preges derimot, som nevnt ovenfor av at individet og dets rettigheter blir understreket.

Alle har rett til å få være i fred, om de vil det, og jenter har rett til å vise seg fram uten at det skal tolkes som en invitt til å bli tatt på. Dansegulvet er i sammenheng med houseparties et slags friområde for individet, der atferd i forhold til egen kropp, med egen kropp, søkes vurdert løsrevet fra en videre kontekst. Friheten i bevegelsen, mykheten i kroppen, følelsen for musikken, søkes gjennom en løsrivelse fra en "total" kontekst som føles som å hemme den frihetssøkende kroppen. Denne løsrivelsen søkes etablert gjennom prosesser som i lys av antropologisk litteratur kan sees som et mere generelt aspekt ved kultur og sosialt liv: Gjennom ritualisering.

Når Pia på spørsmål om konsistens i forhold til vennskap og kjærlige følelser overfor venner i houseparty-miljøer, altså på spørsmål om *følelser varer*, først stiller seg uforstående, og siden forklarer at "house er time-out", så uttrykker hun noe som for henne selv er en selvfølgelighet. I Pia sitt liv har houseparties og det å danse til en eller annen avart av technomusikk blitt et tiltrengt friminutt fra hverdagen. På meg framstår hun slett ikke patetisk, som om hun skulle bruke disse aktivitetene som påskudd for å unnslippe sine egne problemer. Måten hun bruker friminuttet på virker heller som en utfoldelse av kraft, nerve og vitalitet, enn som "noe tilgjort", noe hun ikke ville kunne vedkjenne seg i det daglige. Første gang jeg ser henne danse, er hun skadet. En finger er knekt, og hun har sår på armene og ryggen. Hun danser i bukse og kortarmet t-skjorte, og forsøker ikke å skjule bandasjer eller merker. Offisielt sett har hun "tryna på mountain-bike", men i virkeligheten er bakgrunnen for skadene noe mere tragisk. Pia har det tøft for tida, men hun forsøker å *komme videre* istedet for å gruble omkring problemene. I dansen er hun som en fisk i vannet; en kraftpakke av vitalitet og (litt) ynde, og det er ikke synd på henne.

"Fy faen så stressa jeg er!"

Pia sitter i to telefoner samtidig med at hun taster inn info på en pc. Her på kontoret går alt unna i en rasende fart, og jeg skjønner at hun til tross for klagingen egentlig nyter det. På fritida kompenserer hun for den travle arbeidsdagen med enten å kule helt ned foran MTV, eller å gire opp et par hakk, slik at fritida blir enda mere hektisk, men ikke på samme måte. Pia er urolig. Hun mangler et gear mellom full fart og stopp, iallefall fysisk. Mentalt sett er hun kanskje i full fart hele tida. Hun er kjapp i hodet, og ser ut til å like at noe skjer hele tida. Når jeg snakker med henne, er hun der, akkurat idet jeg avslutter hver setning: "ikke sant!", hvorpå hun øyeblikkelig fortsetter, driver samtalen videre. Det er lett å snakke med Pia, når hun har tid. Etter at vi har hatt to lengre samtaler treffes vi stadig på den samme

klubben. I dansen tar hun det helt ut. Den hektiske aktiviteten på kontoret er *ingenting* i forhold til det tempo og den kraft hun viser fram her. Pia liker noe mere soul-basert techno, nært i slekt med "opprinnelig" acid-house, tror jeg, knyttet til soul-musikk og -frasering som den var. I dansen spiller ikke Pia spesielt på det erotiske. Mens mange jenter som danser på denne klubbens dansegulv tydelig understreker erotiske dimensjoner gjennom dansen, småflørter med gutter på dansegulv og ved bardisk, så er Pia's stil som danser noe mere innadvendt, til tross for det kraftfulle og elegante i hennes dans. Pia ser sjelden opp mens hun danser, og tar enda sjeldnere direkte kontakt med noen mens dansen pågår. Hun virker totalt konsentrert om sin egen følelse og bevegelse, virker sjølbevisst, men ikke forstått som om hun *poserer* for et publikum. Når jeg snakker med henne etter en lengre sekvens av dansing, tenker jeg at hun faktisk virker *balansert*: Rastløs, hektisk, men likevel; i *balanse*.

### Ritualisering og lek

"We engage in rituals in order to transmit collective messages to ourselves" (Leach 1976:45), hevder Edmund Leach i *Culture and Communication* og viser hvordan rituelle prosesser på mange måter kan sees som analoge til et symfoni-orkestres musikalske framføringer. Harmoniske aspekter ved musikken, og melodiske aspekter, kan sees som å tilsvare henholdsvis metaforiske og metonymiske aspekter i rituelle prosesser, hvor metaforer vekker "harmoniske assosiasjoner", mens *tegn* står for "melodiske sekvenser", dvs. at én handling "står for" lengre sekvenser av assosiasjoner, *betegnede*, eller at en del av en helhet står for helheten. Elementer i rituelle sekvenser kan dermed være av vesensforskjellig karakter. Som metafor, kan et element være hentet ut av en kontekst og plassert inn i en ny, rituell kontekst. Egenskaper ved relasjonen element/opprinnelig kontekst vil kunne følge elementet inn i en ny ritualisert kontekst og slik ha betydning både for hvordan elementet fortolkes i rituell kontekst, og for den rituelle kontekst selv. Et eksempel på en slik egenskap ved symbolisering har jeg forsøkt å argumentere for i denne oppgaven, der *techno* som musikalsk fenomen sees som preget av at "ny teknologi" i lydbilder forstås i lys av symbolske egenskaper fra psykedelisk rock, der "indre reiser" sidestilles med romfart, og "ny teknologi" i lydbilder knyttes til ei slik sidestilling og til ei Buddhistisk-inspirert tenking om *selv* og *kosmos*.

Et element som i en rituell sammenheng står i en metonymisk relasjon til "det der ute", til det betegnete, "er" en helhet, "en hel melodisk sekvens" av virkeligheten eller noe mytisk utenfor den rituelle sammenhengen som det inngår i.

Elementer i rituelle prosesser kan også være *sakramentale*, slik at de, gjennom sin bevegelse fra én kontekst inn i en annen, blir *ytre tegn på en innvendig nåde* (Bateson 1992). Bateson insisterer på at estetiske dimensjoner og emosjoner må sees som sentrale for forståelsen av hva som kommuniseres hvordan i rituelle sammenhenger. Selv om Bateson er opptatt av kommunikasjon i sosiale grupper, kan det virke som om han, som i omtalen av katolsk og protestantisk nattverd, eller av filosofi og praksis for virksomheten til *Anonyme Alkoholikere*, først og fremst ser *ritualisering* som eksempel på spesielle former for individuell *persepsjon*.

Hos Leach eksisterer ikke skillet mellom utøvere og publikum i rituelle prosesser. Utøvere er samtidig publikum til begivenhetene, og kommuniserer således "til seg selv" gjennom deltakelsen i de kollektive handlingene. Ifølge Leach framkommer det allerede fra 1400-tallet to distinkt forskjellige trender i bruken av ordene "rite", "ceremony" og "custom" (Leach 1968). På den ene side har begrepene blitt brukt til å antyde handlinger eller serier av handlinger som ikke kan rettferdiggjøres gjennom en rasjonell mål-middel forklaring. Rasjonalitet, kommenterer Leach, er imidlertid ikke uproblematisk å definere. Det som for en tilskuer kan synes lite rasjonelt, kan for en som deltar virke som en fullt ut plausibel måte å realisere et mål på. Spørsmålet om rasjonalitet er, som Leach sier det: "...a matter of cultural viewpoint" (Ibid.). En psykiater kan referere til håndvaskingen til en tvangsnevrotiker som et "privat rituale", selv om vaskingen for aktøren representerer en rasjonell handling, et middel til å bli ren. Rituell og "faktisk" renhet blir for en antropolog dermed to aspekter ved en enkelt tilstand i et slikt formalistisk perspektiv på ritualisering. Den andre trend for anvendelse av begrepet har vært å skille mellom de tre kategorier: Rituale, seremoni og tradisjon. Ritualet sees her som spesielt knyttet til religionsutøvelse, mens seremoni og tradisjon knyttes til mere sekulære aktiviteter. I europeiske, fullt ut institusjonaliserte, kirkelige sammenhenger er en slik forståelse rimelig utvetydig, mens dette ikke er tilfelle i de mere eksotiske samfunn som studeres av antropologer. I slike sammenhenger blir et slikt substantivistisk perspektiv, som Leach påpeker, ofte problematisk å håndtere.

Den formelle ritualisering av religiøse handlinger og begivenheter er imidlertid også i vestlig, sekularisert samtid, en sentral assosiasjon til begrepet ritualisering. I henvendelsen til

en åndelig verden som i det sentrale, kristne rituale *Nattverden*, ligger ei understreking av det stiliserte og repetitive, av selve *formen* på handlingen, som i mange tilfelle kan synes like viktig som det substansielle innhold, det eksplisitt "meningsfulle" i handlingen. Ikke mange kirkegjengere eller deltakere i en nattverd er fullt ut kjent med de kirkelige diskurser omkring forståelsen av hvordan kjeksene og vinen kan representere eller "være" Jesu blod og legeme. Langt færre kan sansynligvis forklare forskjellen mellom et symbol og et sakrament. Uansett kan nattverdshandlingen oppleves som viktig. Ydmykheten i knelingen, de bøyde hoder og foldede hender, overgivelsen i inntaket av det hellige måltid, er vel så viktige som en eksplisitt forståelse av på hvilken måte den tørre kjeksene og sure vinen skal kunne være blod og legeme.

Sentralt for opplevelsen av den hellige handlingen er at man overgir seg til den, og ikke stiller spørsmål i forhold til den. Deltakelse blir med andre ord sentralt for *opplevelsen* som *meningen* med handlingene må knyttes til. Om ikke dette var tilfelle, kunne den typen av kunnskap eller erkjennelse som deltakelse i ritualiserte sammenhenger ansees å kunne gi, simpelthen oppsummeres i skriftlig form og overflødiggjøre slike lite rasjonelle gjøremål. Slik har det imidlertid ikke blitt, heller ikke i vår så antatt rasjonell tenkende del av verden. Det er heller ikke slik at ritualer eller ritualisering som aspekt ved handling bare kan knyttes til religionsutøvelse.

Om religion som hos tidlige antropologer som Edward Burnett Tylor er definert som å ha med ånder å gjøre (Tylor 1994), er "det hellige" en langt videre kategori enn religion. Det hellige blir karakterisert av at sammenhenger ikke kan settes spørsmålstegn ved, og slike sammenhenger er det mange av også i sekulære politiske og sosiale sfærer. Sally Moore og Barbara Myerhoff diskuterer forholdet mellom religiøse og verdslige ritualer i *Secular Ritual*, og presenterer ritualisering som viktig, også i sekulariserte sammenhenger:

"Secular ceremonies can present unquestionable doctrines and can dramatize social/moral imperatives without invoking spirits at all." (Moore/Myerhoff 1977:3)

Det at det ikke settes spørsmålstegn ved ritualiserte sammenhenger, presenteres altså av Moore og Myerhoff som et sentralt kjennetegn ved ritualer. For forståelsen av sekulariserte ritualers funksjon blir dette momentet sentralt i Moore og Myerhoff sin framstilling. Ritualer kan gi bestemte fortolkninger legitimitet, kan strukturere måten folk tenker om verden på, uten at slike innhold oppleves som tilgjengelig for problematisering. Ritualer som "lukkende" i forhold til refleksjon eller problematisering, som tilhørende den mest strukturerte eller ordnete

del av sosialt liv, betyr ei framstilling av fenomenet som motsats til det mere kaotiske, konflikterende, eller anarkiske. Sosialt liv kan sees i lys av et uforløst spenningsforhold mellom det ekstremt strukturerte, som eksemplifisert i ritualet, og det ekstremt kaotiske, det anarkiske eller improviserende. Hos Victor Turner sees "samfunn" (society) som en prosess, "rather than a thing" (Turner 1967:203). Her er sosialt liv preget av et dialektisk forhold mellom det strukturerte (structure) og det mere kaotiske (anti-structure), hvor faser av "struktur" og "anti-struktur" (communitas) avløser hverandre over tid.

Mens Moore og Myerhoff understreker manglende muligheter til problematiseringer av tema som "taes opp" i ritualiserte sammenhenger, blir Turners perspektiv på ritualisering ei understreking av betydningen av ritualets liminalitet:

"There would seem to be - if one could use such a controversial term - a human "need" to participate in both modalities. Persons starved of one in their functional day-to-day activities seek it in ritual liminality. The structurally inferior aspire to symbolic structural superiority in ritual; the structurally superior aspire to symbolic communitas and undergo penance to achieve it." (Turner 1967:203)

Det "uomtvistelige" (unquestionable) i Moore og Myerhoff sin framstilling av sekulariserte ritualer, egnet til å sementere tradisjon, maktforhold, etc. gjennom ritualisering, må imidlertid ikke nødvendigvis sees i et direkte motsetningsforhold til Turners fristilling av individer gjennom rituell liminalitet. Mens Turner snakker om individer og funksjoner av ritualets liminalitet på et individuelt nivå, er Moore og Myerhoff opptatt av ritualisering i forhold til muligheter for kulturell eller politisk problematisering, altså ritualet i lys av ideologiske eller mytiske dimensjoner i kultur. Ritualisering kan altså antas å bli brukt til politiske formål på den ene side, som en måte å unndra ideologiske eller mytiske dimensjoner problematisering på, og må samtidig antas å fylle "behov" hos individer gjennom at ritualets liminalitet kan bety ei fristilling i forhold til det Turner beskriver som ubalanse mellom individuelle behov og muligheter for tilfredstillelse av slike i "vanlig" sosialt liv. På den ene side ser vi altså hvordan *ritualisering* kan *brukes* av makten, og på den andre side hvordan *ritualer* kan brukes av individer til å *unndra* seg makten.

Som poengtert ovenfor har jeg valgt å se houseparties i en kontinuitet av moderne, vestlige subkulturelle stilarter. Jeg har poengtert egenskaper ved subkulturell stil, samtidig som tematisering av politiske dimensjoner, og som ei slags fristilling i forhold til forventninger til sosiale personer i møter, som kan knyttes til Turners forståelse av *liminalitet*. Som jeg har forsøkt å argumentere for gjennom tilknytningen til Turner og Moore/Myerhoff ovenfor, så

kan ritualisering på mange måter sees som ekvivalent med utvikling av stil på den måten at begge fenomener angriper noen av de samme aspekter ved sosialt liv i det moderne (post-moderne) Vesten. Fristilling av individer gjennom oppsøking av liminale posisjoner kan sees som egenskap både ved ritualisering og ved utvikling av spesifikke subkulturelle stilarter. Manipulering med kontekster er likeså et aspekt som kan knyttes til det som symbolsk signaliseres gjennom ritualisering og utvikling av subkulturelle stilarter. Samtidig må en kunne si at house-party som en eksplisitt ritualisering av festen representerer noe ganske nytt sett i sammenheng med tidligere former for vestlige ungdomskulturer, slik vi har sett dem. Mens psykedelia-rocken med sine lys-show, bruk av psykedeliske rusmidler, med sin eksplisitte kjærlighetsfilosofi skulle kunne sees som en direkte forløper til formen på de nåtidige house-parties, så er det gjennom koblingen av techno-musikken som formidler, og gjennom eksplisitt ritualisering som form, at house-parties har fått betydning.

I antropologisk litteratur vil en ofte finne at det liminale aspekt ved status som deltakelse i eksplisitte ritualer kan medføre, settes i sammenheng med overganger mellom posisjoner innenfor et større sosialt organisert system av statuser (*rites de passage*). Ritualer som "noe annet" enn hverdagsliv knyttes i slike situasjoner sammen med "vanlig" sosialt liv gjennom at det omhandler kosmologiske dimensjoner som også "er til stede" i hverdagen, og som altså kan sees som kontekstualiserende for handlinger i begge typer av situasjoner. En slik kosmologisk dimensjon som sammenbindende for aktiviteter på house-party og i vestlig moderne hverdagsliv kan ikke sies å være tilstede. I mine samtaler med informanter har det vært et gjennomgående trekk at aktiviteter på party *ikke* skal sees i sammenheng med "hverdagsliv". House ansees, som Pia understreker ovenfor, som "time-out". Samtidig har jeg gjennom disse samtaler fått et bestemt inntrykk av at denne insistering på grenser mellom "vanlig" sosialt liv og aktiviteter på parties også kunne dekke over faktiske sammenhenger, men at slike bevisst eller ubevisst underkommuniseres, fordi de kan virke forstyrrende i forhold til et sentralt aspekt ved projektet: Ritualisering av festen.

Den kanskje mest påfallende måten som samtidig samfunnsliv kan sies integrert i et houseparty er gjennom "innklipte" fragmenter av *tale* i techno-musikken. Denne kan være hentet fra film, politiske debatter, kringkastede nyheter, eller lignende. Det er imidlertid en gjennomgående tendens i techno-musikalsk presentasjon av slike fragmenter, er at de fremstilles på en svært fragmentarisk eller collage-aktig måte. Løsrevet fra sine opprinnelige kontekster, "klippet opp" og presentert som ufullstendige biter av "mening", kan slike lyd-



collager oppfattes som en subjektiv og kakafonisk presentasjon av en medie-situasjon hvor mottakere overkjøres av informasjons-mengder som grenser til det absurde.

Det er imidlertid en type av tenking omkring læring, symbolisering og utvikling som kan bidra til ei konseptualisering av den formen for "representasjon" som ligger i slike lydmessige collager. Dette er teorier omkring *lek*, som eksempelvis i *Steps to an Ecology of Mind* (Bateson 1972), hvor lek knyttes an til Bertrand Russel's tenking om logiske nivåer, og hvor beskjeden "this is play", setter atferd inn i en ny innrammende kontekst: "...It is an attempt to discriminate between, or to draw a line between, categories of different logical types" (Bateson 1972: 190), poengterer Bateson, og plasserer dermed lek på et meta-nivå i forhold til de atferds-elementer som hentes ut fra sin "egentlige" kontekst og spilles ut i lek. Bateson vender gjentatte ganger tilbake til eksempelet med dyr som tilsynelatende er i kamp, men hvor meldingen "this is play" setter atferden inn i en ny kontekst. For å kommunisere at tilsynelatende aggressiv atferd er ment som lek, vil for eksempel en hund måtte kombinere "aggressive" utfall mot en motpart med atferdselementer som er paradokser i forhold til den aggressive atferden. Et aggressivt utfall vil i slike situasjoner straks bli oppfulgt av logring med halen, etc., slik at den foregående sekvens i atferdsmønsteret motsies, dvs. at meldingen blir at hensikten med atferden hverken kan knyttes til det aggressive, eller til det vennlige, men til det faktum at løsrevne atferdselementer med forskjellig betydning settes sammen i en enkelt sekvens: At dette handler om atferd på et meta-nivå; altså handler det om lek. Atferden blir, som Bateson påpeker, løsrevet fra sine opprinnelige sammenhenger, der den representerer "mood signals" (Ibid.).

I house- og techno-musikk kan "hverdagslivet" som ovenfor nevnt sies å være tidvis "tilstede" gjennom at fragmenter av kommunikasjons-samfunnets ustoppelige strømmer av lyd blir hentet ut fra sine opprinnelige sammenhenger og brukt som løsrevet del av lyd-collager som legges oppå grunnrytmen. Data- og synthesizer-teknologiens muligheter for *sampling*, gjør at slike fragmenter kan "spilles" direkte fra instrumentet på en ukomplisert måte. Fragmentene som anvendes kan være løsrevne biter av dialoger fra film, sanglinjer, eller forskjellige typer av lyd. Fenomenet er kjent som "cut-up" - teknikk, da "klippene" heller framheves enn kamufleres. Resultatet blir en eksplisitt og paradoksal collage som, sett som en analogi til Batesons forståelse av lek, signaliserer at vi befinner oss på et meta-nivå i forhold til de fragmenter som anvendes. Houseparties kan altså sees som åpninger for lek med elementer i samtiden, som kontroll, teknologi, informasjon, makt, kropp. Slik kan også

sammenhenger med det omkringliggende samfunn konseptualiseres: At elementer fra dette er representert som tema i ritualet på samme måte som atferdselementer er representert i lek.

En konseptualisering av denne typen av ritualisering som en åpning for lek (eller motsatt; at lek blir fundament for ritualisering), kan imidlertid sees som en noe paradoksal sammenstilling. Moore og Myerhoff ser ritualer og seremonier som å "discourage untrammled inquiry" (Moore og Myerhoff 1978:14) inn i fenomenologisk samsvar mellom kosmisk og sosial orden, mens lek eller det som uttrykkes i lek kan sees som noe diametralt motsatt. Gjennom lek kan et ønske om en dekonstruksjon av slike ordnede univers uttrykkes:

"Whether through inversion, reversal, parody, satire, or other play-upon-form, play-messages necessarily call forth reflection and re-evaluation of those accepted principles which compose the templates of cosmic and social order." (Handelman i Douglas 1982:163)

Don Handelman setter på denne måten det som kommuniseres gjennom lek opp mot egenskaper ved ritualisering, og presenterer lek som åpne for refleksivitet, mens ritualisering her sees som "lukkende" i forhold til enheter av kosmisk og sosial orden.

Slik sett blir houseparty et paradoks av et rituale; hvor mekanismer som er henholdsvis lukkede og åpne i forhold til etablerte helheter av forståelse alternerer om å være innrammende for aktivitetene. Det paradoksale i denne sammenstillinga av lek og ritualisering blir påfallende først og fremst på et analytisk nivå. Innbakt i houseparty-ritualets *habitus* (Bourdieu 1972), fortone det hele seg mere "naturlig" gjennom at elementer fra en utenforliggende verden "hentes inn" og lekes med gjennom det som symboliseres i musikk og visuelle arrangement, mens måten disse elementene "spilles ut på"; som en kroppslig mediering gjennom dans, unndraes eksplisitt undersøkelse eller problematisering. En slik unnvikelse fra eksplisifisering av aktivitetenes innhold søkes gjennom insistering på et skille mellom parties og dagligliv; et skille hvor det insisteres på at disse aktivitetene skal sees løsrevet fra hverdagsliv, at de altså ikke kan forklares gjennom å se dem i sammenheng med forhold i samfunnet forøvrig. Samtidig blir house-parties som meningsfull aktivitet knyttet opp til det miljø som skapes innenfor deres egne ritualiserte form, gjennom tautologiske relasjoner mellom praksis og *habitus*:

"...systems of durable, transposable *dispositions*, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles of the generation and structuring of practices and representations which can be objectively "regulated" and "regular" without in any way being the product of obedience to rules, objectively adapted to their goals without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the

operations necessary to attain them and, being all this, collectively orchestrated without being the product of the orchestrating action of a conductor." (Bourdieu 1972: 72)

Altså gjennom at praksis virker *konsoliderende* for *habitus*, samtidig som *habitus* strukturerer praksis (og dermed "seg selv").

"Meningen" med dans i houseparty-sammenheng unndraes altså "hverdagsliv" og knyttes istedet opp mot det mystiske begrepet "trance", som med sine religiøse eller "natur-religiøse" konnotasjoner antyder ei utdyping av unndragelsen fra en sosial kontekst gjennom tilknytning til noe hellig, slik vi også tidligere har sett i diskusjonen av symbolisering av kosmos. Gregory Bateson sin tenking om det hellige som betydningsfullt som informasjonsperre kan antyde en sammenheng mellom det ordløse og ikke-forklarte i techno-musikken, tilknytningen til "trance"-begrepet, og ritualiseringen av houseparties:

"For the moment, let us simply say that there are many matters and many circumstances in which consciousness is undesirable and silence is golden, so that secrecy can be used as a marker to tell us that we are approaching holy ground." (Bateson/Bateson 1987: 81)

Slik kan det ritualiserte preg som et houseparty kan få, sees i sammenheng med at forestillinger om opplevelser av dans, av samvirke mellom kropp og musikk, gjennom "trance"-begrepet, knyttes an til noe hellig.

Det blir imidlertid viktig å se hvordan idéen om det hellige er hentet ut fra "genuine", helhetlige sammenhenger (som hele livsverdener) og plassert inn en moderne, fragmentarisk samtid som modell. Som sine forgjengere pønkerne, markerer house-folka et skille mellom det omkringliggende samfunn og seg selv. Men mens pønkerne gjennom totaliserende livsstil markerte omkring seg selv som subkultur, markeres skillet i houseparty-sammenheng som om det var skillet mellom det profane og det hellige.

Dette skillet mellom *party* og *hverdagsliv*, mellom profant og hellig, mellom lek og ritualisering, kan også sees som et viktig inntak til en forståelse av house-aktiviteter som fundert på en tenking om *komplementaritet*. Dette betyr at aktiviteter knyttet til *parties* sees som likeverdige. House er nærmest hysterisk demokratisk, med absolutt insistering på at dansere er like viktige som musikere. *Trance* som den store og mystiske opplevelse er først og fremst knyttet til *dans*, mens de høyt spesialiserte techno-musikere er fortolkere av kompleks samtid og historie, der de legger ut sine musikalske miniatyrer av en utstrakt verden i en ordløs og collage-preget musikk, som til en endelig fortolking gjennom dans: En ganske annen bearbeiding enn den lekende prosessen å komponere med hjelp av musikkprogrammer for computere.

## Love ad-hoc

Det minimale budskapet i House-musikken, som tar tak i "love" og løfter begrepet opp fra en praksis hvor det har vært den sentrale klisjé i moderne populærmusikk, og gjør det om til et *diacriticum for forståelse*, samtidig som musikken er laget for dans, og dermed konkurrerer i en ekstremt kommersiell nisje i markedet, gjør at House kulturelt sett må oppfattes som aggressiv. Den har som musikalsk og lyrisk fenomen slektskap med den type av populærmusikk som har vært mest preget av kommersialisering, og er på denne måten et angrep på dominerende kulturs populærmusikk hvor en skulle anta at den som symbol var mest bastant, eller kanskje mest tvetydig. House er slik sett et angrep i en kamp om symbolsk betydning.

House-og techno-musikken bygger igjen "*groove*" og det umiddelbart kroppslige i rytmikk og musikk inn i en slags subkulturell kritikk av kroppsfientlighet i europeisk og nord-amerikansk *mainstream*-kultur. Forståelsen kan, som ovenfor, knyttes til hvordan europeisk og amerikansk techno og house gjenoppdaget den kroppslige musikkens subkulturelle røtter etter disco-bølgens kommersielle "kolonisering" av slike "meningstomme" og rytmiske dimensjoner i populærmusikken på 70-tallet. Samtidig kan en slik forståelse knyttes til viktige aspekter ved hvordan framveksten av *rock* og *subkulturell stil* knyttet til denne, skapte bølger i europeisk og amerikansk 50-tallskultur. Mens pønk for mange markerte ei revitalisering av rockens opprørske og revolusjonære potensiale, kan *house* og dennes understreking av *det rytmiske, det ordknappe, det kroppslige*, gjennom sin dansbarhet, også sees som ei revitalisering av dimensjoner som var sentrale for den tidlige rocke-musikken.

Som det er et velkjent faktum at det først og fremst var *hvite* artister som Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, som introduserte *rock'n roll* til det store *hvite* platekjøpende publikum, så er det et like ubestridt faktum at disse hvite artister musikalsk tok utgangspunkt i nord-amerikanske musikalske tradisjoner som først og fremst hadde vokst frem innenfor *afro-amerikanske subkulturer*. Rock kan slik sett sies å ha opphav i opprinnelig afro-amerikanske musikalske stilarter som *jazz, blues, gospel*, foruten *country, folk, bluegrass*, dvs. *hvit* nord-amerikansk folkemusikk. Rock'n roll-historien er imidlertid full av eksempler på hvordan innovasjon har skjedd på "den sorte side" av det amerikanske 50-talls offisielt sett ikke-segregerte samfunn, mens det var hvite artister, som de ovenfor nevnte, som fikk den kommersielle suksess. "*Rock*", "*groove*", hadde i subkulturell slang sterke seksuelle assosiasjoner.

sjoner. Sammen med begreper som "boogie", "roll", "jam", var de *samtidig referanser* til musikalske eller rytmiske stilarter, og til seksualakten. Som slike truende tvetydigheter traff de samtidig vestlig puritanisme og kroppslig disiplinering som en symbolsk knyttneve, noe også hvite artister fikk merke. Elvis kunne på TV-show bare filmes fra hoftene og opp, gitt sine usømmelige hofte-bevegelser. Jerry Lee Lewis ble straffeforfulgt og skandalisert for sine seksuelle forbindelser med unge jenter, og *rock* fikk ord på seg for å være et djevelens verk, spesielt i egenskap av sin seksuelle symbolikk og usømmelige kroppslighet. Rock var slik sett en vektlegging av det sanselige, umiddelbare, hvor det som motsetning til amerikanske middelklasse-idealers foreskrevne og dydige vei til lykken, kunne få uttrykk som i Bill Hailey's "*Rock Around the Clock*", hvor det umiddelbare og sanselige settes opp mot disiplinen og det å la sitt liv styres av klokken (heller enn *sanser, lyst, spontanitet*).

Organisatorisk er House-festen et *ad-hoc fenomen*, og den omgår dermed endel av storsamfunnets muligheter til kontroll og sanksjonering. Mens 70 og 80 -tallets ungdomsopprørere kjempet for ungdoms "rettigheter", for "sjølstyrte" aktivitetshus og rett for ungdom til en plass å bo, representerer den løse organiseringa av House-aktiviteter en mulighet til å unngå å måtte gå i offentlig dialog med myndighetene, og en unngår dermed å måtte "kaste maska"; å hule ut det esoteriske (les subkulturelle) gjennom offentlig dialog. Tendensen for tidligere subkulturer er at ungdoms representanter i dialogen med det offentlige har vært tvunget til å sette seg sjøl, sin "kultur" inn i aktuell politisk kontekst. Slik debatt kan, som i eksempelet fra Blitz-huset i Oslo, føre til en polarisering hvor "opposisjon" symbolsk kan knyttes til miljøet, og dermed virke som et godt utgangspunkt for rekruttering av unge rebeller til miljøet. Dette har også beviselig skjedd i forhold til Blitz-miljøet. Inntreden i offentlig debatt representerer imidlertid også en fare. Debatten innlemmer "det subkulturelle" i en offentlig kontekst som de som "innlemmes" ofte har små muligheter for å påvirke. Det er offentlig etablerte forståelseshorisonter som fenomenet innlemmes i; ofte en aktuell politisk dagsorden, hvor "problemer" erfaringsmessig er uløselig knyttet til "ungdomskultur". Subkulturenes representanter blir satt under press for å ufarliggjøre aktiviteter, legitimere krav i forhold til offentlig politikks krav om "sunn" ungdomskultur, og står dermed i fare for å ofre noe av den tvetydigheten og utfordringen som gir stil eller ungdomskultur dens symbolske kraft (jamfør Eidheims (1971) diskusjon om dikotomisering og komplementarisering). House-bevegelsen har i en slik forstand større muligheter enn sine husokkuperende forgjengere til

å omgå samfunnets kontrollmekanismer, istedet for å utfordre dem. Dette er en del av dens "funksjonelle skjønnhet" (Feld 1982): At den er tilpasset et liv uten offentlig støtte.

Gjennom ad-hoc organiseringa unngår en for det første at et trivielt politisk alvor virker hemmende i forhold til collage-leken med utvalgte elementer i vestlig samtid, og dernest at dette profane alvor forstyrrer det virkelig alvorlige: mediering av det collage-aktige gjennom dans eller trance. "Det er time-out", "alle er velkommen", "i Bergen har de en "house-bestefar", er uttalelser som må relateres til at deltakelse på parties heller enn å være forpliktende i forhold til hvordan en lever til vanlig, sees som *pusterom*, *friminutt*, i forhold til hverdagsliv.

### **Inkorporering av forskjellighet**

Jeg har ovenfor argumentert for at House-kulturen organisatorisk, gjennom House-ritualet, har egenskaper som virker inkorporerende, kan synes å viske ut forskjeller mellom deltakere. Et universelt perspektiv på mennesker, som innenfor ritualets kontekst til tross for et individualistisk og frihetlig menneskesyn, skaper et slags felleskap. Det er avstanden til en "speilende" referent; universet, som muliggjør et slikt felleskap med aksept for forskjellighet. Sett utenfra, som i bildene tatt under den første månelandingen, blir forskjeller uvesentlige i forhold til de felles betingelser mennesker lever under, og i forhold til de fellestrekk vi deler som art.

House-musikken, det være seg "ren" techno, soulbasert house, eller etnisk-inspirert techno, er som musikalsk fenomen nært forbundet med universalisme som symbolsk ressurs. Det universelle, symbolisert i techno-beatens datastyrt (natur) lovmessighet, i tittelreferanser til objekter i universet, i samplinger av radiosignaler fra ensomme radiofyr langt borte, er som et relativiserende vakuum som kan suge til seg et hvilket som helst (musikalsk) kulturellt uttrykk, inkorporere det i et kosmologisk *oss* som er større enn tidligere begreper om felleskap i ungdomskulturelle sammenhenger. Det er et maksimalt felleskap konstituert gjennom tilknytning til et minimum av referenter (anatomi, tilstedeværelse, organisk prosess), kontrastert mot fjerne objekter i et enormt univers som får Tellus til å virke liten, og hvor etniske eller kulturelle forskjeller framstår som ubetydelige.

Betydningen av denne horisonten er observerbar både på House-fester, der stil og markering av forskjellighet nærmest blir betydningsløst, og på større skalanivå hvor Techno-grupper som *Deep Forest* og *Enigma* har oppnådd enorme salgstall for utgivelser der techno-beat kobles med sang-tradisjoner fra urbefolkninger verden over. "Det autentiske" kobles med "det syntetiske", fristilt fra spesielle instrumenters føringer på lydbilder gjennom at komposisjon starter fra et dekonstruert og dermed på sett og vis "rent" utgangspunkt, tilsynelatende fristilt fra *enhver musikalsk tradisjon*.

I tilfellet med "Deep Forest" kobles techno-musikk med tradisjonell sang fra forskjellige urbefolkninger. Projektet har fått tilgang til et omfattende UNICEF-materiale av sangopptak, samlet biter av slike, og tilpasset disse til estetiske "krav" spesielle for techno-musikken (repetisjon, enkelhet, minimalisme), noe som promoterer at ofte ganske korte sekvenser av sanger blir brukt. Disse repeteres gjentatte ganger. Resultatene er ganske forbløffende, og gruppa har oppnådd stor popularitet i 1994 (spesielt med hit-låta "*Sweet Lullaby*"). Resultatet er helt klart ei relativisering av materialet. Sammen med techno-beat fremstår det sørlige Afrikas San-folk sin tradisjonelle overtone-jodling som ei mediering av menneskets situasjon som også treffer vestlige lyttere "hjemme".

### **Mediering av kulturelle dilemma**

Et ofte poengtert særtrekk ved moderne, vestlig kultur, er at tenking preges av rasjonalitet. Rasjonalitet har vært et ideal for nærmest all målrettet aktivitet, men spesielt innenfor formelle produktive sfærer. Max Weber knyttet kapitalismens framvekst til kalvinismens ånd. Forestillinger om at hardt arbeid og nøysomhet var den type livsførsel som pre-destinerte mennesker for et etter-liv i himmelen ble av Weber understreket som en viktig forutsetning for kapitalismens framvekst (Weber 1956). Dette religiøst funderte kulturelle særtrekk promoterte ifølge Weber en kumulering av oppspart kapital, og la dermed grunnlaget for framveksten av en kapitalistisk organisert produksjon. Lønnsomhet, nøysomhet, investering heller enn forbruk, var dyder som inngikk i en kalvinistisk tenking om det Gudfryktige liv, samtidig som de inngikk i en økonomisk dynamikk som sikret den kapitalistiske organiseringa av produksjonen suksess.

I disse sammenhenger blei ei mål/middel-tenking nærmest kysk og Gudfryktig. Instrumentalitet og utilitarisme inngikk i ei allerede etablert vestlig tenking om en hierarkisk ordnet verden, som eksemplifisert i Lovejoy's *The Great Chain of Being* (Lovejoy 1960), med Gud øverst, og mennesket som forvalter av resten av naturen, som Gud hadde skapt for at mennesket skulle bruke den til sitt eget beste. René Descartes og skillet mellom ånd og natur kan, som jeg skal komme tilbake til seinere, også sees som sentral for utvikling av denne type tenking om Gud, mennesker og natur. Det var ånden som skulle definere mål, og kroppen som skulle utføre arbeid. For åndens mål kan vi nærmest si at "resten"; kroppen og naturen, skulle fungere som instrumenter for realisering av disse åndelig definerte mål. "Instrumentalitet" må dermed sees i sammenheng med et Cartesisk skille mellom kropp og sjel, med et rasjonelt paradigme for produktiv aktivitet, og med en forståelse av natur som hierarkisk ordnet. Her sees Gud og mennesket som å være øverst i et naturlig hierarki, hvilket legitimerer en anvendelse av natur som "instrument" for menneskelig behovs-tilfredstillelse.

I en slik sammenheng kan data-teknologi sees som å ha et potensiale for å bryte med etablert tenking om "ånd", tenking og instrumenter. Data-teknologien har et potensiale, ikke bare for formidling av tanker, men også for "deltakelse" i mentale prosesser. Denne type teknologi kan sees som å ha "iboende" muligheter for å bryte ned etablerte skiller mellom tenking og arbeid, mellom mål og middel (Nielsen 1996). Teknologiens hovedfunksjon i arbeid er et samvirke, der menneske og maskin på sett og vis "er sammen" om de mentale prosesser som "er" arbeidet.

Det vestlige utgangspunkt for konseptualisering av forholdet mellom ånd og materie, kropp og sjel, menneske og maskin kan sees utfordret gjennom måten houseparty-kulturen gjør sine uttrykk og sin "mening" utilgjengelig for "rasjonell tilnærming" på. "Trance", "ambience", og "ekstase" er tilstander, idealer, som alle ligger utenfor det som kan forklares eller nåes gjennom rasjonell tilnærming. Data-teknologi som tidens ypperste eksempel på høyteknologi, som eksempel på den mest avanserte teknologi vi kjenner, inngår i en sammenheng der rasjonalitets-paradigmer utfordres, hvilket gjør denne utfordringen til et tveegget sverd. Mens *motstand*, slik vi tenker på den i forbindelse med 68-opprøret, hippie-generasjonen eller den norske visebølgen på 70 tallet, kan sees som *motstand mot utvikling*, som noe konservativt, så er den type motstand (forøvrig mot mange av de samme dimensjoner som den ovenfor nevnte motstand var rettet mot), som kan sees uttrykt gjennom houseparty-fenomenet, problematisk å avvise på et slikt grunnlag. Houseparties må i lys av innovativ



utnyttelse av ny teknologi i stor grad oppfattes som et barn av sin tid, og dermed lite konservative.

Dermed antydes et nytt inntak til et sentralt kulturelt dilemma i moderne vestlig kultur; Det som Gregory Bateson kaller "kropp og sjel - problemet", samtidig som *selve den teknologiske utvikling* sees som ressurs for *motstand*. Dikotomiene maskin og menneske, det syntetiske og det organiske, som den sentrale referanse eller det parameter som komposisjon av technomusikk dreier seg om, kan i en slik sammenheng sees som en analogi til forhold som angår *selvet*; forholdet mellom kropp og sjel. I en slik forståelse av disse symbolene blir ånd det syntetiske, kropp det organiske, samtidig som "det menneskelige" i maskin/menneske dikotomien, må sees som å romme en helhet av åndelige og organiske dimensjoner, selv om kroppen lett framstilles som det maskinelle i lys av europeiske tradisjoner for tenking om kropp og sjel. I party-sammenhenger blir kropp/maskin-analogier imidlertid utsatt for en slags lekende dekonstruksjon, der "målet", *trance*, leder hen mot assosiasjoner om en *autonom maskin*, i og med at *trance* må sees som en tilstand der *kontroller* slippes.

Motsetningsparet det syntetiske og det organiske konstituerer i houseparty-sammenheng altså et spenningsfelt som også er (et av flere) utgangspunkt for et kreativt aspekt i dans til techno.

Det var en noe overaskende oppdagelse at alle de aktiviteter som ble objekter for min undersøkelse; komposisjon av, dans til, og formidling av (gjennom DJ-rollen) techno, hadde det til felles at de handlet om å "organisere", gjøre det døde eller syntetiske levende eller organisk. Denne forståelsen ble ikke utviklet som eksplisitt forståelse før etter at jeg hadde relatert empirien fra feltarbeidet til Roy Wagners teorier om symbolisering og dialektiske prosesser, og må delvis sees som et resultat av denne relateringen. Hypotesen er altså en konstruksjon av et bilde av "mening" i sammenheng med house/techno-musikk og houseparties som et resultat av observasjoner og samtaler koblet til teorier om mentale og perseptuelle prosesser som fundert i *evner til billedskapning*, hvor mening skapes som relasjoner mellom partikulære bilder/symboler og kontekster.

Med denne hypotesen om et kulturelt konstituert spenningsfelt omkring motsetningen mellom det syntetiske og det organiske, og aktiviteter relatert til technomusikk som utnytter et slikt spenningsforhold som symbolsk ressurs, har jeg i noen grad fortsatt undersøkelser gjennom videre samtaler med musikere, DJ's og dansere. Klargjøringen av ei slik hypotese kan sees som både en styrke og en svakhet i forhold til disse samtalene. Styrke fordi jeg har visst hva slags tema jeg har ønsket at informantene skulle snakke om, og svakhet fordi jeg

i denne fasen hadde fastlagt forståelser som helt klart kunne være til hinder for følsomhet for alternative forklaringer.

Et karakteristisk trekk ved techno, som jeg har vært inne på ovenfor, er at utgangspunktet, syntetisk skapt lyd, er et utgangspunkt som i større grad enn i noe tidligere kjent musikalsk fenomen består av et dekonstruert lydmessig univers. Dette betyr praktisk sett at komposisjonsprosesser bokstavelig talt starter "på bunnen". Komposisjoner for symfoniorkestre, piano, for rockeband, har sitt utgangspunkt i at komponisten tenker seg tonene spilt av spesielle instrumenter, eller i at han bruker spesielle instrumenter som arbeidsverktøy. En komponist som arbeider i et techno-format begynner uten slike lydmessige føringer. Både lyd, rytmikk, pitch (tonehøyde), tempo, effekter, og frasering bestemmes og skapes der og da, ofte (det kommer an på hva slags teknisk utsyr komponisten har tilgjengelig) i forhold til et nærmest uendelig univers av muligheter. Datateknologien er i en musikalsk sammenheng et verktøy som nærmest kan brukes til hva som helst. Løsrevet fra en akustisk musikalsk *praksis* blir det først og fremst idéer, og dernest egenskaper ved prosessen (å komponere med data) som virker styrende på det ferdige resultat. Jeg vil hevde at det faktum at utgangspunktet er så totalt dekonstruert faktisk blir ei viktig føring som anvendelsen av denne teknologien i komposisjonsprosessen legger.

Som Wagner hevder, er "mening", eller å gjøre meningsfullt, en sentral egenskap ved selve den menneskelige form for persepsjon, og dermed kan ingen fenomener sies å være "tomme for mening". "Ikke mening" blir også mening fordi det straks kontekstualiseres og går inn i dialektisk samspill med andre indre bilder av "det meningsfulle". Dekonstruerte utgangspunkt, "tomme" lydmessige kategorier, må altså også sies å kunne legge føringer på en musikalsk komposisjon, men ikke på samme måte som om utgangspunktet var å lage musikk for bestemte instrumenteringer, og dermed for pre-destinert lyd.

Koblinger mellom det syntetiske og "det autentiske", som eksempelvis hos *Deep Forest*, er et utbredt og karakteristisk trekk ved deler av technomusikk som har blitt utgitt etter 1990. "Etno-techno" er merkelappen som musikkjournalister har satt på deler av denne musikken. Elektronisk basert musikk som "techno" (instrumental dansemusikk), "ambient" (flytende, mindre rytmisk enn techno, ikke dansemusikk), "house" (dansemusikk med mere tekst enn i techno, eksempelvis soulbaserte sanglinjer som er "samplet" inn i technobeat), "hardcore" (up-tempo, mest rytme og *lyd*) utvikles i stadig nye retninger og merkelappenes funksjon (som i parentesene ovenfor) blir mange ganger heller tvilsom. Den samme CD eller LP kan

inneholde elementer fra alle disse sjangere, og den populærmusikalske elektroniske musikken synes alt i alt å ha rom for stor individuell variasjon innenfor en ramme hvor ikke bare virkemidler er felles, men hvor det også ansees å eksistere et visst felleskap nå det gjelder ideer.

Forholdet mellom individuell variasjon i kunstnerisk uttrykk og grader av identifikasjon musikere imellom er alene en studie verdt. Det er ikke alene anvendelsen av datateknologi i framførelsen og komponeringa av musikken som er grunnleggende for slik identifikasjon. Teknologien kan tenkes anvendt på et utall måter som ikke ville utløse en identifiserende gjenkjennelse hos andre techno-musikere. Mulighetene for at slik gjenkjennelse skulle kunne "vekkes", kan også synes nærmest ubegrensede. Dette er delvis fordi det ligger en verdi i technomiljøene av eksperimentering og innovasjon, og delvis fordi prosessen hvor musikk skapes gjennom bruk av datateknologi kan synes å "ha en egen tyngde", å legge visse føringer på produktet som kan vekke gjenkjennelse. Musikalske uttrykk som skal kunne sees som "videreutvikling" og ikke "løsrivelse fra", eller "noe annet", må imidlertid "ta med seg" noe fra de tendenser for symbolisering som har utviklet seg innenfor sjangeren. *Teknologi* kan ikke sees som kilde til identifikasjon alene, samtidig som det skulle være fullt mulig å gi idéer spesifikke for techno/house-musikk et mere akustisk uttrykk. I så måte, som paradigmatisk skifte i forhold til musikalske perspektiver, kan ideene uttrykt i techno/house-musikken tenkes å bli "prerequisite to perception itself" (Kuhn 1962: 113), på den måten at perspektivet på lyd og instrumentering i en akustisk/analog musikalsk verden endres, i den grad det akustiske *habitus* (Bourdieu 1977) kan rokkes ved.

### **Fremmedgjøring og kroppsliggjøring**

Til tross for at det helt klart kan finnes andre aspekter ved houseparty-kultur som kan presenteres som sentrale, har konseptualiseringa av en sentral underliggende dikotomi mellom maskin og menneske betydd et gjennombrudd i arbeidet med denne avhandlinga. Det kan invendes det neppe er noen sensasjon at techno som kunstnerisk uttrykk til tross for sin syntetiske framtoning egentlig handler om den levende verden. Det er et sentralt fellestrekk ved kunstneriske produkter at de nettopp omhandler det levende, og oftest det menneskelige.

Det spesielle med techno er imidlertid hvordan relasjonen mellom det syntetiske uttrykk og symboliseringen av noe organisk presenteres.

Det eksplisitt maskinelle i lydbilder og det totalt syntetiske og dekonstruerte utgangspunkt for komposisjon betyr at så godt som alle tekniske virkemidler er hentet fra den maskinelle ytterkant av dikotomien, noe som gir et helt spesielt innfall til belysing av det organiske. I motsetning til hva som var praksis for anvendelse av datateknologi i musisering på 70 og 80 tallet, der teknologien kan sies å ha inngått i "selvfølgelige" organiske sammenhenger, sammen med instrumenter av tre, trommeskinn av - nettopp - skinn, stemmebånd av kjøtt og blod, blir det syntetiske i techno isolert i lydbildet som en kontrastering mot det organiske. Resultatet blir at det oppstår et spenningsforhold mellom virkemidler og tema som utfordrer ting som blir tatt for gitt i dominerende kultur angående forhold mellom mennesker og maskiner. Her har maskiner ofte blitt sett som verktøy, som "forlengelser" i forhold til kroppen, som redskaper som kan anvendes i estetisk eleganse, gjøre mulig det som ellers bare var tenkelig. Baksiden av dette noe idylliske bildet er situasjoner hvor mennesker blir en slags forlengelser av maskiner, situasjoner hvor det maskinelle dominerer eller tvinger mennesker, og resultatet blir det Karl Marx har kalt fremmedgjøring.

Mens jeg ovenfor har relatert universet som symbol og "avstand" mellom symbol og det symboliserte til prosesser av globalisering og til et universelt syn på deltakere på houseparties, kan ei tilknytning til Karl Marx sitt begrep fremmedgjøring bety ei alternativ eller utdypende kontekstualisering av "maskin-metaforer" og objekter i universet som symboler. Den spesielle presentasjon av motsetningsparet maskin/menneske i techno-musikk, hvor et ekstremt syntetisk uttrykk symboliserer organiske prosesser, kan sees i sammenheng med begrepet fremmedgjøring. Mediering av spenningsforholdet i denne problematiske relasjonen kan også antas å ha en "familiariserende" effekt i forhold til syntetiske omgivelser gjennom at de som symboler på teknologiske strukturer draes inn i direkte kroppslige sammenhenger gjennom dans, og på en måte koloniseres av kroppen gjennom denne prosessen. Fremmedgjøring som prosess må også antas å kunne bli møtt med motstand, med aktiviteter som virker eller antas å virke motsatt, som motvirker de psykologiske virkninger og den isolasjon av individet som fremmedgjøring fører til.

Hos Marx refererer begrepet fremmedgjøring til at arbeidere mister kontakt eller kontroll over resultater av sitt arbeid gjennom den kapitalistiske organiseringa av produksjonen.

Arbeideren produserer i produksjonsprosessen ikke bare varer, men også sin egen underordning:

"So much does the appropriation of the object appear as alienation that the more objects the worker produces the fewer he can possess and the more he falls under the domination of his product, of capital." (Marx i Bottomore ed. 1972: 121).

Hos Marx henger slike konsekvenser sammen med arbeiderens forhold til resultatet av sitt arbeid som et fremmed objekt ("alien object"). Arbeideren legger sitt liv i objektet han produserer, og hans liv tilhører dermed ikke lengre ham selv, men det objekt han har produsert. Av dette følger for Marx at også i forhold til selve produksjonen er arbeideren fremmedgjort. Produktet er bare et resymé av aktiviteten, av produksjonen.

Menneskets universalisme i søkenen etter midler for opprettholdelse av liv, det være seg mat, bosted, redskaper, varme, gjør at hele naturen blir dets "inorganiske kropp". Slik Marx ser det betyr dette at hele naturen av mennesker nærmest sees som deres "produkt", og at mennesker i motsetning til andre arter vil fortsette å produsere uten at det strengt tatt er nødvendig. Det er dermed gjennom arbeid i forhold til den objektive verden at mennesket realiserer seg selv som art. Gjennom å bli fratatt verdien av sitt arbeid og bli gjort til en fremmed i forhold til det, blir mennesket også fratatt sitt forhold til den objektive verden, til naturen.

Menneskets "inorganiske kropp", naturen, er derved omgjort til en fiendtlig dimensjon. Arbeid, aktivitet, produktivt liv, framstår nå for mennesket bare som midler for tilfredstillelse av behov, behovet for å opprettholde dets fysiske eksistens. For det fremmedgjorte menneske framstår livet selv bare som *midler til liv*. Marx ser mennesket som vesensforskjellig i forhold til andre arter fordi mennesket er karakterisert ved å ha et bevisst forhold til sin "livsaktivitet". "Livsaktivitet" er her ikke en deterministisk dimensjon som mennesket er fullstendig identifisert med. Mennesket som selv-refleksivt vesen gjør sitt eget liv til et objekt for seg. Dermed kan fremmedgjort arbeid sees som å reversere relasjonen menneske - arbeid, fordi mennesket gjennom sine selv-refleksive kapasiteter omdefinierer selve sitt værende om til *midler for sin eksistens*.

Hvordan kan Karl Marx sin forståelse av fremmedgjort arbeid og det fremmedgjorte menneske bli anvendelig i en analyse av et ungdomskulturelt fenomen som houseparty-kultur mere enn 150 år etter at han publiserte teorien?

I techno-musikken er det maskinelle "flyttet ut" av "naturlige" sammenhenger, mot ytterkant av dikotomien maskin/menneske, hvor avstanden eller isoleringen gjør at det

syntetiske (i lyden) symbolsk kan anvendes som en speilende referent i forhold til organiske eller mentale prosesser. "Avstanden" mellom referent og organiske prosesser som blir tematisert gjør at slike prosesser blir avbildet eller tematisert på et generelt nivå. Det syntetiske som symbol, og objekter i universet som symbol, promoterer gjennom sin "avstand" i forhold til det som avbildes et perspektiv på det levende som er universelt, og "det organiske" som avbildes i techno blir noe slikt som "generelle livsprosesser", en slags "resept for liv". I houseparty-kultur kobles disse forhold gjennom at dans til musikken er sentralt for det vi kan kalle et meningsaspekt. Det er i dans og kroppslig uhemmet utlevelse til syntetisk musikk at disse spenningsforhold mellom det syntetiske og det menneskelige og mellom det mentale og det kroppslige medieres gjennom en total opplevelse: "Trance". I den "totale opplevelse" søkes motsetninger mellom det syntetiske og det organiske oppløst og erstattet av et samvirke, som igjen skal "nulle ut" det mentale sin kontrollerende funksjon i forhold til kroppen.

Om vi skal operere med begrepet "fremmedgjøring" som et slags negativt incentiv, som en tilstand som aktiviteter som dans eller houseparties kan sees som forløsende i forhold til, så må vi også kunne begrepsfeste denne forløsningen. Og en slik begrepsfesting av forløsning som motsats til fremmedgjøring, må nødvendigvis knyttes til menneskelige behov i forhold til miljø eller livsverden.

La oss først se hva slags begrepsfesting av det forløsende som er mulig å knytte til Marx sin konseptualisering av den menneskelige naturlige tilstand. Som vi har sett ovenfor så er naturen hos Marx menneskets "uorganiske kropp". Hos Marx er tilpasninger mellom denne uorganiske kropp og menneskekroppen som brytes ned gjennom det fremmedgjorte arbeid. Motsatsen til "fremmedgjøring" må derfor bli en referanse til noe som oppleves "naturlig" eller "nært".

I sammenheng med houseparties knyttes i denne oppgaven ei mediering av spenningsforholdet mellom det tekniske eller maskinelle til opplevelser i forbindelse med dans. Gjennom dans som konkret kroppsliggjøring draes elementer fra en utenforliggende verden inn i et individs mikro-univers, hvor følelse, bevegelse og eleganse integrerer "det fremmede" i en, for individet, "nær", konkret kroppslig, sanselig sammenheng. "Kroppsliggjøring", kunne dermed sees som en motsats til fremmedgjøring i en slik sammenheng.

Gregory Bateson legger i *Steps to an Ecology of Mind* (Bateson 1972) en avgjørende vekt på Rene Descartes sin løsning av "kropp og sjel -problemet" i analyser av hva slags epistemologiske trekk som har vært viktige i utvikling av vestlig moderne tenking. Descartes

sin adskillelse representerte et forløsende perspektiv i forhold til problemene mellom vitenskap og kristendom gjennom at Gud sitt virkeområde ble avgrenset til "ånden", mens vitenskap og økonomi fikk ha "kroppen", de observerbare fenomener, den manipulerbare verden, som jo i utgangspunktet også var styrt av Gud, gjennom menneskenes "ånd", til sitt virkeområde. I en slik tenking ble kroppen "åndens" verktøy, og den utbredte levende verden ble på sett og vis "sjel-løs" og åpen for menneskers forvaltning, gjennom at det bare var mennesker (og Gud) som "hadde ånd".

I fortsettelsen av ei slik tenking kan vi finne utgangspunkter for vestlige konseptualiseringer av forholdet mellom maskin og menneske. Maskinen skulle, som kroppen, være et redskap for "ånden". Det ideelle bilde av relasjonen menneske/maskin var et énvegs årsaks/virkningsforhold der "ånden" skulle bestemme og kontrollere, og maskiner skulle utføre manuelt arbeide, og dermed fri kroppene fra slike byrder. Også hos Marx var optimismen stor for hva den industrielle revolusjon kunne utrette for menneskene. Maskinene representerte et potensiale for frigjøring fra slit, og det var i måten produksjonen var organisert på at Marx mente at den monstrøse fremmedgjøringen var innebygget. Gjennom industriell og teknisk elaborering i vestlig kultur har postulatet om industri og maskiner som frigjørende krefter måttet modereres. Mennesker og maskiner har inngått i relasjoner hvor tunge teknologiske og økonomiske strukturer i stor grad har lagt premissene for menneskelige aktiviteter.

"Det nye", fremtiden, blir fryktet av mange, men må samtidig sies å være symbol for en viktig optimisme i forhold til framtida: Optimisme knyttet til teknologiske nyvinninger. I et slikt perspektiv på mennesker og teknologi er problemene med forurensing eller fremmedgjøring resultat av at teknologien fortsatt er lite utviklet, og at ny tenking omkring forhold mellom mennesker, teknologi og natur vil kunne presentere andre løsninger på slike problemer. Datateknologien spesielt må sies å representere et slags symbol på eller incentiv for slike nye løsninger.

I techno-musikalsk sammenheng inviterer datateknologien mere til et slags samvirke fordi den er et hjelpemiddel til en avbildning av mentale prosesser i forbindelse med komposisjon som har egenskaper som peker utover rollen som "dødt" virkemiddel. Data-musikkprogrammer er konsekvente i sin "tenking". I motsetning til mange musikere holder musikkprogrammet seg slavisk til sin programmering, slik at konsekvenser av komponistens lek med ideer kan oppleves fullt ut, ofte på et teknisk nivå som mange musikere ville fått problemer med. Eksempelvis kan instrumenter i lydbildet programmeres til å "gå egne veier"

i rytmikk og frasing slik at elementer i lydbildet bare vil "møtes" eksempelvis hver sekstende eller trettiandre takt. Mellom disse møtene vil elementene kanskje jobbe mot hverandre, uten at det oppleves som direkte feil av lyttere. Lyttere eller dansere er erfaringsmessig mere følsomme for orden enn for uorden, og resultatet blir (forunderlig nok) oftest at møtene i hver fjerde, sekstende eller nte takt, hos lyttere utløser en følelse av en slags orden i lyd-universet. Dette forhold kan eksemplifiseres på en nokså lettfattelig måte gjennom å se på forholdet mellom 3/4-dels takt og 4/4. I 3/4-dels takten teller en til tre for hver takt mens en i 4/4-dels takt teller til fire. Taktene vil møtes for hver fjerde (3/4) og tredje (4/4) takt, etter tolv slag, slik at det første slaget i den femte (3/4) og fjerde (4/4) takten vil falle sammen. Slike virkemidler er viktige for å kunne legge en kompleks dimensjon til musikk som i utgangspunktet er enkel og dansbar, med på-slag fra basstrommer i 4/4-dels takt (et basstrommeslag for hver gang en teller).

Vi kan altså si at arbeid med å komponere musikk ved hjelp av data-teknologi og musikk-programmer i tillegg til å være fokusert på mere "tradisjonelle" musikalske dimensjoner som lyd, melodilinjer, frasing, også preges av måten komponisten samvirker med systemer av relasjoner hvor en viss del av den systemiske logikk er til stede i det aktuelle program før prosessen starter for komponistens del. Komponisten vil kunne arbeide med kortere sekvenser av en aktuell låt, og programmet vil deretter kunne "fullføre" eller strekke det programmerte slik at det fullføres hele låten igjennom. Dette betyr at relasjoner mellom forskjellige rytmiske dimensjoner, hvorvidt de "passer" i forhold tilhverandre, ikke trenger å postuleres bevisst, men kan prøves opp mot hverandre ved hjelp av teknologien, for så å eventuelt korrigeres, om resultatet ikke skulle være tilfredstillende. Resultatet er at arbeidet blir mindre teoretisk basert, og oppleves mere som en lek, hvor mere trivielle aspekter av prosessen altså utarbeides av maskin og programmering.

"Det er hva slags prosesser du starter, det er det som er det viktigste", understreker Per, og tenker ikke spesielt på komposisjon, men helt generelt på egne handlinger i forhold til verden omkring. Per er opptatt av filosofi, samfunn og *fraktaler*, generelt sett av hvordan ting henger sammen. Han er opptatt av prosesser og sammenhenger, og tror ikke at det han skaper gjennom arbeidet med techno-musikk er vesensforskjellig fra "naturens eget arbeide". Interessen for natur møter interessen for techno-musikk gjennom han vektlegging av *organiske* aspekter ved musikken. "Hva slags prosesser du starter", blir et uttrykk for at han har blitt særdeles bevisst dynamikker i systemiske relasjoner. Hvordan idéer interagerer...



## Mekanisk symbol, organisk musikk

Bruk av data-teknologi i komposisjon kan også se ut til å generere bevissthet om dikotomien mekanisk/organisk fordi maskinen eller programmet har en tendens til å generere produkter som virker statiske, hvilket det er essensielt å unngå. Selv om maskinen, som ovenfor nevnt, helt klart er en symbolsk ressurs i techno-musikk, må ikke musikken virke statisk. Det som blir viktig for utvikling av bevissthet om forskjeller mellom det statiske eller mekaniske og det organiske, er at maskinene må programmeres til å avvike fra mekaniske mønstre. Dette betyr at endringer i tempo, nesten umulige å høre, "bølger" i lyden fra en ellers statisk syntetisk lyd, en ørliten forsinkelse for et slag på en skarptromme, faktisk blir nødvendige "inngrepser" i mekaniske programmer, om en skal få musikk til å "svinge".

Per: "Noe av det vanskeligste som finnes er å få en beat bygget rundt på-slag fra basstromma til å svinge. Når du lykkes, har du klart å bygge inn en organisk dimensjon i det syntetiske uttrykket". "Det er det som er selve seieren i å lage techno; at du kan uttrykke noe som er genuint menneskelig, som når andre mennesker, ved hjelp av et fullstendig syntetisk univers av lyder".

Per har ingen problemer med å eksplisitt forklare slike dimensjoner i komposisjon av musikk ved hjelp av data-teknologi. Selv om han understreker leken som sentral i slike prosesser, er dikotomien maskinell/organisk noe han helt klart er opptatt av, og som han har gitt uttrykk for var sentralt helt fra våre første samtaler om komposisjon og mening. Han uttrykker optimisme i forhold til en problematisk dimensjon i forholdet maskin og menneske når han snakker om at kommunikasjon ved hjelp av et syntetisk univers av lyd er mulig.

Per har sin bakgrunn i ungdomsgenerasjonen som først og fremst ble synliggjort gjennom pønk, og han gir på mange måter uttrykk for at pønkens ideer om mennesket som fortapt og fremmedgjort i tunge teknologiske og økonomiske strukturer også har vært viktige for han. Allikevel var Per sine interesser og preferanser tidlig noe spesielle. Han interesserte seg tidlig i oppveksten for elektroniske byggesett, og samme dagen som en kompis kjøpte "*Never Mind the Bullocks*" med *Sex Pistols*, en LP som markerte starten på pønk-epoken,

kjøpte Per "*Mad Machine*" med *Kraftwerk*. Opplevelsen av Kraftwerks uttrykk var ifølge Per revolusjonerende, og "stemte overens med" hans interesser for musikk og elektronikk.

Kraftwerk uttrykte skepsis og ironisk distanse til samkvem mellom mennesker og teknologiske strukturer, men var samtidig prosessorienterte, og inkorporerte altså det maskinelle i det musikalske uttrykket, noe som ga musikken et preg av en slags estetisk lek med forholdet mellom maskin og mennesker. Kraftwerk har aldri vært entydige i forholdet til teknologi, Musikk og tekster beveger seg mellom naiv begeistring for det maskinelle til ironisk distanse til det fremmedgjorte menneske som forsøker å gjøre sitt teknofiserte liv meningsfullt ("I'm the operator with my pocket calculator"). Det som i størst grad bidro til at Kraftwerk utmerket seg var inkorporeringen av det maskinelle i selve lyden. Per sin vei fra de elektroniske byggesett til musisering med datateknologi som instrument kunne inspireres av slike elementer i Kraftwerk sin musikk, men hans utgangspunkt var anderledes enn de tyske techno-pionerenes.

Som de elektroniske byggesettene, representerte data-teknologiens musikkprogrammer et dekonstruert utgangspunkt for kreativ anvendelse av elektronikken. Selv om Per i noen år var trommeslager i diverse "new wave"-inspirerte rockeband, kom ikke det elektroniske eller syntetiske "inn bakvegen" i rockekonseptene han var involvert i. Techno som musikkteknisk ressurs ble for hans del ikke inkorporert i rock som musikalsk uttrykk, men ble "en helt egen greie". Oppslukt av sin interesse for technomusikk, og opptatt av det nye som skjedde i England, dro Per til London på midten av 80 tallet, og blei der involvert i de miljøene som regnes som entrepenører for oppstarten av "houseparty-kulturen". Han er i dag tilknyttet et tysk plateselskap, og regnes som en nyskaper og pådriver for videre utvikling av technomusikk. Hans møte med datateknologi som ressurs for komposisjon av og fremføring av musikk, betydde et vendepunkt i hans karriere som musiker. Han understreker betydningen av at han følte et samsvar mellom teknologiske musikalske uttrykk og sin barndomsinteresse for elektronikk, samtidig som denne "techno-estetiske" dimensjonen først og fremst blei et teknisk utgangspunkt for uttrykk. Oppveksten i Tromsø, med sin storslagne natur og spesielle klima og beliggenhet har også promotert en interesse for natur som hele tiden har vært tema i hans komposisjoner, og som han ikke ser i noen slags motsetning til sitt musikalske uttrykk. Tvertimot så har technomusikk for Per betydd en kunstnerisk utforskning av organisk billedskapning i musikk, gjennom at de computerprogrammer som er grunnlag for komposisjon og musisering med datateknologi, må fortelles hvordan musikken skal bli levende.

## Estetikk, kropp, computer

At datateknologi som et dekonstruert utgangspunkt for musisering har vært sentralt for utvikling av idéer om forholdet mellom det maskinelle og det menneskelige gjennom technomusikk, har ovenfor blitt relatert til symbolisering i moderne populær musikkhistorie, og til prosessuelle dimensjoner i relasjoner mellom menneske og datateknologi som verktøy. Også en estetisk dimensjon, som "samsvar" mellom livsmiljø og kunstnerisk uttrykk har vært referert til som pådriver for utvikling av technomusikk som uttrykk. Videre har verdier bygget omkring teknologisk, kulturell og sosial utvikling vært viktige for vestlig modernitet generelt, og for utvikling av spesifikke vestlige ungdomskulturelle stilarter spesielt.

Den siste ovenfor nevnte dimensjonen, at programvare i arbeidet med musisering med datateknologi må fortelles hvordan musikken skal "bli levende", refererer imidlertid ikke til kulturelle eller teknologiske ressurser for utvikling av uttrykket, men nærmest til en slags "*antiressurs*", til et slags tomrom i kunnskapen en kan lagre i programvare, som gjør at ingenting er selvfølgelig; at en må fortelle maskinen "alt". Computerteknologi og programvare som avbildninger av mentale prosesser har iboende "tomrom" som kan gi perspektiver på menneskelige mentale prosesser gjennom sine mangler:

"There is simply no way to assure that software is free of flaws. Though software is mathematical in nature, it cannot be "proven" like a mathematical theorem; software is more like language, with inherent ambiguities, with different definitions, different assumptions, different levels of meaning that can conflict.

Human beings can manage, more or less, with human language because we can catch the gist of it.

Computers, despite years of effort in "artificial intelligence", have proven spectacularly bad in "catching the gist" of anything at all." (Sterling 1992:34)

Et musikkprogram for computere har altså ingen "medfødt" musikalitet eller forståelse for hva som "svinger", men har tendenser til å produsere statisk lyd og rytmikk, og må dermed manipuleres bevisst for å kunne avbilde noe som "virker levende". Mens musikk komponert for en mere tradisjonell instrumentering øyeblikkelig (når den utøves) vil inngå i organiske sammenhenger, delvis gjennom en type kroppslig kunnskap som instrumentalister besitter, og delvis gjennom mønstre for ressonans og klang iboende i de forskjellige instrumenter, må slik kunnskap gjøres eksplisitt i prosessen med å komponere med computere og musikkprogrammer som verktøy. Datateknologien blir dermed en "*negativ ressurs*" for eksplisifisering av

egenskaper ved musisering som i andre sammenhenger har vært selvsagte, og dermed ikke viet noen oppmerksomhet. "Det organiske" aspekt ved musikk som symbol blir dermed et tema, i det minste komponister og musikere imellom, mens "grensen" for hvor eksplisitt kunnskap om virkemidler og "mening" må vike for en mere kroppslig opplevelse av -og kunnskap om musikken flyttes til grensen mellom utøvere og dansere.

Dette er et noe anderledes perspektiv på det demokratiske inntrykket et houseparty-rituale kan gi. Dansere er ikke bare viktige som konsumenter av tilbudet som musikere, arrangører og DJ's "gir" gjennom festen, men de har også overtatt for instrumentalister som en slags "kroppslige fortolkere", i og med at det nå er dansere som realiserer det vi kan kalle et organisk potensiale i techno-musikk. Dansere blir viktige fordi det er gjennom deres visualisering at uttrykket blir helhetlig. Kanskje er dette forhold noe av svaret på hvorfor uttrykket i techno av mange oppleves som kraftfullt og bejaende i forhold til dans. Når techno oppleves av mange å formelig "rope på" fysisk aktivitet må dette også relateres til at den er bygget opp omkring organisk symbolikk som ikke er realisert eller visualisert i noen organisk eller menneskelig/kroppslig sammenheng. Disse forhold er konstituerende for noe av den spenningen mellom syntetisk uttrykk og kroppslig utlevelse som gir et houseparty kraftfullt uttrykk og paradoksal karakter.

Ovenfor har en tendens i symbolisering i techno/house-musikk blitt knyttet til tendenser for symbolisering i psykedelisk rock. Her ble et utstrakt univers metafor for *indre reiser*, og ny musikk-teknologi fikk etterhvert preg av å være et slags metonym for en helhet av *utforskning av rommet og utforskning av selvet*. I techno/house-musikk kan en avbildende dimensjon i musikken, som å stå i en metonymisk relasjon til forestillinger om *rommet og selvet*, sees ytterligere forsterket og understreket som en slags "naturlig" følge av at det syntetiske/høyteknologiske preget i musikken forsterkes og videreutvikles. Dermed understrekes "romreise"-aspektet i symbolisering i psykedelisk rock i nærmest ekstrem grad, om en ser på *lyd* eller *produksjon* alene. Dette forholdet modereres imidlertid i noen grad, både gjennom musikkens utforming, og gjennom ritualiseringen av *houseparties*. Dels gjennom at musikalsk teknologi på data, som "*anti-ressurs*" kan se ut til å generere bevissthet om hva som er genuint menneskelig eller organisk, og dels gjennom en anti-kommersiell/subkulturell revitalisering av det "funky", det "svingende", kroppslige, av *disco* sine subkulturelle røtter gjennom presentasjonen av techno/house som dansemusikk, *balanseres* det syntetiske preget i musikken.

I houseparty-sammenheng har jeg valgt å se på et frihetlig ideal og en frigjørende dynamikk (i forhold til kroppsbevegelser, dans) i lys av antropologiske teorier om ritualisering. Å se fenomenet i et slikt mere formellt eller vitenskapelig lys har jeg gjort som en slags analogi til hvordan parties sees av DJ'er og musikere jeg har samtalt med. Her framholdes spesielt indianske og afrikanske stammeritualer *som modell* for aktiviteter på party. I så måte kan deltakelse på houseparty sees som en slags ad-hoc stammetilhørighet, hvor det rituelle preget er med på å "løsrive" aktiviteter fra, sette grenser mot vestlig kulturell og politisk hverdag.



## 5. KONKLUSJON

Hvordan er det mulig å anvende fortiden til å skape noe nytt? Paradokset aktualiseres spesielt av vestlige tenkemåter omkring utvikling av samfunn og kultur som noe rettlinjet, som en bevegelse fra et primitivt urstadium til sivilisasjon og *kultur*. Oppkomsten av ungdomskulturelle fenomener hvor opplevelsen av selv og verden er avvikende i forhold til hva som er vanlig i det omkringliggende samfunn, har vist at "historien" som symbolsk ressurs for det vestlige *mainstream*-samfunnet kan utfordres. Mens "det nye", det være seg dagligdagse situasjoner eller nye idéer, som regel sees som "kontrollert av" det konvensjonelle (i Wagners forstand), viser ungdomskulturene at det også kan utnyttes kreativt som *fundamenter* for nye perspektiver på det konvensjonelle. Fortiden kan sees som å romme alle referanser som kommunikativ mening kan skapes utfra, og hviler i Karl Marx sin tenking som et mareritt i hjernene på de levende. Marx mente likevel at han så potensialer for endring, mellom annet knyttet til samfunnsmessige endringer som var følger av teknologisk utvikling. Slike følger kunne ikke forutsies, paradokser i forhold til herskende *ideologi* kunne oppstå og bli utgangspunkter for refleksjon i forhold til de bestående maktforhold.

Hos Wagner sees også utvikling av tenking som konstituert av dialektiske prosesser. Her sees imidlertid dialektikk som noe dialog-lignende, hvor utspill simultant er støttende og i motsetning til hverandre, hvilket jeg forstår som at *dialog* muliggjøres ved at utspilli hviler på noen av de samme meningsbærende premisser. Potensialet for endring kan i forhold til hos Marx synes øket i Wagners tenking fordi han ser alle aktuelle situasjoner og hendinger, som den teknologiske utvikling hos Marx, men også alle andre av dagliglivets tilfeldige sammensetninger av symboler og tegn, som å romme potensialer for endring av konvensjonelle kontekster. Hos Wagner konstituerer det aktuelle (flyktige, "kaotiske", ikke-konvensjonaliserte) og det konvensjonelle utgangspunkter for en grunnleggende dialektisk dialog. Her sees det aktuelle som regel i lys av konvensjonelle kontekster. Potensialet for endring ligger delvis i at det aktuelle virker tilbake på, "re-invents", konvensjon, men kanskje mere i det forhold at aktuelle kontekster; mere eller mindre tilfeldige situasjoner, sammensetninger av

bilder og handlinger, kan gjøres til det som kontrollerer det konvensjonelle og dermed "counter-invents", skaper noe nytt av, det konvensjonelle.

Noen ganger tilskrives også musikalske innovasjoner, som vitenskapelige oppdagelser, en tilfeldig ytre omstendighet. Brian Eno, først kjent gjennom bandet *Roxy Music* tidlig på 70-tallet, forteller til magasinet *Keyboard* (1993) at et sykehusopphold ga han idéen til det han kalte *ambient music*. Ute av stand til å røre seg ble Eno prisgitt lydene fra radioer han ikke kunne nå eller slå av. Ofte sto de svært lavt på, og Eno oppdaget en ny dimensjon ved lytting når han hørte på musikk ekstremt lavt. I Eno's påfølgende utgivelser *Ambient 1,2,3,4*, utforsker han musikalske landskaper dramatisk forskjellige fra tidens populærmusikk. Til forskjell fra samtidig populærmusikk og egne tidligere utgivelser unngikk Eno i *ambient music* tydelige subjektive emosjonelle uttrykk. *Frasering* er erstattet med *lyder*, hvilket gir musikken et preg av å være figurativ heller enn emosjonell. "I consider this music as environmental: To be experienced from the inside" (Eno: 1982), skriver Eno på *Ambient 4, "On Land"*, og sier dermed noe om musikkens figurative karakter. "*Ambient*" kan oversettes med *omsluttende*, *atmosfærisk*, mens Eno sin bruk av "environmental", "miljø-messig", økologisk, utdyper forståelsen av på hvilken måte denne musikken skal omslutte lytteren. Mens tradisjonell europeisk musikk absolutt kan knyttes til "stemning", ikke langt fra det atmosfæriske i *ambience*, så blir "økologisk" i musikalsk sammenheng noe som må sees å stå fjernere fra vestlige tradisjoner for symbolisering i musikk. Fraværet av frasering, av påfølgende rekker av forskjellige toner er påfallende i denne musikken. Hvert element i lydbildet er bygget opp av fire eller færre toner, der det enkelte "instrument" (dette er musikk som først og fremst er sythesizer-basert) skifter mellom "sine" toner i forskjellige rytmikker, de fleste svært langsomme. På *On land* fravikes dette mønsteret bare i en kort sekvens på sporet "*Dunwich Beach, Autumn, 1960*", hvor et "instrument" har en liten "solo" på 7-8 toner. Når én av lydene varierer langsommere enn de andre, vil det virke som om denne lyden er "bak" de som varierer hurtigere. Det kan synes som om det uforanderlige etter en perseptuell dynamikk oppfattes som *kontekst* for det som i større grad varieres, slik en oppfatter landskaper fra et togvindu, der det som beveger seg sakte automatisk registreres som lengre unna enn det som farer forbi. Det uforanderlige og det mere varierende, rytmisk og tonalt, konstituerer dermed en dybde-følelse i lydbildet. Nærværet av mange, klart adskilte elementer i lydbildet utvikler det "omsluttende" mot noe økologisk, hvor interaksjonen mellom elementer i lydbildet blir en nær analogi til økologisk samspill i en levende verden. Fra å være mottaker



av, og i forskjellig grad identifisere seg med emosjonelle uttrykk i dominerende deler av samtids-musikken, skal lytteren i *ambient*-sammenhenger *omsluttes*; representere et gravitasjonsfelt som en økologi av lyd skal dreie seg om.

Sammen med "trance", "hardcore" ("hardfloor") og "acid", har "ambient" blitt et av de mest sentrale begreper i techno/house-musikken. *Ambient house*, *ambient techno*, er merkelapper som oftest knyttes til mere rolige varianter av den elektroniske musikken, og som dermed signaliserer at musikken først og fremst er laget for lytting og ikke for dansegulv. Også i mere dansbar techno sees ofte inspirasjonene fra Eno's *ambient music*. Som hos Eno preges techno av at et spenningsforhold mellom det harmoniske, langsomt skiftende, og det mere hektiske, rytmiske, flyktige konstituerer en dybde i lydbidet. Det langsomt skiftende, harmoniske, blir en *bakgrunn* som det rytmiske og flyktige sees mot. I motsetning til dominerende deler av vestlig musikk, hvor lydbilder, om enn rytmiske, alltid domineres av *frasering*, av *melodi*, opererer en i techno-musikken med *forgrunn* knyttet til *rytme* og *lyd*, heller enn *melodi*. Samtidig vil en svært ofte, også i dansemusikken, finne mere bløte og harmoniske synthesizer-akkorder som danner en bakgrunn som beveger seg langsommere, og dermed setter det rytmiske i perspektiv.

Jeg har ovenfor utredet hvordan bruken av data-teknologi i musisering kan sees å utnytte et spenningsforhold mellom *det maskinelle* og *det organiske*. Hvordan arbeidet med å komponere musikk utfra et dekonstruert lydmessig univers har ført til at "noe organisk" avbildes i musikken. Videre har jeg argumentert for hvordan "*kosmos*" har blitt et tvvetydig symbol i moderne musikk, hvor ny teknologi i lydbilder har blitt gitt symbolsk signifikans blant annet i *psykedelisk rock*. Her har utforskning av et "indre univers" blitt sidestilt med utforskning av *det ytre rom*. Denne sidestillingen har videre blitt knyttet til en *ideologisk dimensjon*, hvor stigmatisering i forhold til utforskning av selvet gjennom hallusinogene opplevelser har blitt ytt symbolsk motstand gjennom sidestillingen av *trip* - den indre reise - med reisen i rommet.

En av ambisjonene med denne oppgaven har vært å knytte *ritualisering* til en meningsdimensjon. Som fenomen i en moderne og fragmentert samtid, kan houseparties synes å ta opp "rituale" som en abstrakt idé om "det urmenneskelige", og antropologiens assosiasjoner til fenomenet kan være med på ytterligere eksotisering av slike fester. Rituale som eksplisitt emisk ideal og som etisk beskrivelse av aspekter ved de begivenheter som faktisk finner sted, blir i min framstilling to sider av samme sak. Dette kunne leses som en aksept av noe selv-

hevdet i houseparty-kulturen; at houseparties "er det samme som" fortidige stammeritualer, i den forstand at kontakt med noe "egentlig" eller *ur-menneskelig* søkes. Jeg har fra tidlig i feltarbeidet vært skeptisk til å ta slike symbolske tilknytninger til "de frie ville" og "tribal"-analogier på alvor. Symbolske tilknytninger til det fortidige har jeg gjennom antropologistudiet lært å se som markeringer i et nåtidig tegn-univers, heller enn som uttrykk for "noe reellt". "Folkelige forklaringer" blir i antropologien ofte sett som *symptomer* heller enn *svar*. Symbolisering må imidlertid sees som utgangspunkt for all kommunikasjon, også den såkalt "vitenskapelige". I analytiske tekst legitimeres imidlertid symbolske tilknytninger (til det "vitenskapelige" såvel som til det "virkelige"), ved at de er innbakt i en litterær stil vi kjenner som *antropologi*. Selv om antropologien erkjenner slike aspekter ved seg selv, blir de i liten grad problematisert. Men det analytiske ståsted kan ikke isoleres fra hverken det "vitenskapelige" eller det "virkelige". Symbolisering og "realitet" står derfor ikke nødvendigvis i et enten/eller forhold, slik det har vært vanlig å hevde under funksjonalistiske paradigmer, hvor symboler har vært *midler* til å gjøre eller oppnå "noe annet". Antropologi handler om *mening*, hvilket betyr at symboler "står for seg selv", som Wagner påpeker, og ikke for noe annet, som i mål/middel-relasjoner.

Ritualisering som aspekt ved houseparty-fenomenet har blitt tema i denne oppgaven like mye på bakgrunn av likhetstrekk mellom antropologiske beskrivelser av "the real thing" og aspekter ved parties, som at jeg har tatt informanters analogier til det fortidige på alvor. "Tribe"-analogien ble i utgangspunktet litt "for sterk" for meg, og det selvhevdede rituelle likeså. Siden da har imidlertid flere selvstendige idéer om materialet vist seg å utgjøre elementer til det som i klassisk antropologisk forstand har vært sett som kjennetegn på ritualisering. Ordløshet i techno/house som *informasjons-sperre*, *grensemarkering* mellom fest og dagligliv, tilknytning til *kosmologi* gjennom symbolisering i musikk og dans, er dimensjoner ved materialet som har blitt utviklet hver for seg, uten tanke på at de skulle "passe sammen" i en "ritualiserings-modell". Samtidig er informasjons-sperrer, grensemarkeringer og tematisering av mytologiske og kosmologiske dimensjoner ansett som urgamle "byggesteiner" i rituelle sammenhenger.

I tilknytninger til en konvensjonalisert historie kan en ane konturene av hvordan en dialektisk dynamikk viser seg i møstre av symbolisering i ungdomskulturene. Det nære og det distanserte, det omsluttete og det fremmede, blir referansepunkter i dynamikker hvor mening skapes. Kontrasterende symbolisering, både i forhold til foregående stilarter; pønk som

motsetning til hippie, house som motsetning til pønk, og symboler imellom; kroppen som kontrast til universet, all-kjærlighet til rasjonalitet, handler i denne oppgaven mere om måter å unnsnippe konvensjonelle kontekster på, enn om synliggjøring av kognitive lovmessigheter. Distansen til objekter, også som symboler, får betydning for refleksjon, som konkret eksemplifisert gjennom bildene av jorden tatt fra utenfor atmosfæren. Symbolsk "distanse" i denne forstand er konstituert gjennom at det nye inngår i en dialog med elementer fra konvensjonelle kontekster hvor det selv presenteres som *motsetning*. "Distanse", symbolsk sett, betyr først og fremst at seleksjonen av elementer fra konvensjonelle kontekster som "reflekteres", motsies eller medieres, er gjort på et stor-skala nivå, samtidig som utvelgelsen er partikulær, uten umiddelbar systematikk. Rikholdigheten av referansepunkter i mainstream-kulturen er for subkulturelle uttrykk like viktige som en elaborert kultur er for utvikling av poetiske tradisjoner. Ungdomskultur i det moderne vesten handler i dag mere om markering av identitet enn om diskurs med det offentlige. Identifikasjon i houseparty-kultur betinger en slags holisme. Det er gjennom bilder av selv og helhet, verden, bilder av relasjoner, følelser av relasjoner, at identifikasjon vekkes. De partikulære tilknytninger alene kunne sikkert nok vekke både gjenkjennelse og identifikasjon, men bare som tegn for noe annet. Gjennom *stil* antydes gruppetilhørighet, og individualitet, gjennom bruddet med *mainstream*. I houseparty-kulturen markeres ikke brudd med *mainstream* av enhetlig stil ved hjelp av klær eller utseende. Det er hvor identifikasjon og integrasjon møtes, hvor individet inngår i relasjoner, at houseparty-kulturens symboliseringer antar identifikatoriske dimensjoner. Houseparties presenteres mere som supplement til ungdoms- og mainstream-kulturene, enn som motsetning. Selv om houseparties har betydd et paradigmatisk brudd med tidligere ungdomskulturer gjennom sin *form*, og deres *innhold* framstår som unikt både i forhold til pønk og til hippie-subkulturene, så inneholder *house* elementer fra begge disse ungdomskulturelle stilartene. Med elementer fra pønkens energiske kroppslighet og hippie-kulturens kosmologier og symbol-"språk" kan *houseparties* framstå som ei *mediering* mellom disse konflikterende subkulturelle stilartene. House avviser pønkens nihilisme, men viderefører dens nøkternhet. Mens pønk i større grad var opprør for opprørets skyld, var det en utbredt tanke hos hippiene at de kunne skape et nytt eller *alternativt* samfunn. House er nøkternt fordi det ikke er et eksperiment med "hele livsverdener". Det rituelle kan framstå som "helt", som gjennomført, uten at det egentlig forplikter, og dermed virker begrensende for deltakernes handlinger i andre kontekster. Revolusjonsdrømmene er forlatt, utvikling av det individuelle, den indre verden, kroppen,

forståelsen, understrekes. Samtidig knyttes dette individuelle til begreper om *allkjærighet* og *trance*, til livsprosesser og *kosmos*, hvilket understreker seriøsiteten som underliggende for det uforpliktende og lekende. Dette gjør at house-fester framstår som seriøse uten å virke pretensiøse, og garanterer at *houseparties* slik de framstår i dag, aldri vil bli en direkte politisk maktfaktor. Samtidig markerer de motstand mot kommersialisering, og mot disiplineringsprosesser på individuelle plan, gjennom kroppslighet, tvetydig anti-intellektualisme og rusbruk. House er således troen på å forandre *seg selv* først, og troen på at kunnskap og forståelse individuelt er viktige potensialer for endring, også i forhold til det eksplisitt politiske. I tillegg er anvendelsen av data-teknologi et uttrykk for optimisme også med hensyn til *teknologisk utvikling*, eller kanskje heller styring eller bruk av slik. Gjennom kunnskaper om det nye kan utviklingen påvirkes, strukturer av makt og kommersiell manipulasjon ytes motstand, uten at denne er eksplisitt politisk.

Ritualisering som beskrivelse av spesielle typer av sosiale prosesser som ovenfor kan lett gi assosiasjoner til funksjonelle aspekter ved det beskrevne. "Er med på å løsrive" er farlig nær "for å løsrive festen fra hverdagslivet". Om man ikke tror at fenomener kan ha opprinnelse i, eller betydning for individer i kraft av sin *funksjon* på et annet nivå enn det individuelle (i dette tilfelle er nivået "hele housepartiet"), så må aktivitetene knyttes til meningsfulle dimensjoner i forbindelse med individuell persepsjon. I denne framstillinga har ritualisering blitt knyttet sammen med tendenser i symbolisering i *psykedelisk rock*, som ansees som viktig kontekst for assosiative og mere figurative kvaliteter i deler av techno/house-musikken. Som eksempel kan den være med på å vise at rituelle dimensjoner ved *houseparties* "har retninger" som henspeiler på følelser som går utover det rent individuelle. Dans på houseparty kunne sees som en analogi til body-building, som en rent individuell istsløyse, men ville være alt for enkelt. *Trance*, som i transcens, må i dette bildet sees som en overskridelse knyttet til bevissthet og persepsjon, som, sett i sammenheng med til forestillingene om *allkjærighet*, må sies å gå ut over det rent individuelle. Heller enn å handle om noe rent indre handler house dermed om plassering av selvet i en kontekst, en kosmologi. Virkemidler til en slik plassering, til plassering av selvet i en elaborert metafor, en kosmologisk dimensjon, det være seg gjennom rus, musikk, dans, lys-show, er i houseparty-sammenheng kraftfulle. Kontraster mellom dagliglivets nærmest usynlige tegn for det rituelle, og sans-bombardement som på party, bør ikke føre til at fenomenene ikke skal kunne sees i lys av hverandre. *Houseparties*, som dagliglivets små ritualer, *gjør noe med* deltakerne, men

dette skjer gjennom at de framstår som meningsfulle på et individuelt nivå, ikke som "et rituale", men som en måte å kommunisere visse sammenhenger "til seg selv".

Enkelte sammenhenger kan se ut til å være problematiske å forstå rasjonelt, umulige å framstille språklig. Språket kan forsøke å gi bilder av hva begrepet *integrasjon* refererer til, men har større problemer med å få deg til å føle deg slik. Dans som fysisk uttrykk for basiske kjennetegn på liv, som *rytme* og *bevegelse*, er et sentralt element i ritualer verden over. Housepartes kan sees som en måte å hente nettopp dans *tilbake* fra vestlige individualiserte og rasjonaliserte sammenhenger, til en plass i en ritualisert kosmologisk kontekst hvor "individualitet" og "felleskap" er noe annet og mer enn i mainstream-samfunnet.

\* \* \* \*

## LITTERATURLISTE

- Bateson, Gregory (1936 [1981]):** *Naven. A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, Stanford: Stanford University Press, Second edition.
- Bateson, Gregory (1972 [1976]):** *Steps to an Ecology of Mind*, New York: Ballantine.
- Bateson, Gregory (1979):** *Mind and Nature - A Necessary Unity*, Bantam.
- Bateson, Gregory og Mary Catherine Bateson (1987):** *Angels Fear. Towards an Epistemology of the Sacred*, New York: Macmillan.
- Berkaak, Odd Are og Eivind Ruud (1991):** "[Artikkel fra Doktorgradsavhandling]", *Norsk antropologisk tidsskrift*.
- Bjurstrøm, Erling (1980):** *Generasjonsopprøret, ungdomskulturer, ungdomsbevegelser og tenåringsmarked fra 50- til 80-årene*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourdieu, Pierre (1972 [1993]):** *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Byrne, David og Timothy Leary (199\_):** "Two Heads Talking. David Byrne in Conversation with Timothy Leary", *Mondo 2000*.
- Davis, Miles og Quincy Troupe (1989):** *Miles. The Autobiography*, New York: Simon and Shuster.
- Eidheim, Harald (1971):** "Assimilation, Ethnic Incorporation and the Problem of Identity Management", i: *Aspects of the Lappish Minority Situation*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Featherstone, Mike (red.) (1990 [1993]):** *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, London: Sage Publications, A Theory, Culture and Society Special Issue.
- Feld, Steven (1982 [1990]):** *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, Second Edition.
- Foucault, Michel (1975 [1977]):** *Det moderne fengsels historie*, Oslo: Fakkell.
- Foucault, Michel (1978):** *Seksualitetens historie. 1: Viljen til viden*, København: Rhodos.
- Frith, Simon (1978 [1980]):** *Rocksociologi*, København: Notabene.
- Gaskin, Stephen (1980 [1990]):** *Haight Ashbury Flashbacks [Amazing Dope Tales]*, Berkeley, California: Ronin Publishing, Inc.
- Geertz, Clifford (1966 [1973]):** "Religion as a Cultural System", i: *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, Inc.
- Geertz, Clifford (red.) (1973):** *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Giddens, Anthony (1979):** *Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, London: Macmillan.

- Goffman, Erving (1959):** *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York: Doubleday.
- Goody, Jack og J. Watt (red.) (1968):** "The Consequences of Literacy", i J. Goody (red.): *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Grof, Stanislav (1977):** *Den indre rejse*, København: Borgen.
- Handelman, Don (1982):** "Reflexivity in Ritual Sequence", i Mary Douglas (red.): *Essays in the Sociology of Perception*, London: Routledge and Keagan Paul.
- Hastrup, Kirsten (1992):** *Det antropologiske prosjekt: om forbløffelse*, København: Gyldendal.
- Hebdige, Dick (1979):** *Subculture the Meaning of style*. London: Routledge.
- Hebdige, Dick (1988):** *Hiding in the Light*, London: Routledge.
- Huxley, Aldous og M. Horowitz, C. Palmer (red.) (1977 [1983]):** *Moksha. Writings on Psychedelics and the Visionary Experience 1931-63*, Penguin.
- Krogstad, Anne (1986):** "Pønkere og symbolendring, fra eksternt provokasjon til intern moralisme", *Tidsskrift for samfunnsforskning*.
- Kuhn, Thomas (1962 [1970]):** *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press.
- Leach, Edmund (red.) (1968):** "Ritual", i: *International Encyclopedia of the Social Sciences*.
- Leach, Edmund (1976):** *Culture and Communication. The Logic by which Symbols are Connected*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lillevolden, Stein (1988):** "Svar til Anne Krogstad", *Antropress*.
- Lovejoy, Arthur O. (1936):** *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, New York: Harper and Row.
- Marx, Karl (1844 [1972]):** "Alienated Labour", i A.F. Finifter (red.): *Alienation and the Social System*, s.12-18, New York: John Wiley & Sons.
- Mauss, Marcel (1979):** *On the Notion of Body Techniques*.
- Moore, Sally Fælck og Barbara G. Myerhoff (red.) (1977):** "Introduction", i: *Secular Ritual*, Amsterdam: Van Gorcum.
- Nielsen, Finn Sivert (1996):** *Broken Bodies, Open Minds. A Study of the Post-European Condition*, Oslo, Tromsø: Doktorgradsavhandling i sosialantropologi, Universitetet i Oslo.
- Small, Christopher (1987):** "The Ritual Experience", i Avron Levine White (red.): *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*, London: Routledge and Keagan Paul.
- Sperber, Dan (1977):** *Rethinking Symbolism*, Cambridge.
- Sterling, Bruce (1992):** *The Hacker Crackdown. Law and Disorder at the Hacker Frontier*, New York: Bantam Books.

- Stevens, Jay (1987 [1993]):** *Storming Heaven. LSD and the American Dream*, London: Flamingo.
- Strathern, Marilyn (1991):** *Partial Connections*, Savage Md: Rowman and Littlefield.
- Tegner, Elisabeth (1991):** "När housen kom till Göteborg", i Jan Carle, Hans Erik Hermansson (red.): *Ungdom i Rörelse*, Göteborg: Daidalos.
- Thuen, Trond (1982):** "Meaning and Transaction in Sami Ethnopolitics", *Stensilserie A fra Institutt for samfunnsvitenskap, Universitetet i Tromsø*, Nr.41.
- Turner, Victor (1967):** *The Forest of Symbols: Studies in Ndembu Ritual*, Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Turner, Victor (1977):** *The Ritual Process*, New York: Cornell University Press.
- Tyler, Stephen A. (1986):** "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document", i James Clifford and George E. Marcus (red.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Tylor, Edward Burnett (1984):** *The Collected Works of Edward Burnett Tylor*, London: Routledge/Thoemmes Press.
- Wagner, Roy (1975):** *The Invention of Culture*, Chicago : Chicago University Press.
- Wagner, Roy (1986):** *Symbols That Stand for Themselves*, Chicago: University of Chicago Press.
- Weber, Max (1971):** *Makt og byråkrati. Essays of politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier*, Oslo: Gyldendal.
- White, Avron Levine (red.) (1987):** *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*, London: Routledge and Keagan Paul.
- Whiteley, Sheila (1992):** *The Space between the Notes. Rock and the Cuonter-Culture*, London: Routledge.
- Willis, P. (1978):** *Profane Culture*, London: Routledge and Keagan Paul.
- Østerberg, Dag (1963 [1980]):** *Samfunnsteori og nytteteori. To essays*, Oslo: Universitetsforlaget.

## DISCOGRAFI

- The Beatles (1967):** *Sergeant Pepper*. Apple.
- Bowie, David (1973):** *Space Oddity*. Jones Music/Mainman s.a.
- The Crass (1978):** *The Feeding of the Five Thousand*. Small Wonder.
- Eno, Brian (1982):** *Ambient 4. On Land*. EG Records LTD.
- Kraftwerk (1978):** *Mad Machine*. Kling Klang / Capitol.



**Pink Floyd (1973):** *The Dark Side of the Moon*. Pink Floyd Publishers LTD.

**Sex Pistols (1976):** *Never Mind the Bollocks, Here Comes the Sex Pistols*. Virgin.

**The Smiths (1984):** *Meat is Murder*. Rough Trade.

**The Smiths (1986):** *The World Wont Listen*. Rough Trade.

**United Artists (1994):** *Trance Atlantic*. Total Records Company/BMG LTD.

**United Artists (1994):** *Trance Europe Express 2*. Total Records Company/BMG LTD:

**United Artists (1994):** *Tos cd*. Beatservice Records.

**Vinterhagen (1994):** *Nærmere kommer du ikke*. Vinterhagen produksjoner.

**Wire (1979):** *154*. EMI Records LTD.

\* \* \* \*

